



Le roman de la non-linéarité : une analyse comparée de Tristram Shandy, Pale fire, La vie mode d'emploi et House of leaves

Mariano d'Ambrosio

► To cite this version:

Mariano d'Ambrosio. Le roman de la non-linéarité : une analyse comparée de Tristram Shandy, Pale fire, La vie mode d'emploi et House of leaves. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA092 . tel-01542062

HAL Id: tel-01542062

<https://theses.hal.science/tel-01542062>

Submitted on 19 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle
ED 120 - Littérature française et comparée
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)

Thèse de doctorat
Discipline : Littérature comparée

MARIANO D'AMBROSIO

Le roman de la non-linéarité : une analyse comparée de *Tristram Shandy*, *Pale Fire*, *La vie mode d'emploi* et *House of leaves*

Sous la direction de : M. JEAN BESSIÈRE

Soutenue le 17.10.2016

Jury :

M. JEAN BESSIÈRE, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

MME MIREILLE CALLE-GRUBER, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. DENIS MELLIER, Professeur, Université de Poitiers

M. JOANNY MOULIN, Professeur, Université d'Aix-Marseille

Le roman de la non-linéarité: une analyse comparée de *Tristram Shandy*, *Pale Fire*, *La vie mode d'emploi* et *House of leaves*

Cette thèse veut explorer l'idée de l'existence d'un *roman de la non-linéarité*, à travers un inventaire de la critique et l'analyse comparée de quatre ouvrages considérés comme appartenant à cette tradition (*The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, de Laurence Sterne ; *Pale fire*, de Vladimir Nabokov ; *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec ; *House of leaves*, de Mark Z. Danielewski).

Dans le premier chapitre, est postulée la thèse de deux traditions dans l'histoire du roman : la tradition du roman réaliste, et une tradition caractérisée par l'utilisation de formes non linéaires. L'analyse des études sur la tradition réflexive du roman, sur la théorie du chaos appliquée à la littérature, sur les marges textuelles, sur la lecture et sur l'intertextualité seront pris en compte pour soutenir cette thèse.

Sur la base de ces questionnements, le deuxième chapitre esquisse une définition du *roman de la non-linéarité*, qui comprend un répertoire des procédés et des thèmes communs à cette tradition, ainsi qu'une réflexion sur ses approches du monde et de l'identité humaine.

Le troisième chapitre laisse la place à l'analyse des textes du corpus. Les quatre romans sont analysés chacun pour ses spécificités, et aussi dans la perspective de vérifier le postulat d'une tradition d'un *roman de la non-linéarité*. En s'appuyant sur de nombreux exemples extraits des romans pris en considération, l'analyse s'articule en huit sections : le problème du commencement ; l'intertextualité ; la complexité du récit de vie ; les questions de l'interruption, de la procrastination et de l'absence ; les approches du temps ; les approches du langage ; le thème du jeu ; l'impossibilité de la fin.

Mots- clés : roman ; non-linéarité ; Laurence Sterne ; *Tristram Shandy* ; Vladimir Nabokov ; *Pale fire* ; Georges Perec ; *La vie mode d'emploi* ; Mark Z. Danielewski ; *House of leaves*.

The novel of nonlinearity : a comparative study of *Tristram Shandy*, *Pale Fire*, *Life a User's Manual* (*La vie mode d'emploi*) and *House of Leaves*

This thesis aims to explore the idea of the existence of a *novel of nonlinearity*, through an inspection of the criticism and the comparative analysis of four works considered as belonging to this tradition (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, by Laurence Sterne; *Pale Fire*, by Vladimir Nabokov; *Life, a User's Manual* (*La vie mode d'emploi*), by Georges Perec; and *House of Leaves*, by Mark Z. Danielewski).

The first chapter postulates the thesis of two traditions in the history of the novel: the tradition of the realist novel, and a tradition distinguished by the use of nonlinear forms. In order to support this thesis, I'll take into account studies about the reflexive tradition of the novel, about chaos theory as applied to literature, about the margins of the text, about the reading experience, and about intertextuality.

On the basis of this examination, the second chapter outlines a definition of the *novel of nonlinearity*, which includes a repertoire of the literary devices and themes common to this tradition, and a reflection about its perspectives upon the world and human identity.

The third chapter is dedicated to the analyses of the texts included in the corpus. The four novels are analyzed for their distinctive features, and also in the aim of verifying the premise of the existence of a *novel of nonlinearity*. Drawing on numerous examples selected from the novels, these analyses are structured in eight sections: the problem of beginning; intertextuality; the complexity of life narratives; the issues of interruption, procrastination and absence; the approaches to time; the approaches to language; the theme of the game; and the impossibility of an ending.

Keywords: novel; nonlinearity; Laurence Sterne; *Tristram Shandy*; Vladimir Nabokov; *Pale Fire*; Georges Perec; *La vie mode d'emploi*; Mark Z. Danielewski; *House of Leaves*.

Remerciements

Je voudrais remercier avant tout mon directeur de thèse Jean Bessière, pour avoir accepté la direction de ma thèse, pour ses conseils et pour son aide dans la correction du travail. Son encouragement et son optimisme ont été d'une grande aide pour avancer dans les moments de difficulté, et pour mener à bout ce projet. Je suis honoré d'avoir été sous sa direction et je souhaite encore une fois lui exprimer ma profonde reconnaissance.

Je remercie également Madame Mireille Calle-Gruber, Monsieur Denis Mellier et Monsieur Joanny Moulin pour l'honneur qui m'ont fait en acceptant d'être membres de mon jury de thèse, pour leurs observations et leurs remarques.

Je tiens à exprimer ma gratitude au personnel des bibliothèques dans lesquelles j'ai passé tant de temps au cours de ces derniers six ans, et en particulier aux bibliothécaires de la Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne et de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, ainsi qu'au personnel de leurs services de prêt entre bibliothèques. Je voudrais surtout remercier la bibliothèque de la Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme pour avoir validé plusieurs propositions d'achat, en me permettant ainsi de consulter des livres qu'autrement je n'aurais pas pu trouver en France.

Si j'ai décidé, en 2010, de tenter l'aventure du doctorat, je le dois aussi en grand partie à Gian Carlo Ferretti, qui d'Italie m'a toujours encouragé à suivre la voie de la recherche. Son amitié et notre correspondance sont très précieuses pour moi, et j'estime son infatigable activité de recherche, qui continue depuis plus d'un demi-siècle, comme un modèle et un exemple. Je le remercie aussi de m'avoir tant aidé à publier mes premiers articles, entre 2008 et 2010.

Je voudrais également remercier Rinaldo Rinaldi, de l'université de Parme, qui avait codirigé mon mémoire de Master 2 en 2007, et qui m'a fait la surprise de me contacter en 2011 pour me proposer une contribution à la revue qu'il dirige dédiée aux problèmes de la citation, « Parole rubate ». Travailler sur l'article pour sa revue m'a permis de développer des réflexions sur l'intertextualité que j'ai utilisé aussi dans ce travail.

Je veux exprimer toute ma gratitude aux amis qui ont trouvé le temps de lire quelques pages de ma thèse pour m'aider dans la correction : Yann Bernier, Innâ Hébert-Limare, Sandrine Hyacinthe, Clarisse Morel. Merci encore pour m'avoir aidé à dénicher les fautes d'accord, les erreurs d'orthographe, et les italianismes qu'une plume non habituée à écrire dans une langue certainement aimée, mais non maternelle, a parfois laissé dans son texte. Je remercie également Kevin Smith pour la relecture de l'abstract en anglais.

Les conversations avec les amis doctorants d'autres disciplines et d'autres universités ont été parmi les moments les plus stimulants et les plus intellectuellement engageants au fil de ces dernières années. Pour cela je veux remercier José Ramirez de Arellano (Université Paris Diderot – Paris 7) et Sandrine Hyacinthe (Université Paris Ouest – Nanterre la Défense), pour nos discussions mêlant la littérature, la linguistique, l'histoire de l'art, la philosophie, la politique. J'espère que ces conversations pourront continuer bien longtemps.

Les amis ont été un soutien formidable pendant ces années de recherche, non seulement pour leur contribution intellectuelle, faite de conversations et débats, mais aussi et spécialement pour leur aide matériel pendant les périodes les plus difficiles de ma vie parisienne. Je voudrais spécialement remercier tous ceux qui m'ont aidé avec mes déménagements, en m'hébergeant quand je n'avais plus d'appartement, en portant avec leurs bras mes meubles et mes cartons, en acceptant de se porter garant pour mes contrats de location, en m'aidant à nettoyer avant un état des lieux, en gardant mes affaires dans leurs caves pendant des mois. Grâce à eux, les amis de toujours, en plus que vivre à Paris et étudier les romans, j'ai parfois eu l'impression de vivre dans un roman à Paris. Un roman très peu linéaire, évidemment, et très cosmopolite. Je remercie donc : Gianfranco De Feo, Luca Dell'Aquila, Luca Fagnano, Silvia Gomez, Sandrine Hyacinthe, Alessandro Ingafù Del Monaco, Marco Morandini, Gabriela Sposato, Riccardo Piccardi, José Ramirez de Arellano, Serge Vilamajó.

Je tiens aussi à m'excuser auprès de mon ami Martino Bonardi : quand je lui ai emprunté sa copie, en traduction italienne, du *Tristram Shandy*, je ne pouvais pas prévoir qu'au fil des années je l'aurais lue et relue, remplie de notes marginales, gardée avec moi. C'est une histoire de vol dont il ne se rappelle certainement plus, mais qui a peut-être été la première étincelle de cette thèse et pour cela je le remercie.

Je n'oublie pas que mon premier soutien a toujours été et sera toujours ma famille. Je veux donc remercier mes parents, Marcello D'Ambrosio et Carmela Cacciapuoti, pour leur amour, leur confiance et leur patience.

Finalement, ma dernière pensée va à Floriana Baldassi D'Arrigo, que je remercie pour être entrée (et restée) dans ma vie.

Introduction

Genèse du travail de recherche

Ce travail se propose de suggérer l'existence d'une tradition du roman qu'on appellera *roman de la non-linéarité*, d'en explorer les raisons d'être, les procédés qu'elle exploite et les approches du monde qu'elle véhicule, en s'appuyant sur l'analyse comparée de quatre romans qui, bien qu'ils aient été écrits à des époques, dans des pays et des contextes socioculturels différents, partagent de nombreuses similarités en termes de structure, thèmes, idéologie. Une explication synthétique de la genèse de l'intérêt pour ces sujets pourra, toutefois, éclairer le lecteur sur les approches utilisées au cours de cette exploration, qui est à la fois une réflexion générale sur les structures formelles du roman et une analyse textuelle d'un corpus délimité d'ouvrages.

L'intérêt pour l'acte de lecture et pour le livre en tant qu'objet ont été au fondement de ce travail de recherche. On peut retrouver le premier axe de réflexion dans les références multiples aux théoriciens de l'école du *reader-response criticism*, notamment à Wolfgang Iser, ainsi qu'aux observations de Roland Barthes exprimées notamment dans *Écrire la lecture*, *Sur la lecture*, et *S/Z*. Une approche focalisée sur la réception et sur les procès d'interprétation est aussi au cœur du deuxième axe de recherche qui est en amont de cette thèse : l'intérêt pour le livre en tant qu'objet. Si le livre est la matérialisation du texte, cette matérialité influence, consciemment ou inconsciemment, la réception du texte. Les *mythologies* de Roland Barthes et ses aventures sémiologiques, les thèses de Roger Chartier et la distinction qu'il fait entre *mise en texte* et *mise en livre*, la sociologie de la littérature de Roger Escarpit et de l'école de Bordeaux, le travail de Gérard Genette sur le paratexte et sur les *seuils* textuels, ainsi que les nombreuses études de Gian Carlo Ferretti en Italie sur le système éditorial (*sistema editoriale*) italien ont naturellement influencé cette hypothèse de recherche, qui était centrée surtout sur l'analyse du paratexte libraire et de son influence sur la réception d'un ouvrage. Deux mémoires et deux articles publiés sur des revues italiennes entre 2008 et 2009 ont été le résultat de cette réflexion¹.

¹ Mariano D'Ambrosio, « Editoria e pubblicità : le copertine », *Allegoria*, XX, 57, janvier/juin 2008, pp. 137-149; Id., *Le copertine di Ragazzi di vita*, «Studi Pasoliniani», III, 2009, pp. 53-70.

Qu'un travail tellement influencé par la sémiotique et par une approche sociologisante et matérialiste de la littérature puisse avoir amené à un questionnement sur les structures formelles du roman pourrait sembler étrange. Cette transition, ce glissement d'intérêt du système de la librairie au récit, des couvertures aux textes, est certainement dû à la lecture des travaux de Roland Barthes et de Gérard Genette. La lecture des ouvrages de Genette, qui a travaillé à la fois sur les marges textuelles et sur leurs structures, avec une rigueur narratologique exceptionnelle, a déclenché un premier déplacement dans la réflexion. Avec *Seuils* se pose le problème de l'attribution de l'intention paratextuelle, de différencier le paratexte éditorial du paratexte auctorial, et au sein de ce dernier de faire la distinction entre le paratexte assumé par l'auteur et un paratexte intradiégétique assumé par un narrateur. Le paratexte peut donc être textualisé, faire partie des procédés déployés par le texte.

Dans ses ouvrages Genette semble essayer d'esquisser une théorie du roman globale et exhaustive, qui arrive à prendre en compte tous les aspects formels ; lors de cette aventure taxonomique, l'auteur témoigne toutefois une fascination évidente pour certaines pratiques qui semblent échapper à toute classification, pour des auteurs subversifs. Ainsi Laurence Sterne fait des apparitions assez déstabilisantes dans le *Discours du récit* (où Genette introduit d'ailleurs l'idée d'un « narrateur de type "shandien" ») et *The life and opinions of Tristram Shandy* est mentionnée dans le *Nouveau discours du récit* comme une exemple de récusation de la mimésis. *Palimpsestes*, *Seuils*, et *Métalepse* explorent aussi des phénomènes de bord, en questionnant une certaine labilité des marges (les frontières entre deux textes, les frontières entre texte et paratexte, les frontières entre les niveaux diégétiques d'un texte).

Malgré la finesse des classifications de Genette, un petit groupe de textes et d'auteurs semblent résister à l'inclusion dans le catalogue des ressources les plus traditionnelles de l'histoire de la littérature. Ces auteurs semblent, par ailleurs, délibérément postuler pour leurs textes un rapport de transgression à l'égard des conventions et des ressources les plus traditionnelles de l'histoire du roman. Ils veulent confondre les frontières, créer des bords mouvants. Parmi les auteurs les plus mentionnés par Genette on trouve : Vladimir Nabokov, John Barth, John Fowles. Le postmodernisme et son questionnement des marges pourraient donc sembler être le moteur de cette tendance

transgressive : en ce sens, il semble naturel de rallier ces tendances aux contemporaines réflexions de Jacques Derrida sur les marges (ainsi qu'à sa pratique de nouvelles formes scripturales) ainsi qu'aux thèses de Jean-François Lyotard sur la fin des grands récits. Le récit postmoderne s'opposerait alors aux récits traditionnels en déconstruisant leurs procédés typiques, leurs conventions, leur idée et leur pratique des marges. Et pourtant, à côté des auteurs postmodernes, est encore plus souvent mentionné Laurence Sterne, encore plus souvent pris en exemple pour illustrer ces tendances. De plus, cette présence de Sterne en pionnier et initiateur d'une sorte d'anti-norme dans l'histoire du roman ne se trouve pas seulement chez Genette. Quand l'on élargit l'étude des structures formelles du roman aux théoriciens qui ont travaillé sur certains aspects et procédés spécifiques du roman (l'intertextualité, la mimesis, la réflexivité) ou bien aux auteurs qui ont analysé le développement historique de la forme roman (Ian Watt), il est facile de remarquer que le roman de Sterne pose les mêmes problèmes, et qu'il est plus souvent cité à côté des romans du postmodernisme qu'à côté des ouvrages du dix-neuvième siècle. L'hypothèse de travail qui naît est alors celle de l'existence d'une marge de l'histoire du roman, une tradition littéraire qui relierait Sterne à ses condisciples du vingtième siècle par le biais des nombreuses similitudes des structures de leurs romans.

Ainsi, relativement à la genèse de ce travail, le passage peut se dire expliqué : l'histoire du développement des intérêts de recherche justifie une approche qui va des structures (et des critiques) aux textes, du général au particulier, comme une sorte de zoom. L'intérêt initial pour la sémiotique, pour le système éditorial, pour l'acte de lecture, pour l'influence de la matérialité du livre sur la réception et les procès d'interprétation reste en toile de fond, mais s'est définitivement déplacé vers le texte. Les hypothèses de travail des théoriciens qui avaient façonné cet axe de recherche restent toutefois présentes et considérées comme valables. La dynamique inverse aurait pu aussi bien être envisagée : commencer par l'analyse des textes pour, ensuite, élargir la réflexion à leurs structures, esquisser un état de l'art des auteurs qui ont analysé ces procédés dans le détail, pour arriver enfin à bâtir une proposition de poétique, un inventaire ou un catalogue des similitudes formelles, pour suggérer l'existence d'une tradition. Si cette thèse suit un mouvement plus accidenté peut-être, mais non moins cohérent, en partant d'un inventaire de la critique et du postulat de l'existence d'une tradition de la non-

linéarité, pour passer ensuite à un répertoire des procédés et des approches communes à cette tradition, pour enfin proposer une analyse des textes, c'est aussi du fait de la contingence d'un travail de recherche entrepris depuis plusieurs années.

Deux traditions du roman ?

La lecture de *The life and opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, peut être considérée comme l'autre point de départ fondamental de ce travail de recherche. Il est impossible de rester indifférents face à ce roman, qui agresse le lecteur pour mieux le surprendre et le dépayser. Renonçant à la linéarité de l'intrigue ainsi qu'à celle de la narration, *Tristram Shandy* se pose en nette opposition aux conventions du roman réaliste. Le roman de Sterne, pourtant, semble avoir été destiné à un malentendu critique : considéré pendant longtemps comme une œuvre hautement excentrique et inclassable, il a été revalorisé par la critique formaliste en début de vingtième siècle, notamment par Mikhaïl Bakhtine et Victor Chklovski. Pour ces formalistes, en effet, le *Tristram Shandy* devrait même être considéré comme une des réussites les plus extraordinaires de l'histoire du roman, pour ses richesses formelles et ses innovations ; le *Tristram Shandy* serait alors, à côté des œuvres de Cervantes et de Rabelais, au fondement du roman comme genre.

L'appréciation nouvelle de Sterne au cours du vingtième siècle a coïncidé avec de nouvelles directions dans le développement du roman, après une longue phase d'hégémonie de l'esthétique de la mimesis, du réalisme, et de l'individualisme. Cette hégémonie a vraisemblablement commencé avant Sterne : avec la montée en puissance du modèle réaliste du roman anglais (Defoe, Richardson) s'affirme pour le roman une sorte de norme qui a porté à considérer les œuvres qui s'en écartent comme des anti-romans, ou des parodies du roman. Il est possible de retrouver cette position notamment dans les thèses de Ian Watt sur le roman comme genre (*The rise of the novel*). Pourtant, si l'influence de Sterne est restée marginale pendant plus d'un siècle (avec quelques notables exceptions, comme Jacques Diderot ou Jean Paul), avec le vingtième siècle une nouvelle lignée de romanciers semble redécouvrir les possibilités formelles d'une structure non linéaire telle que Sterne l'avait expérimentée : les auteurs modernistes en premiers, les postmodernistes ensuite.

En lisant des œuvres telle que *Pale fire*, *La vie mode d'emploi*, *House of leaves*, il semblerait que cette non-linéarité formelle qui était considérée comme hautement excentrique chez Sterne soit devenue, au vingtième siècle, normale. Ce qui frappe, à la première lecture, est certainement la similarité des jeux formels et de la structure textuelle. Sterne avait voulu briser la linéarité du récit en intervenant tout d'abord sur les éléments paratextuels : l'ordre incohérent des chapitres, le déplacement incongru de la dédicace de l'auteur, l'insertion de notes et de matériau textuel supplémentaire au sein même du texte, le recours à des éléments non textuels, par exemple des pages toutes noires ou toutes blanches ou marbrées, sont seulement quelques-uns des choix transgressifs de l'auteur. Les choses se compliquent ensuite au niveau du texte : plusieurs voix, une intertextualité exaspérée, plusieurs lignes de récit qui ne sont pas forcément toujours menées à leur conclusion, digressions outrancières, imprédictibilité des événements et de la narration, et un récit de vie qui a du mal à commencer, avec la naissance du héros qui arrive seulement après plusieurs centaines de pages. Même la langue des protagonistes et leurs phrases semblent avoir été envahies par la non-linéarité. Nous pouvons aisément retrouver dans les romans contemporains mentionnés ce jeu sur la structure, cette volonté de faire éclater la linéarité : le dyptique texte-note inégal et monstrueux de *Pale fire*, la combinatoire de *La vie mode d'emploi* qui éparpille les récits de vie de manière parfaitement casuelle, la stratification des récits et des commentaires sur les récits de *House of leaves*, avec une organisation du texte sur la page qui frôle l'illisibilité. Ensuite, au niveau du texte, tous ces romans font exploser les récits, en donnant aux lecteurs des bribes éparpillées qu'il pourra essayer, s'il le souhaite, de recomposer ; pour que ce propos soit encore plus clair, les trois romans pris en examen se dotent d'un ou plusieurs index en appendice, autre exemple de textualisation du paratexte. Les jeux intertextuels sont tout aussi compliqués que dans *Tristram Shandy*, les digressions toujours aussi hardies, et la multiplication des énonciateurs et des récits est de plus en plus affichée, au point que l'on peut déclarer le roman un *romans*, au pluriel. Enfin, on observe aussi au niveau de la langue utilisée par les personnages et les narrateurs une insistance sur les jeux de mot, sur les malentendus linguistiques, sur la multiplicités des idiomes, sur les métamorphoses des mots et des noms, qui semble vouloir vider de sens la parole humaine, en rompant ainsi le lien entre le mot et la chose.

Toutes ces similitudes évidentes à une première lecture portent à une réévaluation de la place de la non-linéarité dans l'histoire du roman. Si certains auteurs de romans affichant différents degrés de non-linéarité, tels que Virginia Woolf, Machado de Assis, Guillermo Cabrera Infante, Georges Perec ou Italo Calvino, ont rendu explicitement hommage à Sterne, en le citant dans leurs romans ou leurs essais et interviews, chez d'autres auteurs il est difficile de déceler une influence directe de la lecture du *Tristram Shandy* ; il vaudrait mieux donc lire les similitudes observées comme le résultat d'une appartenance à une branche du roman caractérisée par le choix conscient de la non-linéarité. Rétrospectivement, il est possible d'affirmer qu'une telle tradition a toujours existé ; en récupérant les réflexions des formalistes russes, qui rattachaient l'œuvre de Sterne à la tradition de la naissance du grand roman et à la production de Rabelais et Cervantes, on peut imaginer une lignée parallèle à celle du roman réaliste. Certains théoriciens, il faut noter, ne concordent pas avec cette opération rétrospective. Thomas Pavel, par exemple, dans *La pensée du roman*, soutient que la prédilection des formalistes russes pour Sterne est la conséquence d'une projection dans le passé littéraire des projets personnels de ces critiques. Ainsi, cette appropriation du passé littéraire (opérée aussi, Pavel note au passage, par Schlegel et par les critiques modernistes) est considérée comme paradoxale et forcée ; explicitement, Pavel parle d'un « passé fictif du roman »². Cependant, l'idée d'une tradition parallèle et minoritaire dans l'histoire du roman, d'un roman qui choisit la non-linéarité comme outil pour exprimer un propos bien précis, et non pas pour s'opposer parodiquement au roman réaliste, semble une hypothèse de travail très solide. C'est en analysant les modalités et les raisons de ce choix qu'il sera possible d'observer, une fois de plus, une forte cohérence dans le discours de ces auteurs qui donnent à leurs romans une forme non linéaire.

Pourquoi la non-linéarité

Nous étions partis du paratexte libraire et de l'acte de lecture. Les romans non linéaires en effet pourraient être ainsi nommés pour l'intersection de ces éléments : le jeu sur les éléments paratextuels, qui sont textualisés pour ébranler la linéarité de l'expérience de lecture, oblige le lecteur à une exploration du texte qui se fait en passant d'un fragment

² Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 27.

textuel à l'autre, en remettant ainsi en cause l'idée d'une lecture qui se fait du début à la fin. Il s'agirait donc d'une dimension avant tout hypertextuelle : Aspen Aarseth définit ce type de littérature comme érgodique. Toutefois, il est impossible de se contenter de cette définition formelle, basée sur la matérialité du livre et sur la manière dont il se propose de changer les modalités de la lecture : il faut se demander quel est le propos ou les propos qui sont en amont de ce choix, qui autrement pourrait sembler seulement excentrique, et quels autres procédés sont concernés par telle poétique.

Une question qui s'affiche très naturellement est celle de la réflexivité. L'insistance des romans non linéaires sur les procédés formels du roman est évidente : à partir de Sterne jusqu'aux auteurs non linéaires contemporains, la forme du roman se fait sujet explicite du récit. Ainsi, la lecture des théoriciens qui se sont occupés surtout de réflexivité, tels que Robert Alter ou Linda Hutcheon, permet de retrouver certaines des thèses déjà formulées, notamment celle d'une dichotomie entre deux traditions du roman. Hutcheon propose, par exemple, d'opposer une « mimesis of product », à la base du réalisme traditionnel, à la « mimesis of process », qui fonde le roman réflexif, une distinction qui s'avère fort utile pour comprendre les différences entre les romans de l'axe du réalisme (identifié avec Richardson, Balzac, Defoe et Stendhal) et les romans metafictionnels tels que *Tristram Shandy* ou *Pale fire*.

Les tentatives de rédiger un catalogue des caractéristiques du roman réflexif, opérées par Alter, Hutcheon, ou Brian Stonehill, sont un point de départ très intéressant pour esquisser une poétique de la non-linéarité. En effet, les réflexions de ces théoriciens nous permettent de déplacer notre regard des questions structurelles aux observations plus textuelles. Tous les traits des romans réflexifs peuvent en effet être aussi considérés comme typiques des romans non linéaires : l'intertextualité, l'intérêt pour le jeu (en tant que base structurant le récit aussi bien qu'en tant que thème du récit), l'approche ludique du langage, l'implication du lecteur, l'utilisation dans le récit de thèmes et figures rappelant la réflexivité textuelle. Tous ces éléments introduisent un discours de non-linéarité dans le récit : l'intertextualité introduit la double référence à un autre texte et à un autre contexte d'énonciation ; le jeu, comme structure ou thème, renvoie à l'implication du lecteur dans le texte ou à un échange entre plusieurs énonciateurs ; l'utilisation de thèmes et figures spéculaires est souvent accompagnée par l'exploitation de techniques formelles récursives, telle la mise en abyme ; le jeu sur la langue, enfin,

visé à rompre la linéarité du lien entre le mot et la chose, pour suggérer l'ambiguïté d'un système référentiel affiché comme arbitraire, et ouvert ainsi à des nombreuses possibilités inventives.

Ces éléments et bien d'autres suggèrent que l'expression *roman non linéaire*, basée surtout sur les macrostructures formelles, pourrait être rendue plus précise si l'on parle de *roman de la non-linéarité*, formulation qui comprend l'idée que la non-linéarité se fait aussi sujet du récit, en entrant dans les thèmes et figures utilisées dans le récit ainsi que dans la langue des personnages. Il n'est donc pas (seulement) question d'une réaction parodique aux structures du roman réaliste ; la non-linéarité est à la base du discours que ce type de roman soutient, à travers ses choix formels, linguistiques, de thèmes et procédés. Réflexivité et non-linéarité remettent en cause les conditions de possibilité d'une représentation mimétique du monde, ce qui est renforcé par les multiples jeux linguistiques.

En regardant de plus près le discours de non-linéarité supporté par cette tradition du roman, il faudra observer alors que la vision du monde et l'idée du sujet et de l'identité qu'elle soutient sont radicalement différentes de celles que le roman de la mimesis supporte. Comme *Tristram Shandy* le montre très clairement, le récit de vie ne peut plus être l'histoire d'un homme et de ses actions dans/sur le monde (comme c'était le cas pour *Robinson Crusoe*) : tout d'abord, parce que le sujet ne se perçoit pas comme unitaire, mais problématise son identité, jusqu'à ne plus savoir qui est-il ; ensuite, parce que l'idée qu'un seul homme puisse agir sur le monde est remise radicalement en question, tout comme l'idée d'un rapport linéaire entre causes et conséquences ; enfin, l'idée même de la vie d'un individu semble vouloir comprendre toutes les réflexions qu'il a eu, toutes les personnes qu'il a rencontré, tous les livres qu'il a lu. Le récit de vie de *Tristram Shandy* alors prend en compte aussi la vie de ses proches, ses opinions et les opinions des autres, ainsi que la parole d'autrui dans toutes ses manifestations (dialogues, livres, documents), jusqu'à devenir récit de l'inclusion, de la contingence, de la multiplicité, de la construction. C'est pour assumer tel discours sur le sujet, que les structures textuelles récusent toute linéarité et exploitent des procédés narratifs qui, loin d'être simplement transgressifs, sont parfaitement solidaires de cette approche de l'identité et du monde.

La structure de la thèse et le choix du corpus

La structure de cette thèse est tripartie : comme nous l'avons mentionné, la première partie est consacrée à l'état de l'art de la critique, et à une réflexion de tous ces théoriciens qui se sont occupés explicitement de non-linéarité du roman, ou qui ont étudié certains procédés qui, à notre avis, sont impliqués dans le discours de la non-linéarité : la réflexivité, l'intertextualité, le digressionnisme, l'implication du lecteur dans la construction du récit, la poétique des marges. Parmi ces théoriciens, on s'arrêtera aussi sur ces comparatistes qui ont travaillé sur les nouvelles disciplines scientifiques qui étudient les systèmes dynamiques non linéaires et qui sont regroupées sous le nom de sciences du chaos, pour essayer de retrouver dans l'approche du monde soutenu par la *chaologie* des nouvelles perspectives d'analyse des structures romanesques ; pour ce courant, on fera référence surtout à l'important travail de Nancy Katherine Hayles. Chez certains auteurs, on pourra observer une certaine ambiguïté entre analyse et programme : c'est le cas par exemple de John Barth, théoricien de la littérature de l'exhaustivité, auteur de romans non linéaires, et l'un des peu nombreux écrivains à faire explicitement référence aux études scientifiques de la non-linéarité (citant, par exemple, les travaux de Hayles). Barth est important aussi pour avoir beaucoup influencé le courant de la *surfiction*, qui d'autant plus mêlera les déclarations programmatiques pour un renouveau du roman, dans le sens d'une plus grande non-linéarité, à la volonté de retrouver dans le passé une lignée d'écrivains auxquels se référer pour déclarer l'existence d'une « nouvelle tradition ».

La deuxième partie de la thèse se propose de s'arrêter sur les procédés que cette tradition de non-linéarité a exploité et exploite toujours, ses thèmes récurrents, la vision du monde qu'elle soutient, l'idée du sujet, de l'identité, du récit de vie qu'elle entretient. En partant des catalogues rédigés par les théoriciens qui se sont occupés de réflexivité (et en particulier le répertoire proposé par Brian Stonehill dans son essai *The self-conscious novel*), on proposera un répertoire qui ne prétend pas à l'exhaustivité, mais qui essaye de prendre en compte toutes les observations qui auront surgi de la première partie. C'est sur cette base que, dans la troisième partie, sera proposée une analyse de corpus, pour retrouver ces thèmes et ces procédés, cette approche du monde et de l'identité, dans quatre romans différents, éloignés en époque et pays, mais tous appartenant à cette même tradition. Ces romans seront d'ailleurs analysés à la fois dans

cette perspective globale d'une réflexion sur le roman de la non-linéarité mais aussi pour eux-mêmes, en essayant de respecter, identifier et analyser leurs spécificités.

The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman, est naturellement le roman qui aura plus de place dans notre analyse. Le roman de Sterne reste, à nos yeux, un des accomplissements majeurs de l'histoire du roman en tant que genre, et non pas seulement de cette tradition qu'on veut analyser. C'est pour cette raison qu'il pourrait y avoir un léger déséquilibre en sa faveur lors de l'analyse des textes. *Tristram Shandy* reste d'ailleurs un véritable modèle (Italo Calvino le définit comme « il progenitore di tutti i romanzi d'avanguardia del nostro secolo »), une mine d'or de procédés formels typiques de la non-linéarité, et l'un des premiers romans à poser le problème de l'identité, de la temporalité, du monde comme réseau de vies, d'actions et de paroles. Cependant, on se proposera d'essayer de ne pas céder à la tentation de l'analyse historiciste des influences de ce texte sur les autres romans de la lignée de la non-linéarité, et de s'en tenir plutôt à une analyse formaliste, afin de retrouver les similitudes de structures, thèmes et philosophies entre ce texte et d'autres romans représentatifs de cette tradition. Le choix s'est porté sur trois textes du vingtième siècle : *Pale fire*, de Vladimir Nabokov ; *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec ; et *House of leaves*, de Mark Z. Danielewski. Nous avons déjà, en partie, expliqué le choix de ces textes, et d'autres explications seront données successivement au cours du développement de ce travail. D'autres textes auraient pu aussi bien être analysés : certains, d'extrême intérêt, seront parfois mentionnés mais ont été écartés car les limites linguistiques de l'auteur de cette thèse ont consenti une lecture seulement en traduction, ce qui limite la possibilité d'une analyse en profondeur (notamment, le *Dictionnaire khazar* de Milorad Pavić) ; certains autres textes n'ont pas pu entrer dans le corpus parce que, à bien voir, quoiqu'ils aient été très influents, n'ont jamais été écrits : *El jardín de senderos que se bifurcan*, *The approach to Al-Mu'tasim*, *The God of the labyrinth*, *April march*. Ces romans restent tous dans la féconde imagination de Jorge Luis Borges, qui fait figure, parmi les auteurs analysés dans notre corpus, d'invité de pierre. Il a été difficile, en effet, aussi bien exclure Borges du corpus que de l'y admettre. D'un côté, en effet, ce travail porte sur les structures du roman, et l'écrivain argentin n'en a jamais écrit ; de l'autre côté, ses inventions formelles, ses thèmes obsessionnels, et les romans qu'il a décrit dans ses contes ont influencé largement des générations de romanciers

explicitement non linéaires. Des trois auteurs contemporains analysés, deux le citent abondamment (Perc et Danielewski), alors que Nabokov se trouve très souvent à ses côtés dans les études comparatistes qui portent sur la réflexivité, sur les rapports entre réel et fiction, sur l'intertextualité, sur la tendance à l'exhaustivité. L'œuvre de Borges a pu donc être utilisée en tant qu'œuvre de théoricien, pour son côté descriptif de structures formelles de romans imaginaires, ainsi qu'en tant que texte de référence dans les analyses comparées des passages intertextuels où les contes et les poèmes de l'auteur argentin sont implicitement ou explicitement cités. Cela fait de sa production, en quelque manière, le quatrième ouvrage et demi de notre corpus. Nous avons estimé qu'un travail de recherche se proposant aussi une analyse comparée de textes se doit, pour ne devenir pas trop prolixe, de limiter le nombre de cas pris en exemple dans son corpus de textes. Quatre ouvrages et demi semblant un nombre assez conséquent pour notre étude, les textes exclus de notre analyse seront inévitablement beaucoup plus nombreux que les textes pris en compte : ils seront parfois mentionnés au passage, pour leur rendre, autant que possible, justice.

Première partie : Deux traditions du roman. Questionnements théoriques autour de la non-linéarité

1.

Une littérature shandienne

Leonard Orr : le roman non aristotélien, ou non linéaire

L'histoire du roman abonde en œuvres qui, au premier abord, semblent anormales, du moins par rapport à la forme généralement assumée par le roman classique : œuvres qui ne respectent pas la chronologie, ou qui multiplient les niveaux narratifs jusqu'à ériger un labyrinthe de fictions ; œuvres qui ne demandent pas au lecteur de suspendre l'incrédulité mais qui affichent ouvertement leur fictionnalité, voire leur matérialité de livre ; œuvres où les interruptions et les digressions semblent avoir plus d'importance que l'histoire elle-même ; œuvres, encore, qui encouragent ou exigent une lecture différente de la lecture linéaire. Il est difficile de dénombrer toutes les supposées violations des conventions romanesques qu'un lecteur peut rencontrer dans ce genre d'œuvres ; toutefois, il est vrai qu'encore aujourd'hui, la vaste majorité des romans publiés suivent des principes d'écriture qui font référence à un type particulier de roman, qui par sa longue tradition a pu se dresser en modèle : le roman de la mimesis et du réalisme.

Selon Leonard Orr, ce type de roman pourrait être défini comme aristotélien, *aristotelian novel*, en référence à l'idée d'unité du récit prônée par Aristote dans sa *Poétique*³. Toutefois, cette tradition, quoiqu'historiquement prédominante, aurait été accompagnée par une tradition différente, parallèle, d'œuvres qui ont rejeté ou violé les conventions narratives, ainsi dites aristotéliennes. Orr propose d'ailleurs une

³ « The phrase "nonaristotelian novel" might sound strange at first, since Aristotle did not write novels and he does not mention novels in the *Poetics*. I take Aristotle as the beginning of one tradition, the mainstream tradition, in the production and reception of fiction; theorists of the novel in later centuries built upon his terms and used him to give their discussions of fiction authority. The developed tradition of novel writing and criticism based upon Aristotle is called, in this book, *aristotelian*. I will be considering the problems we find in readings works in a very different but parallel tradition, which I call *nonaristotelian*. » Leonard Orr, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, p. 13.

description des traits de la tradition aristotélicienne ainsi que de celle *nonaristotelian*, non aristotélicienne. Ainsi de la tradition aristotélicienne :

The characteristics of the aristotelian would include an emphasis upon plot and character, chronological and logical development of incidents and events as opposed to unrelated episodes or events which are not fixed in their place in the narrative; an aesthetics of form that develops into an organicistic aesthetics; a psychological identification or emotional engagement with the work's characters and situations that evokes catharsis; the upholding of the concepts of mimesis, representation, verisimilitude, *vraisemblance*, and so on; and a certain stability or purity of the genre in terms of diction, subject matter, expected situations or events, and overall form⁴.

Pour ce qui est du roman non aristotélien, Orr suppose l'existence d'une tradition différente, mais parallèle à la tradition aristotélicienne, qu'il essaye de définir de manière structurelle et non selon une perspective historique :

The nonaristotelian novel, I will argue, is epistemological rather than emotional in mode ; it is nonmimetic and calls attention to its fictive nature ; it is nonchronological but not achronological, since it foregrounds time or draws attention to the way our orderly expectations of time conventions in fiction are disarranged; and nonteleological, since the privileged position of the ending occurs only with chronological or logical narration, or a recuperation of some earlier time-frame (the reading process and dialogical engagement in the end, rather than any element of plot or character discovery or fulfillment)⁵.

L'ensemble de ces propriétés du roman non aristotélien peut être très bien résumé par une autre appellation, que l'auteur d'ailleurs utilise presque comme un synonyme de *nonaristotelian* : *nonlinear*, non linéaire, adjectif qu'il utilise indifféremment pour définir le traitement du temps dans ce type de fiction, sa nature non téléologique, la tendance aux digressions. Un chapitre entier, en ce sens, est appelé *Digression, description and nonsequential interpolation : reading nonlinear novels*. Orr utilise donc les deux termes comme synonymes, pour définir non pas un procédé narratif particulier mais un ensemble de procédés, de propriétés, d'approches du roman qui caractérisent une galaxie d'œuvres qui constitue une tradition : une lignée à part entière dans l'histoire du roman. L'idée des deux traditions dans l'histoire du roman n'était pas, en vérité, novatrice car la même hypothèse avait déjà été formulée par d'autres auteurs, mais souvent en relation avec un seul caractère spécifique, et sans jamais arriver à un consensus dans la terminologie. En 2000, un très intéressant article de Brian Richardson

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 31.

montre bien que le postulat de l'existence des deux traditions est loin d'être une idée partagée par les auteurs qui s'occupent de théorie narrative, puisque définir une seconde tradition est considéré comme une tâche urgente, une proposition pour l'avenir.

Brian Richardson : la fiction non mimétique et les deux traditions

Dans son article paru en 2000 dans la revue « Narrative »⁶, Brian Richardson a décrit un type de fiction non mimétique, ou antimimétique, qui violerait systématiquement les conventions du roman réaliste, surtout en matière de traitement du temps, de la voix et des niveaux narratifs. Relativement au temps, les violations peuvent être de différents types : le temps peut être circulaire (c'est le cas de *Finnegan's Wake* de James Joyce), contradictoire (*The French Lieutenant's woman* de John Fowles), antinomique (*Time's arrow* de Martin Amis), différentiel (*Orlando* de Virginia Woolf), double ou multiple (*Ada* de Vladimir Nabokov). Relativement à la voix narrative, est rappelée la présence d'*unreliable narrators*, et même de *fraudulent narrators* ; pour ce qui est du *frame*, les niveaux de narration, ce que Richardson appelle *ontological framebreaking* serait l'équivalent de la notion genettienne, désormais classique, de métalepse. D'autres anomalies apparentes sont aussi signalées, comme par exemple la possibilité que de multiples textes se trouvent en compétition entre eux dans le même volume.

Ces genres de violations sont, selon Richardson, caractéristiques d'une fiction qui remplace la *mimesis* classique par la *poïesis* : il ne serait plus question de feindre de relater une histoire préexistante, mais au contraire d'inventer ce qui est en train d'être raconté. Pour faire cela, on adopte des stratégies de narration non mimétiques. Ces stratégies pourraient aussi se lire sous le signe de la réflexivité ; Richardson écrit : « Antimimetic fiction is nonillusionistic ; it flaunts rather than disguise its own fictionality »⁷.

Quoique le titre de l'essai fasse référence à une présumée *postmodern transgression*, Richardson est extrêmement clair : ces présumées transgressions du traitement conventionnel de la *mimesis* ne sont pas le propre du postmodernisme, mais s'inscrivent plutôt dans une longue tradition, qui a ses techniques, ses lettres de noblesse, ses marques reconnaissables :

⁶ Brian Richardson, « Narrative poetics and postmodern transgression : theorizing the collapse of time, voice and the frame », *Narrative*, VIII, 1, 2000, pp. 23-42.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

There are and always have been two major literary traditions, one mimetic, the other antimimetic ; one more concerned with the object of representation, the other with the act of invention. The nonmimetic tradition stretches from Aristophanes and Menippean satire (including Lucian's proto-postmodern *A true story*), to Rabelais and the more unusual Medieval tales to Ariosto and Shakespeare. Romanticism provides another rich body of relevant texts, as do the large, strange, and still prolific family of narrative claiming descent from *Tristram Shandy*⁸.

La fonction paradigmatique du roman de Laurence Sterne est accentuée par la définition de cette lignée narrative comme « the unusual subgenre of the “Shandean narrative” », lignée qui comprendrait des écrivains tels que Diderot, Byron, Jean Paul, Machado de Assis, James Joyce, Cabrera Infante, Salman Rushdie. La conclusion de l'article invite à formuler une poétique de la fiction non mimétique, qui puisse s'insérer dans le contexte plus global des théories littéraires :

the most urgent task of narrative theory is to construct a poetics of nonmimetic fiction that can finally do full justice to the literature of our time. Paradoxically, by doing so we will be thereby able to recover and disclose the many premodern antecedents of strategies and techniques now identified as the most distinctively “post-”⁹.

Richardson formule l'idée que puisse se dessiner dans l'histoire du roman une lignée alternative au roman conventionnel de la mimesis (le roman du grand réalisme), et développe sa proposition surtout à partir de l'opposition entre roman mimétique et roman non mimétique. Pourtant, la violation de la mimesis conventionnelle est aussi explicitement liée à d'autres propriétés : la multiplicité (du temps, des voix, des niveaux de narration) et, surtout, la réflexivité (le roman comme artifice qui dit sa propre invention). Le caractère réflexif de la fiction non linéaire était aussi noté par Leonard Orr, qui avait très bien identifié l'étroite relation entre non-linéarité et réflexivité ; en soulignant la vocation épistémologique du roman non linéaire et réflexif, il ne perd pas l'occasion d'insister sur la coprésence des deux traditions :

The mainstream tradition of the novel captures the cultural epistemes of its time and place. Reflexivity, literary self-consciousness, constitutes at the same time a criticism, a reverse image, and a break with that mainstream cultural tradition, forming an alternative tradition that exists in tandem with the mainstream¹⁰.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰ Leonard Orr, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, cit., p. 103.

Les critiques les plus attentifs aux problèmes de la réflexivité avaient souvent eux aussi formulé l'hypothèse d'une lignée autonome dans l'histoire du roman, et utilisé des terminologies diverses : Robert Scholes a parlé de *metafiction* (idée reprise par Inger Christensen)¹¹, Steven G. Kellman de *self-begetting novel*¹², Robert Alter et Brian Stonehill de *self-conscious novel*¹³, Linda Hutcheon de *narcissistic narrative*¹⁴. Encore, faut-il rappeler certaines formulations de romanciers-critiques, qui pourraient désormais passer de leur ancien état programmatique, de manifeste, à une fonction descriptive : ainsi de la *surfiction* prônée par Raymond Federman¹⁵ ou de la *literature of exhaustion* et de la notion d'arabesque chez John Barth¹⁶. Enfin, le développement d'une branche de la littérature comparée spécialement consacrée aux problèmes posés par les nouvelles disciplines des sciences dures, communément regroupées sous la définition porte-manteau de *chaologie*, ou théorie du chaos¹⁷, a conduit à porter une attention particulière à la fiction dite dynamique (Gordon E. Sleuthag)¹⁸, à la complexité, à la non-linéarité.

¹¹ Robert Scholes, « Metafiction », *The Iowa Review*, I, 4, 1970, pp. 110-115 ; Inger Christensen, *The meaning of metafiction: a critical study of selected novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo, Universitetsforlaget, 1981.

¹² Steven G. Kellman, *The self-begetting novel*, New York, Columbia University Press, 1980.

¹³ Robert Alter, *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*, Berkeley, University of California Press, 1975; Brian Stonehill, *The self-conscious novel: artifice in fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.

¹⁴ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Routledge, London, 1980.

¹⁵ Raymond Federman, *Surfiction - Four propositions in form of an introduction*, in Raymond Federman (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 5-15.

¹⁶ John Barth, *The literature of exhaustion* [1967], in Raymond Federman (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, cit., pp. 19-33; John Barth, *4½ lectures. The Stuttgart seminars on postmodernism, chaos theory, and the Romantic arabesque*, in *Further Fridays: essays, lectures and other nonfictions, 1984-94*, Little Brown and Co., Boston, 1995, pp. 276-366.

¹⁷ L'ouvrage de divulgation pour les non spécialistes (voire grand publique) le plus cité est sans doute James Gleick, *Chaos : making a new science*, New York, Viking Penguin, 1987. Parmi les critiques littéraires il faudra, pour l'instant, au moins citer les travaux de Nancy Katherine Hayles.

¹⁸ Gordon E. Sleuthag, *Beautiful chaos: chaos theory and metachaotics in recent American fiction*, Albany, State University of New York Press, 2000.

2.

La tradition réflexive

Robert Alter : « *Partial magic* »

Brian Richardson propose un rapport direct entre non mimétisme et réflexivité : puisque ce type de roman refuse tout illusionnisme, il ne peut que dire son artifice, il ne peut que se tourner vers lui-même et s'afficher comme fiction, comme invention. Ceci est un trait fondamental du *Tristram Shandy*, relevé par Victor Chklovski, qui l'a défini comme la « mise à nu du procédé », puisqu' « aucun prétexte n'est donné à la forme littéraire qui apparaît en tant que telle »¹⁹.

A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality²⁰.

La définition de Robert Alter insiste sur le caractère antiréaliste du roman réflexif, dans lequel, à son état le plus accompli, on pourrait trouver « a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention »²¹. La toile de fond sous-entendue par Alter est certainement celle des conventions du réalisme littéraire : selon l'auteur, d'ailleurs, « literary realism is a tantalizing contradiction in terms »²². Il serait pourtant peut-être plus correct de parler de degrés de mimétisme et degrés de réflexivité²³, car s'il est vrai que parler de réalisme littéraire est une contradiction, comme Alter l'a écrit et comme Roland Barthes l'a démontré, démasquant le supposé *réel* du réalisme comme rien d'autre qu'une *illusion référentielle*, il est vrai aussi qu'il serait également contradictoire de postuler l'existence d'un roman entièrement réflexif, échappant à la nécessité du référentiel. Les romans les plus spectaculairement réflexifs, tel le *Tristram Shandy* de Sterne — « the great jusqu'aboutiste of the self-conscious novel »²⁴ — mettent au

¹⁹ Victor Chklovski, *Le roman parodique*, in *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1973, p. 211 [*O teorii prozy*, 1929 ; traduit du russe par Guy Verret].

²⁰ Robert Alter, *Partial magic*, cit., p. XI.

²¹ *Id.*

²² *Id.*

²³ Cf. aussi Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 15 : «It would be more accurate to conceive a *spectrum* of fictional modes, composed of varying *degrees* of self-consciousness».

²⁴ Robert Alter, *Partial magic*, cit., p. 31.

service de leur jeu déconstructionniste une multiplicité d'histoires, une prolifération textuelle et formelle. Plusieurs genres, plusieurs langages, plusieurs textes, voix, temps narratifs sont explorés, parfois simultanément, mais le lien avec la référence au monde n'est pas brisé ; le jeu référentiel, malgré la réflexivité, n'est pas supprimé. Mikhaïl Bakhtine voyait dans le *Tristram Shandy* une des plus importantes manifestations du plurilinguisme et de la stylisation parodique, et dans la triade Rabelais-Cervantes-Sterne « la ligne stylistique la plus importante du roman européen »²⁵. Chez les représentants les plus radicaux de cette ligne, tel que Sterne, l'utilisation de la stylisation parodique se placerait même « à la limite d'une critique radicale du mot en tant que tel »²⁶. Or, si le roman réflexif ne renonce pas au représentationnel, c'est bien la qualité de sa relation au monde qui change, par rapport aux romans du réalisme, en se déplaçant vers le relativisme (d'où le plurilinguisme) et le scepticisme. Alter est convaincu que la tradition réflexive est une tradition de sceptiques :

Numerically, the novelists who write deliberately out of an undisguised skepticism about the status of fictions undoubtedly constitute a lesser tradition than that of the realists, but it is a brilliant tradition nevertheless, and one that throws a good deal of light on the nature of the novel as a genre²⁷.

Il est parfois peu aisé dans l'œuvre de Robert Alter sur le roman réflexif, *Partial Magic*, de faire la distinction entre une réflexivité tenue pour une caractéristique à part entière du roman en tant que genre (le sous-titre de l'œuvre est *The novel as a self-conscious genre*) et une réflexivité tenue pour un procédé littéraire distinctif d'une lignée particulière de romans opposés au roman réaliste. Qui seraient les représentants de cette tradition mineure qui est parfois évoquée? Alter fait surtout une longue analyse du *Tristram Shandy* et de *Pale fire*, de Vladimir Nabokov, mais quand il esquisse un tableau récapitulatif des caractéristiques du roman réflexif, il remarque au passage que toutes ces qualités peuvent se trouver dans *Tristram Shandy* : la manipulation du temps

²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 130 [*Voprosy literatury i estetiki*, 1975 ; traduit du russe par Daria Olivier].

²⁶ *Ibid.*, p. 133. On se rappellera d'ailleurs de l'avertissement de Tristram : « to define — is to distrust ». Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, p. 158 [III, 31]. Notre édition de référence pour le *Tristram Shandy* est celle communément connue comme Norton Critical Edition, sous les soins de Howard Anderson. Compte tenu des nombreuses éditions (critiques, pas critiques, en papier ou électroniques) de ce classique, pour les citations nous ferons référence, de plus qu'au nombre de page, aussi au volume (en chiffre romaines) et au chapitre (en chiffres arabes).

²⁷ *Ibid.*, p. 3.

narratif, l'arbitraire des commencements, l'affichage explicite de la part de l'auteur des procédés narratifs utilisés, la manipulation du langage afin de produire multiples significations, l'exploitation des possibilités expressives de la ponctuation, de la division en paragraphes et de la typographie²⁸. Le roman de Sterne aurait donc une fonction paradigmatique dans la tentative d'identifier une tradition littéraire mineure mais brillante, selon les termes de Robert Alter, et qui pourtant trouve son probable commencement avec Cervantes : « the self-conscious novelistic dialectic between art and reality initiated by Cervantes seems abundantly alive with new possibilities of expression, perhaps even more than before as the self-consciousness of our whole culture becomes progressively more pronounced »²⁹.

Linda Hutcheon : la mimesis du produit et la mimesis du processus

La référence au *Quichotte* qui conclut l'ouvrage de Robert Alter, et le lie à la contemporanéité (voire l'avenir) littéraire et culturelle, se retrouve au début de l'essai de Linda Hutcheon sur la *narcissistic narrative*, soit la métafiction, soit le roman réflexif. Chez Hutcheon, comme chez Alter, une légère confusion demeure relativement à l'inclusion de la réflexivité parmi les qualités constitutives du roman en tant que genre, ou à son appartenance à une tradition seconde, caractérisée par l'opposition aux conventions du réalisme. D'un côté, en fait, le narcissisme serait « the original condition of the novel as a genre »³⁰, de l'autre « self-conscious fiction is part of another trend or tradition within the novel »³¹. Si les pistes semblent se brouiller, c'est parce que Hutcheon propose pour le roman de la mimesis et pour le roman réflexif le même point de départ, le *Quichotte*, « not only the first "realistic" novel but also the first self-reflexive one »³². La réflexivité est donc perçue *en même temps* comme une des qualités constitutives du roman, explicitement liée à la stylisation parodique, et comme la caractéristique prégnante d'une tradition bien précise, qui va de Cervantes et Sterne, en passant par Diderot et le *Künstlerroman*, jusqu'aux générations de métafictionnistes du vingtième siècle, tels que Borges, Nabokov, Robbe-Grillet, Calvino, Fowles, Coover, Gass. Il ne s'agit plus d'ailleurs d'une tradition seconde et secondaire par rapport à la

²⁸ *Ibid.*, p. 220.

²⁹ *Ibid.*, p. 238.

³⁰ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, cit., p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 4.

tradition du réalisme, mais bel et bien d'une tradition également ancienne et également importante. C'est d'ailleurs la thèse qui sera reprise par Richardson. Postuler l'existence de deux traditions parallèles implique de remettre en question l'idée que la fiction réflexive naisse d'une rupture avec un réalisme pensé comme condition ontologique du roman, l'idée qu'elle représente une sorte d'écart, d'anomalie dans la tradition du roman. Au contraire, dans cette perspective, c'est plutôt le roman de l'axe Richardson-Balzac-Defoe-Stendhal qui est considéré comme anormal : « In this light perhaps nineteenth-century French or eighteenth-century English "realism" was not so much the epitome of the novelist mode, as a stage in the genre's development, a stage containing within itself the contesting seeds of its own transcendence »³³.

L'ironie provocatrice et réflexive du *Tristram Shandy* a souvent été prise plus au sérieux que son rattachement conscient et également explicite à une tradition (la tradition de Rabelais, de Cervantes, de Swift) : ainsi, il n'est pas rare que le roman de Sterne soit interprété comme une sorte de bizarrerie, comme un anti-roman. Ian Watt par exemple considère le *Tristram Shandy* comme une œuvre hautement personnelle et même excentrique³⁴, en arrivant à définir ce roman comme une *reductio ad absurdum* de la forme du roman elle-même³⁵. Le réalisme formel est d'ailleurs pour Watt la caractéristique définitionnelle du roman en tant que genre et sa déclinaison en un *realism of presentation* (dont le champion serait Richardson) et un *realism of assesment* (dont le champion serait Fielding) laisse au roman de Sterne une place marginale dans l'histoire du roman³⁶. Linda Hutcheon, très critique envers les thèses de

³³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴ Ian Watt, *The rise of the novel : studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 1964, p. 290.

³⁵ *Ibid.*, p. 292.

³⁶ Joseph Frank, dans un article souhaitant une nouvelle appréciation de l'œuvre de Ian Watt, a soutenu que le chapitre final de *The rise of the novel*, largement coupé pour raisons éditoriales, aurait indiqué Sterne comme une synthèse artistique de ces deux réalismes. Demeure, toutefois, l'idée du *Tristram Shandy* comme anti-modèle, comme roman trop personnel pour être élevé en paradigme d'un style :

« In his greatly truncated final chapter, Watt views the future of the novel as a continuing attempt to unite these two "realisms" into a viable artistic synthesis. Laurence Sterne, the most original and eccentric of English eighteenth-century novelists, indicates the way forward. *Tristram Shandy* dramatizes the social world of its characters with minute precision, but since everything takes place within the consciousness of the autobiographical narrator, he is able to comment on and assess events without, like Fielding, violating the verisimilitude of his presentation. However, Sterne's remarkable experiments with the time dimension of narrative, later rediscovered as an anticipation of the modern novel's break with chronological sequence, was too idiosyncratic to establish a pattern for its own time ». Joseph Frank, « The consequence

Watt au point d'affirmer qu'il semble reconduire tout roman au modèle de Richardson, oppose à cette dichotomie entre réalismes une autre dualité fondée sur deux conceptions différentes de la *mimesis* : une *mimesis of product*, comparable à la définition du réalisme formel, et une *mimesis of process*, définissant la tradition métafictionnelle. La première serait la mimesis de l'histoire narrée, alors que la deuxième serait la mimesis de la narration elle-même.

Dans le roman réflexif, régi par une mimesis du processus narratif, le statut de la fiction comme fiction (et, chez les métafictionnistes plus radicaux, même le statut du livre en tant qu'objet) est explicité : le lecteur est d'entrée de jeu rendu conscient que les mots qu'il lit se rapportent à un monde possible, un *heterocosm* créé par l'énonciateur. « In literature, the language creates its object : it does not have to describe an object outside itself »³⁷. Il est donc question d'un dédoublement du référentiel, qui est tourné en même temps vers l'univers linguistique et expérientiel hors du livre et aussi vers l'univers auto-poïétique de la fiction³⁸. Ceci se dit de manière générale de toute fiction, mais devient explicite dans le roman réflexif, et le lecteur est obligé d'en assumer les conséquences. Hutcheon en conclut que « metafiction has two major focuses : the first one is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader »³⁹.

Cette duplicité du référentiel implique un déplacement dans la vision du monde véhiculée par le roman. Le roman réaliste est par sa propre nature téléologique, il mène son histoire vers une finalisation qui est sous le signe de la nécessité. Or, le roman réflexif, conscient de son statut d'invention, se dit sous le signe du possible. Cela est clair dans le *Tristram Shandy* : la narration est explicitement inventée, elle dit sa propre fictionnalité en révélant ses procédés, ses structures narratives et linguistiques. Le développement du récit n'est plus ici le résultat d'une causalité, mais d'une contingence ; tout événement est considéré dans la perspective de la réalisation accidentelle d'un possible parmi d'autres. Parfois, le narrateur refuse même cette réalisation, en laissant le récit ouvert à la réalisation de plusieurs possibles, en encourageant le lecteur soit à choisir son histoire, soit à intervenir dans le récit, à en

of Ian Watt: a call for papers on diminished reputations », *Common knowledge*, XIII, 2-3, 2007, p. 504.

³⁷ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, cit., p. 93.

³⁸ *Ibid.*, p. 88.

³⁹ *Ibid.*, p. 6.

remplir les blancs. Une multiplicité s'inscrit dans le récit, parfois subtilement (la description de la veuve Wadman laissée à l'imagination du lecteur dans le *Tristram Shandy*), parfois à un niveau thématique (les bifurcations de Ts'ui Pên et de Herbert Quain dans les *ficciones* de Borges), parfois en obligeant le lecteur à choisir un parcours de lecture ou une version de l'histoire possible (*Pale fire* de Nabokov peut être pris comme paradigmatique à cet égard). Quand fiction du monde et monde de la fiction se confondent, s'équivalent, écrire la vie n'est plus une question anodine : vivre et écrire (ainsi que lire) se chevauchent, s'entremêlent. Il s'agit d'un des questionnements esthétiques du *Tristram Shandy*, comme le remarque Linda Hutcheon : « Sterne's problem in aesthetic terms seems to have been the difficulty of reconciling the planned novel form and its conventions with a content which was concerned with the process of writing and living – that is, with contingency »⁴⁰.

Brian Stonehill, dans son ouvrage sur le *self-conscious novel*, a aussi suggéré cette idée du contingent comme propre du roman réflexif en opposition au roman réaliste, dans le cadre d'une réévaluation de la tradition réflexive comme lignée littéraire autonome ; en suivant l'affirmation de Linda Hutcheon, il renverse aussi la relation norme-aberration que la tradition critique postule parfois pour définir le rapport entre roman réaliste et roman réflexif : « For the historian of the self-conscious novel [...] the nineteenth-century was something of an aberration. It marked the triumph of the “realistic” novel, which eschewed any suggestion of contingency behind the façade of its illusion »⁴¹. C'est donc la tradition critique qui a postulé la mimesis comme élément définitionnel du roman en tant que genre qui est remise en question, attaquée : si « mimesis [...] has seem so central to the novelist's art that it has been possible to portray the whole of Western literature as an expression of the mimetic impulse »⁴², il est aussi possible d'affirmer que « the self-conscious novel is, as a genre, the inheritor and result of a specific literary tradition »⁴³. Stonehill retient la ligne des romans suggérée par Hutcheon, avec le *Quichotte* en initiateur, et le *Tristram Shandy* en paradigme : « a self-conscious novel par excellence. Its influence upon the later tradition is inestimably

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 37.

⁴² *Ibid.*, p. 1.

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

great »⁴⁴. Joyce, Nabokov, Gaddis, Pynchon et Barth sont cités dans cette filiation *shandienne*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

3.

Les surfictionnistes et la « nouvelle tradition »

Tristram Shandy : le point de départ d'une nouvelle tradition ?

En 1975, l'année de parution de *Partial magic* de Robert Alter, l'écrivain Raymond Federman réunissait plusieurs de ses confrères postmodernistes autour d'un ouvrage collectif titré *Surfiction. Fiction now and tomorrow*, où, entre autres, est republié l'article classique de John Barth, *The literature of exhaustion*. La contribution de Federman, une sorte de manifeste pour la (sur)fiction à venir, et celle de Ronald Sukenick, qui se propose d'identifier une *nouvelle tradition de la fiction*, sont intéressantes à bien des égards. Federman part de la négation de l'idée, répandue à cette époque, que le roman soit mort, proposition qu'il réfute, ironiquement, tout en revendiquant une descendance cervantine : « the novel is far from being dead (and I mean now the traditional novel – that moribund novel which became moribund the day it was conceived, some 400 years ago with *Don Quixote*) »⁴⁵. L'ironie de Federman sur le roman traditionnel mourant, voire mort-né, veut contester l'opposition classique entre roman traditionnel et roman d'avant-garde, en suggérant que le roman postmoderniste se veut ancré dans une tradition ancienne et bien précise. Le fait d'identifier cette tradition, fait d'elle, d'une certaine manière, une *nouvelle tradition*, comme la définit Sukenick dans son article sur *The New Tradition in fiction*. Cette tradition est celle d'un roman réflexif, multiple, antiséquentiel ; sa mimesis est moins en rapport avec la reproduction des conventions du réalisme formel qu'avec la tentative de reproduire une forme plus adéquate de notre expérience, plus adaptée à la manière dont nous appréhendons le monde. Son paradigme est toujours le *Tristram Shandy*, le parangon d'une tradition alternative depuis le début de l'histoire du roman. « In the case of *Tristram Shandy*, we would point out how the new tradition coexisted with the old tradition from the beginning, not as the exception but as an alternative rule »⁴⁶. Il n'est pas seulement question de l'influence de l'œuvre de Sterne sur le roman à venir ;

⁴⁵ Raymond Federman, *Surfiction – Four propositions in form of an introduction*, cit., p. 6.

⁴⁶ Ronald Sukenick, *The new tradition in fiction*, in Raymond Federman (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, cit., p. 37.

l'importance du *Tristram Shandy* est dans sa nouveauté de forme et d'approche du monde :

The kind of form employed by Laurence Sterne is, in this sense, still new to us. "Writing about writing" the critic like to sneer about this type of novel – too self-conscious. Nevertheless I'll bet that the multifaceted, antisequential, surrational *Tristram Sandy* is closer to the truth of your experience these days than *Robinson Crusoe*. Sterne's demolition of the conventions of "the" novel is a thrust into reality rather than a retreat into literature. [...] One slogan that might be drawn from Sterne's anti-art technique is that, instead of reproducing the form of previous fiction, the form of the novel should seek to approximate the shape of our experience⁴⁷.

La référence au roman de Daniel Defoe ne semble pas épisodique, mais elle est en opposition aux thèses de Ian Watt, qui l'avait défini comme « certainly the first novel »⁴⁸. Aussi, est-il possible de remarquer que l'hypothèse selon laquelle le *Tristram Shandy* exprimerait une mimesis du mouvement de la conscience appréhendant le monde n'est pas incompatible avec son appartenance à une tradition non mimétique préexistante. Nouveauté et tradition sont, dans le *Tristram Shandy*, inextricables, comme l'affirme de façon très claire un spécialiste de Sterne, Richard Lanham :

Sterne's innovations do not stand within the range of expectation realistic fiction holds out. He did not extend the domain of the novel. Much rather, he appropriated its subject for an elaborated game with classical narrative patterns. These are rhetorical, nonmimetic, nonrealistic. They would not surprise Sterne's audience. What did? What was new? Surely it was just this application of the older narrative technique to the new *subject* of realistic narrative, the private life⁴⁹.

Le rapport du roman de Sterne avec ses antécédents n'est pas un rapport de rupture mais de continuité, ce que confirme son jeu intertextuel poussé à l'extrême. Le sujet est pourtant dessiné de manière bien différente : l'individu est perçu selon le jeu d'une subjectivité avec le monde. À cet égard, Sukenick a raison : le *Tristram Shandy*, en tant que réflexion thématique et formelle sur les modalités de l'expérience, est le roman de la *subjectivité*, qui se différencie radicalement de l'*individualisme* du réalisme formel postulé par Ian Watt. Le sujet chez Sterne se pose toujours en relation avec le monde, à tous les niveaux : au niveau de l'expérience, avec les autres individus de sa

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁸ Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 74.

⁴⁹ Richard Lanham, *Tristram Shandy. The games of pleasure*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973, pp. 34-35.

communauté ; au niveau du langage, avec le déjà-dit d'une tradition littéraire ; au niveau ontologique, comme fiction consciente de l'être, avec la communauté des lecteurs, le hors-livre. La réflexivité implique comme conséquence que l'identité s'inscrive dans la multiplicité — ou on peut affirmer l'inverse : le choix de mettre en rapport l'individu avec autrui et de questionner son rapport avec la contingence du monde soulève automatiquement la question des possibles et donc la réflexivité. Cette *nouveauté* a aussi sa propre tradition :

Le passage du roman médiéval, du roman héroïque au roman moderne traduit, faut-il répéter, ce que l'on peut nommer un amoindrissement du personnage — celui-ci est selon son report hors de lui-même, dans un jeu de conjoncture ; il ne peut figurer un plein pouvoir ou une pleine présence. Remarquablement, cet amoindrissement, qui a ultimement affaire avec le rapport du personnage avec autrui — il faut relire le *Quichotte*, le *Tiers livre*, *Tristram Shandy*, le *Rêve de la chambre rouge* -, n'est pas dissociable d'une double perspective, une perspective existentielle, une perspective cognitive — cela est manifestement lisible dans le *Tiers livre* et dans le *Tristram Shandy*⁵⁰.

Impliqué dans un réseau de relations, Tristram Shandy peut raconter sa vie et ses opinions seulement en racontant la vie et les opinions d'autrui. Sa subjectivité même se dit dans le multiple, celui des paroles ou des relations interpersonnelles. La notion d'identité se trouve ébranlée :

—My good friend, quoth I—as sure as I am I—and you are you—

—And who are you? said he. — —Don't puzzle me; said I⁵¹.

Quel récit de vie peut être mené à bien quand l'identité est mise en question de manière si radicale ? En suivant les pas des héros de Rabelais et de Cervantes, Tristram assume le paradoxe de son identité et par cela indique les apories de l'individualisme. L'histoire de soi ne peut qu'être multiple, puisque l'identité individuelle est élargie jusqu'à embrasser l'identité d'autrui, la conscience de l'appartenance au monde remplaçant la présomption de pouvoir le représenter. Inscrite dans le monde, dans le contingent, dans le dynamique, l'identité devient seulement provisoire, l'individualisme n'est plus possible. James Swearingen le remarque :

Reflection (re)places the thesis of individualism with(in) a communalism, a vision of identity as a dynamic configuration within the changing life of a particular community.

⁵⁰ Jean Bessière, *Questionner le roman: quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 256.

⁵¹ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 368-369 [VII, 33].

Thus the individual is constituted historically and, until death, provisionally in an essential interplay with others in a world⁵².

C'est pour cela aussi qu'il est possible, suivant la suggestion de Wolfgang Iser, de lire le *Tristram Shandy* comme un roman de la performance en opposition à la mimesis : « this novel relies predominantly on performance and not on mimesis to divulge its reality »⁵³. La forme apparemment anormale du roman de Sterne se comprend alors selon cette alliance du multiple et du réflexif qui abolit l'opposition entre l'individu et le monde. Le récit de vie qu'il supporte, par conséquent, ne peut pas être une simple succession linéaire de moments selon une perspective téléologique ; il s'agit plutôt d'un récit qui remplace la causalité par la casualité, pour mieux saisir la complexité de l'identité et de l'expérience du monde. Le résultat est un éclatement de la linéarité du récit, l'assomption d'une non-linéarité qui transcrit le possible, le contingent. L'histoire n'a plus donc de début ou de fin possible, le zigzag devient le modèle de la narration, la notion même de ligne droite est rejetée, ridiculisée :

This *right line*, —the path-way for Christians to walk in! say divines—

—The emblem of moral rectitude! Says *Cicero*—

—The *best line*! say cabbage planters—is the shortest line, says *Archimedes*, which can be drawn from one given point to another.⁵⁴—

Les critiques ont débattu souvent du commencement et de la fin dans le *Tristram Shandy*. Wayne Booth, par exemple, se demande si Sterne a achevé ou pas le roman⁵⁵, alors que Wolfgang Iser commence sa monographie sur le roman de Sterne en se posant la question : « Does *Tristram Shandy* has a beginning ? ». Voici sa réponse :

The questions itself implies that the time-honoured concept of a story as having a beginning, a middle and an end cannot be regarded as the fixed criterion of narration, for *Tristram Shandy* has become a landmark of narrative literature despite its flagrant breach of this convention⁵⁶.

⁵² James Swearingen, *Reflexivity and the decentered self in Tristram Shandy*, in Steven J. Bartlett et Peter Suber (éds.), *Self-reference: reflections on reflexivity*, New York, Springer Verlag, 1987, p. 249.

⁵³ Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 106.

⁵⁴ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 334 [VI, 40].

⁵⁵ Wayne Booth, *Did Sterne complete Tristram Shandy?*, in Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 532-548.

⁵⁶ Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, cit., p. 1.

La non-linéarité selon Raymond Federman et John Barth

Il est possible de retrouver cette prescription de la non-linéarité dans l'appel de Raymond Federman à développer une *surfiction*, un récit qui renouvelle la tradition réflexive du *Tristram Shandy*, qui revalorise sa perspective cognitive dans la représentation de notre expérience du monde. Le récit et la vie se confondant, le récit de vie peut se dire seulement dans la non-linéarité :

If life and fiction are no longer distinguishable one from the other, nor complementary to one another, and if we agree that life is never linear, that, in fact, life is chaos because it is never experienced in a straight, chronological line, then, similarly, linear and orderly narration is no longer possible. [...] The plot having disappeared, it is no longer necessary to have the events of fiction follow a logical, sequential pattern (in time and space)⁵⁷.

Réflexivité et non-linéarité sont aussi les caractéristiques que John Barth reconnaît à une tradition littéraire dont l'influence arrive jusqu'aux modernistes et postmodernistes, et dont la généalogie comprendrait *Les Mille et Une Nuits*, Boccace, Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot, Jean Paul. Pour designer cette lignée Barth emprunte à Schlegel la notion d'*arabesque*, en définissant ainsi la forme typique chez les auteurs du *literary arabesque* : « a “form” characterized by involutions, complex and seemingly aimless digressions, and wandering back and forth between temporal and spatial settings as well as between levels of narrative reality »⁵⁸. Le caractère non linéaire de ce type de fiction n'est pas sans rappeler, selon John Barth, les systèmes dits chaotiques, ces systèmes explorés dans plusieurs branches des sciences dures (les mathématiques, la physique, la météorologie, l'épidémiologie, la biologie des populations, et autres) et qui ont comme propriété une instabilité qui rend leur comportement imprédictible à long terme. Certaines des formulations, des images, des questions issues de ces domaines scientifiques sont devenues célèbres : les fractales de Benoît Mandelbrot, ainsi que sa réflexion sur le problème de la mesure du littoral ; l'*effet papillon* théorisé par Edward Lorenz et l'attracteur étrange qui porte son nom, avec sa forme qui rappelle un papillon. Barth compare la non-linéarité caractéristique des systèmes dynamiques instables et la non-linéarité de la littérature arabesque, et il trouve des similitudes mais aussi des différences, « two different senses of “nonlinearity” » :

⁵⁷ Raymond Federman, *Surfiction – Four propositions in form of an introduction*, cit., p. 10.

⁵⁸ John Barth, *4½ lectures. The Stuttgart seminars on postmodernism, chaos theory, and the Romantic arabesque*, cit., p. 315.

In chaology, it has to do with the disproportional relation of causes and effects ; in fiction it has to do more with narrative straightforwardness. [...] A better literary analogy is turbulent flow : as in *The 1001 Nights* and *The Ocean of Story* and *Tristram Shandy*, the local motion may be in any direction, even retrograde, but the net global narrative motion is forward, though far from *straightforward*⁵⁹.

John Barth n'a pas pourtant été le premier à trouver dans la théorie du chaos un outil supplémentaire pour décrire le comportement de textes littéraires tels que le *Tristram Shandy*, avec leur non-linéarité, leur turbulence, leurs symétries récursives, leur forme complexe, l'imprévisibilité de la ligne de leurs narrations. Après la sortie en 1987 de *Chaos : making a new science* de James Gleick, l'œuvre qui a divulgué la *chaologie* au grand public, plusieurs critiques ont essayé d'appliquer les nouveaux paradigmes scientifiques à ces textes littéraires qui semblaient résister aux théories littéraires traditionnelles.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 337.

4.

Non-linéarité, théorie du chaos

Nancy Katherine Hayles : le champ et le réseau cosmique. Une approche chaotique de la littérature

Parmi les critiques qui se sont occupés le plus de comparer littérature et science, Nancy Katherine Hayles tient sûrement une place d'honneur. Son livre de 1990, *Chaos bound : orderly disorder in contemporary literature and science* a en effet été le pionnier parmi ce genre d'études, et son approche a largement influencé les autres critiques qui travaillent dans cette perspective comparatiste. John Barth, en rapprochant non-linéarité scientifique et non-linéarité littéraire dans son séminaire de Stuttgart, s'appuie sur l'œuvre de Hayles. L'intérêt de Hayles pour les paradigmes scientifiques et leur application à la critique littéraire ne naît pas avec la découverte de la chaologie. Son livre de 1984, *The cosmic web : scientific field models and literary strategies in the 20th century*, a comme point de départ le concept de *champ* en physique, et applique les réflexions suscitées par ce concept à des textes littéraires tels que *Ada* de Vladimir Nabokov ou *Gravity's rainbow* de Thomas Pynchon. À partir de l'idée que *tout* dans le champ se trouve en interconnexion, Hayles peut tirer des conclusions critiques très intéressantes. Avant tout, elle observe que l'autonomie assignée par le langage aux événements individuels est seulement illusoire, niée par le jeu mutuel des interconnexions. Cette perspective porte aussi à la négation de la dualité entre l'observateur et l'évènement observé, entre sujet et objet, entre cause et effet. La description du réel devient alors une entreprise extrêmement douteuse : « we can never arrive at a complete and unambiguous description of this reality because we are involved in what we would describe »⁶⁰. Dans cette perspective, toute tentative référentielle est vouée à l'échec, parce que l'outil dont nous nous servons pour décrire le réel, le langage, est une partie de ce réel qu'on veut décrire, en interconnexion donc avec le reste. Cette perspective holiste porte deux conséquences : par son caractère paradoxal, elle se tourne implicitement vers la réflexivité ; par son caractère complexe, elle soulève la question de la pertinence des modèles linéaires au regard de la

⁶⁰ Nancy Katherine Hayles, *The cosmic web : scientific field models and literary strategies in the 20th century*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 20.

description du monde. « Can a holistic field be represented in a linear flow of words? », se demande Hayles⁶¹. La réponse serait négative, et d'autres modèles sont suggérés, plus aptes à décrire un monde interconnecté : le modèle du réseau, dont le livre tire son titre, ou celui de la perception gestaltique, qui remplacerait la causalité traditionnelle, jugée comme inadéquate à cause de l'artifice de sa séquentialité, à laquelle est opposée une synchronie qui serait plus naturelle. Les modèles antiséquentiels, non linéaires, ne s'opposeraient donc pas à une intention mimétique, mais seraient le résultat d'un changement de perspective par rapport au monde, une mimesis nouvelle qui suit le changement des paradigmes scientifiques.

C'est en 1990, avec *Chaos bound*, que Hayles déplace son intérêt vers la chaologie, pour développer certaines des suggestions issues de son premier livre. Le point de départ de ses réflexions est la conscience que les récentes théorisations scientifiques sur les phénomènes chaotiques produisent un véritable changement de paradigme dans la compréhension de la nature, de l'expérience. Une des implications de la théorie du chaos est que la non-linéarité dans la nature est la norme et pas l'exception. Ce nouveau type de normalité sera la base d'une reformulation de la structure de notre connaissance : « where the eighteenth century saw a clockwork mechanism and the nineteenth century an organic entity, the late twentieth century is likely to see a turbulent flow »⁶². La perception d'un monde dynamique, turbulent, non linéaire, complexe dans ses manifestations les plus quotidiennes (« nonlinear systems are all around us, in every puff of wind and swirl of water »⁶³) porte comme conséquence première la conscience que là où dans le passé une régularité naturelle avait été perçue, il faudrait désormais identifier seulement une construction sociale (« what has always been thought as the essential, unvarying components of human experience are not natural facts of life but social constructions »)⁶⁴. Ce processus est défini comme une dénaturalisation, et il implique une redéfinition du langage, du contexte, du temps, de

⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶² — —, *Chaos bound : orderly disorder in contemporary literature and science*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 143.

⁶³ — —, *Complex dynamics in literature and science*, in Nancy Katherine Hayles (éd.), *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 17.

⁶⁴ — —, *Chaos bound*, cit., p. 265.

l'identité humaine. Le texte aussi ne peut que changer : en appliquant les thèses poststructuralistes à la théorie du chaos, Hayles imagine une nouvelle approche de critique littéraire où « chaos is deemed to be more fecund than order, uncertainty is privileged above predictability, and fragmentation is seen as the reality that arbitrary definitions of closure would deny »⁶⁵. Le texte est donc toujours ouvert, la relation entre centre et marges textuelles est subvertie, tout comme la frontière entre texte et contexte ; le sens devient indéterminé, l'identité se construit dans cette indéterminabilité et dans la fragmentation. Comment appréhender un monde perçu de cette manière ? Quelles seraient les caractéristiques d'une fiction qui assume cette nouvelle description de l'expérience, du monde, de l'identité humaine ? Hayles, après avoir appliqué son analyse à des textes tels que *The education of Henry Adams* d'Henry Adams, *The golden notebook* de Doris Lessing, ou bien à la production littéraire et non littéraire de Stanislaw Lem, essaie de définir une *denatured narrative*, qui tienne compte de la dénaturalisation du langage, du contexte, du temps et de l'identité humaine :

In a fully denatured narrative, one would expect the language to be self-referential ; the context to be self-consciously created, perhaps by the splicing together of disparate contexts ; the narrative progression to be advanced through the evolution of underlying structures rather than through chronological time; and the characters to be constructed so as to expose their nature as constructions⁶⁶.

Réflexivité et non-linéarité seraient donc les principales stratégies d'une narration dénaturisée, plus apte à représenter la relation de l'identité humaine au monde. Nous pouvons remarquer que l'assomption d'une telle approche tient aussi du scepticisme, de cette incrédulité à l'égard du grand récit qui définit la condition postmoderne selon Lyotard⁶⁷. Hayles, quoique explicitement influencée par les théories du poststructuralisme et du postmodernisme, remarque finalement que les stratégies littéraires qu'une narration dénaturisée devrait impliquer ne sont, en réalité, pas si nouvelles dans l'histoire de la littérature :

However [...] the literary strategies mentioned above can be found in texts virtually from any period. [...] Postmodern texts do not have a monopoly on these literary strategies. [...] Other times have had glimpses of what it would mean to live in a denatured world⁶⁸.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 294.

⁶⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

⁶⁸ Nancy Katherine Hayles, *Chaos bound*, cit., p. 295.

Alternance des paradigmes

La thèse de Hayles devient une invitation à sortir de ce paradoxe : une narration sceptique, réflexive, non linéaire a existé à plusieurs époques, même avant le développement d'une conscience plus aiguë de ces phénomènes. Cela pourrait s'expliquer de plusieurs manières. Tout d'abord, comme Hayles le remarque dans son premier ouvrage, il existe une influence mutuelle entre représentation du monde en sciences et représentation du monde en littérature. Les changements de paradigme sont, certainement, consciemment à l'œuvre chez les écrivains les plus au courant des avancées scientifiques, mais cette influence fonctionne aussi dans l'autre sens. Il s'agit de l'idée du réseau cosmique, de l'interconnexion mutuelle du tout. Cette interconnexion fonctionne aussi de manière inconsciente, de sorte qu'il est possible de retrouver l'écho des questionnements de la communauté scientifique même chez des écrivains qui, à priori, pour des raisons chronologiques ou contextuelles, ne sont certainement pas au courant de ces avancées théoriques scientifiques. Hayles observe par exemple cette dynamique dans l'œuvre de D.H. Lawrence⁶⁹.

Pour tenter une autre explication, toutefois, nous pourrions recourir au questionnement soulevé par Brian Stonehill dans son ouvrage sur le *self-conscious novel* au sujet d'une possible alternance cyclique entre représentation naturaliste et non naturaliste dans l'histoire de toutes les formes d'expression artistique. Stonehill en effet s'interroge sur la tradition réflexive en littérature et sur les raisons qui expliquent qu'après avoir trouvé, au dix-huitième siècle, son apogée avec *Tristram Shandy*, elle ait presque entièrement disparue au dix-neuvième siècle à la faveur du grand réalisme⁷⁰, pour ressurgir de manière spectaculaire au vingtième siècle. À cet égard Stonehill, en s'appuyant sur l'article classique de Joseph Frank, *Spatial form in modern literature*⁷¹, cite les thèses du critique d'art Wilhelm Worringer selon lequel toute forme d'art oscille périodiquement entre les deux pôles du naturalisme et du non naturalisme, en

⁶⁹ — —, *The cosmic web*, cit., pp. 85-110.

⁷⁰ Selon Stonehill « is undeniable that the self-conscious novel was eclipsed in the nineteenth century by the prevailing notion that the novel can and must be a direct imitation of life ». Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 37.

⁷¹ Joseph Frank, « Spatial form in modern literature: an essay in three parts », *The Sewanee Review*, LIII, 2-3-4, 1945, pp. 221-240, 433-456, 643-653. Frank propose dans la troisième partie de son essai une discussion des thèses de Worringer, qui avaient été élaborés dans le domaine de l'histoire des arts plastiques, en les appliquant au champ littéraire.

fonction du ressenti de la relation entre homme et monde : le naturalisme correspondrait donc à des périodes d'harmonie de l'homme dans le monde, alors que l'art se polariserait sur des modalités de représentation non naturalistes surtout quand la relation homme/univers est en déséquilibre et dissonance⁷².

L'idée d'une alternance historique des deux pôles pourrait aussi se concilier avec l'idée de la succession des paradigmes scientifiques mentionnée par Hayles dans *Chaos bound*, en rappelant comment la représentation du monde serait passée de l'image d'une grande horloge mécanique (dix-neuvième siècle) à celle d'une entité organique (vingtième siècle), pour en arriver à un flux turbulent (vingt-unième siècle). Pourtant, les explications historicistes semblent identifier un phénomène de mode littéraire, plutôt qu'une articulation structurelle du roman comme genre. Deux facteurs de confusion demeurent cependant. Le premier dérive d'un paradoxe : si la non-linéarité est la règle de la nature, elle ne serait pas seulement une prescription pour de nouvelles représentations du monde mais aussi un élément à retrouver dans les anciennes formes, puisqu'il faudrait étendre aux textes littéraires l'invitation des scientifiques à déceler de la non-linéarité là où elle n'était pas perçue auparavant. La confusion s'installe donc entre la non-linéarité perçue en tant que caractéristique générale de tout texte, et la non-linéarité perçue en tant que caractéristique d'un nombre de textes appartenant à une tradition spécifique (non mimétique, non naturaliste, sceptique) : finalement, entre la non-linéarité du récit et le récit de la non-linéarité. La même confusion demeure dans certaines études sur la réflexivité, qui est tantôt perçue comme condition générale du roman en tant que genre, tantôt comme stratégie particulière de narration. Il est possible de sortir de cette impasse en supposant la coprésence structurelle de la linéarité et de la non-linéarité dans tout roman : c'est le dosage de la linéarité ou de la non-linéarité qui

⁷² Cette alternance n'est pas sans rappeler une alternance de type différent, suggérée par Gérard Genette: celle du *l'évolution en saute-mouton*. « On sait quel cas et quelles délices les Formalistes russes, de leur côté, faisaient déjà d'œuvres comme *Don Quichotte* ou *Tristram Shandy*, que l'on retrouve dans le Panthéon barthien. Dans un mouvement caractéristique du fameux (et fort ambigu) "refus d'hériter", chaque époque se choisit ses précurseurs, de préférence dans une époque plus ancienne que celle où vivait la détestable génération précédente. Les Formalistes auraient pu dire : refus du père (Balzac, Dickens) et élection de tel oncle jusque-là méconnu (James, Melville, Carroll), du grand-père (Fielding, Sterne, Diderot) ou de l'arrière-grand-père (l'Arioste, Cervantes, l'âge baroque). Le tour du père (re)viendra peut-être, quand la génération suivante aura épuisé les joies du baroque "postmoderne" et cherchera, qui sait, à se ressourcer, ou à se cautionner, chez ses ancêtres naturalistes, par exemple. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 236.

ferait appartenir un roman à une tradition plutôt qu'à une autre. Brièvement, il est inévitable de retrouver des traits de linéarité dans le plus radical des postmodernistes, tout comme des moments réflexifs dans les plus plates manifestations du roman linéaire : mais à des degrés éminemment différents. De même pour la mimesis : le choix de la non-linéarité est parfois perçu comme dérivant d'une intention antimimétique, d'autres fois il semble illustrer une mimesis alternative, plus adaptée à la forme de l'expérience humaine ou à une nouvelle représentation du monde. Dans ce cas, la formulation par Hutcheon d'une opposition entre mimesis du produit et mimesis du processus semble pouvoir éclaircir cette confusion.

Chaos, ordre et littérature : nouvelles perspectives

L'approche chaotique de Hayles a été particulièrement féconde, et a inspiré de nombreuses études dans lesquelles un nouveau set de descriptions et de métaphores, tirées par ces nouvelles disciplines, a pu être appliqué à des textes littéraires contemporains ou anciens, en suivant la suggestion finale de *Chaos bound* selon laquelle les stratégies narratives chaotiques ne sont pas le propre du postmoderne mais ont été adoptées à toute époque. Comme dans les études sur la réflexivité, d'ailleurs identifiée comme une des caractéristiques définitionnelles du récit chaotique, Laurence Sterne est souvent à l'honneur. L'année après la sortie de *Chaos bound*, un ouvrage collectif sous la responsabilité éditoriale de Hayles est publié sous le titre de *Chaos and order : complex dynamics in literature and science*. Nous y retrouvons une association entre étude de la non-linéarité en littérature et tradition des études sur la réflexivité : les auteurs mentionnés sont souvent les mêmes, et les noms de Sterne, Borges, Nabokov reviennent. Le ton peut parfois se faire, comme chez les surfictionnistes, plus prescriptif. Par exemple dans un essai sur la bifurcation chez Borges nous pouvons lire : « In cultural dynamics, as in hydrodynamics, linearity must be abandoned because the flux of ideas is clearly nonlinear »⁷³. Un essai de David Porush, qui applique au domaine de la fiction les thèses du Prix Nobel de chimie Ilya Prigogine, se borne à lire *Tristram Shandy* comme un texte *pre-postmoderne*, mais identifie correctement dans le roman de la non-linéarité l'affirmation de la contingence et de la casualité : « the

⁷³ Thomas P. Weissert, *Representation and bifurcation : Borges's Garden of chaos dynamics*, in Nancy Katherine Hayles (éd.), *Chaos and order*, cit., p. 224.

postmodern novel and its precursors emphasize the contingent, the random, the systematic, the irrational, the unmechanistic, and the subjectivistic experience of time opposed to enslavement to clockwork regularity and chronology »⁷⁴. La référence à l'horloge, d'ailleurs, tient de deux questionnements : premièrement, le récit non linéaire remet en question le traitement du temps, parce qu'il permet et pratique l'altération de la séquence chronologique traditionnelle du récit réaliste et parce qu'il abolit la causalité et les distinctions nettes entre cause et effet ; deuxièmement, la métaphore mécaniciste de l'horloge ne suffit plus, dans cette perspective, à décrire le monde. Hayles trouve ironique qu'une des expériences scientifiques illustrée par la théorie du chaos se serve d'une pendule modifiée : « there is a certain irony in using a modified pendulum to illustrate a strange attractor, for the pendulum has long been used as a textbook example of Newtonian mechanics »⁷⁵. Il faut se rappeler pourtant de l'ironique défaillance des pendules illustrée par le début du *Tristram Shandy*. La contribution de Peter Stoicheff, enfin, en postulant la condition essentiellement chaotique de toute métafiction⁷⁶, revient aussi sur le *Tristram Shandy* pour désigner le roman de Sterne comme le grand initiateur de ce genre.

L'application à la fiction de la perspective chaologiste a suscité la publication d'intéressantes études comparatistes. À propos de ces travaux, il est possible de remarquer deux tendances : les études qui analysent des œuvres de la tradition littéraire tout court, et ceux qui travaillent de manière plus théorique sur les structures textuelles non linéaires (souvent avec une attention particulière au roman postmoderne). Pour la première tendance il faudra au moins rappeler le travail d'Harriett Hawkins sur *Paradise lost* et sur la production de Shakespeare⁷⁷, qui est aussi un des premiers ouvrages monographiques inspirés par les thèses de Katherine Hayles. La deuxième tendance semble toutefois plus intéressante, surtout pour l'effort réalisé pour mieux

⁷⁴ David Porush, *Fiction as dissipative structures : Prigogine's theory and postmodernism roadshow*, in Nancy Katherine Hayles (éd.), *Chaos and order*, cit., p. 77.

⁷⁵ Nancy Katherine Hayles, *Complex dynamics in literature and science*, cit., p. 9.

⁷⁶ « It seem, at first, curious that metafictional texts possess characteristics of chaotic systems in the phenomenal world, but they do. I want to present four main characteristics shared by them : nonlinearity, self-reflexivity, irreversibility, and self-organization. » Peter Stoicheff, *The chaos of metafiction*, in Nancy Katherine Hayles (éd.), *Chaos and order*, cit., p. 85.

⁷⁷ Harriett Hawkins, *Strange attractors : literature, culture and chaos theory*, New York, Prantice Hall / Harvester Wheatsheaf, 1995.

identifier les caractéristiques communes aux roman de la non-linéarité. Ursula Heise⁷⁸, par exemple, se concentre surtout sur le traitement du temps dans le roman postmoderne, en identifiant des traits généraux qui peuvent très bien s'appliquer aux roman de la non-linéarité. L'accent est mis surtout sur la prolifération des histoires : cette multiplicité dit l'assomption de temporalités alternatives qui ne sont pas perçues comme étant en concurrence entre elles, mais sont embrassées simultanément. Le paradoxe de cette coprésence devient le moteur d'une organisation textuelle qui adopte trois stratégies narratives principales : la répétition, la métalepse et une typographie non linéaire. Ces genres de structures complexes permettent une réflexion sur le jeu entre causalité et contingence dans notre expérience du temps, réflexion qui est assimilée aux questionnements soulevés par les disciplines de la chaologie :

The difficulties that many postmodernist texts cause in the reading are not just self-serving intricacies, but provide a basis for reflecting on the interplay of determinism and indeterminacy, or causality and contingency in our temporal experience. In this sense, their project parallels that of the theories of complexity and non-linear dynamics that have emerged in the natural sciences in the last twenty years, which equally aim to explore the relationship between the predictable and the unpredictable in the evolution of systems over time⁷⁹.

Si Heise se concentre surtout sur le postmodernisme, très rapidement l'intérêt des études de l'approche chaotique se déplace vers des œuvres plus anciennes, qui sont comparées à des œuvres modernistes ou postmodernistes, en abandonnant toutefois toute description historiciste ; l'axe paradigmatique des propriétés textuelles peut donc remplacer l'axe syntagmatique de leur succession chronologique. Il s'agit d'une perspective plus théorique, qui part des suggestions de la théorie du chaos pour interroger les structures formelles du roman. Hans Werner⁸⁰ essaie de définir une typologie de textes qui partagent les traits des structures étudiées par la science du chaos (turbulence, imprédictibilité, autosimilarité, itération, auto-organisation), tout en remarquant que « as chaos theory tells us, nonlinearity is the dominating type of pattern in the world around us, not linearity »⁸¹. Les textes de ce type sont appelés complexes,

⁷⁸ Ursula K. Heise, *Chronoschisms : time, narrative, and postmodernism*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1997.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁰ Hans C. Werner, *Literary texts as nonlinear patterns : a chaotics reading of Rainforest, Transparent things, Travesty, and Tristram Shandy*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999.

⁸¹ *Ibid.*, p. 2.

et leur caractéristique principale est d’assumer une forme non linéaire : « I will claim that complex literary texts too can be successfully considered as nonlinear patterns and that chaos theory helps us to clarify and appreciate their complexity »⁸². À vrai dire, complexité et non-linéarité semblent des notions interchangeable et les définitions de Werner peuvent être un peu floues, parfois même en légère contradiction ; par exemple nous pouvons trouver un passage qui explique que « all complex texts are potentially nonlinear »⁸³ et un autre qui dit que « nonlinearity is a general characteristic of complex literary texts »⁸⁴. Aussi, quand on lit le titre du livre, *Literary texts as nonlinear patterns*, une ambiguïté subsiste quant à savoir si seuls les textes dits complexes peuvent se dire aussi non linéaires ou si, au contraire, « nonlinearity is a general and historical property of literary texts »⁸⁵. Malgré ce défaut de clarté, la perspective générale et comparatiste de l’ouvrage reste intéressante, parce qu’elle met en relation trois textes modernes et relativement peu étudiés (*Transparent things* de Vladimir Nabokov, 1972 ; *Travesty* de John Hawkes, 1976 ; *Rainforest* de Jenny Diski, 1987) avec un texte de la grande tradition littéraire, *Tristram Shandy*, dont est donnée une lecture inspirée surtout des notions de chaos, de fractal, et de turbulence entendue dans le sens de la dynamique des fluides (« The chaos of Tristram Shandy’s story resembles the turbulence of flowing water »⁸⁶).

Quoique focalisé sur la fiction étasunienne contemporaine (John Barth, Thomas Pynchon, Cormac McCarthy, Don DeLillo, Carol Shields) l’ouvrage de Gordon Sleuthag sur la fiction *métachaotique*⁸⁷ met en relief des points très intéressants, surtout au sujet du traitement de l’individu dans le récit de vie non linéaire en opposition au récit de vie classique. Sleuthag s’interroge en fait sur les répercussions de l’adoption consciente d’une perspective chaotique sur le traitement des personnages. La fiction, selon cette perspective, n’as pas vraiment changé ses intentions : raconter le rapport qui existe entre une identité fictive qu’il faut construire à travers le langage et un monde qui change selon le paradigme scientifique qui le décrit. L’assomption de concepts tels que le chaos, la turbulence, les bifurcations, la récursivité autosimilaire, ou de nouvelles

⁸² *Id.*

⁸³ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁷ Gordon E. Sleuthag, *Beautiful chaos : chaos theory and metachaotics in recent American fiction*, cit..

formes pouvant structurer le récit tel que le fractal, mène à une redéfinition de l'identité en relation avec le monde, ainsi que des conditions de l'expérience du monde. La fiction consciente de ces questions est appelée par Sleuthag une fiction *dynamique*, une fiction où il n'est plus possible d'inscrire l'identité dans une cohérence, ni d'en déterminer les frontières. Ainsi, la fiction est dissolue dans une multivocalité :

In more conventional autobiographical narratives, the first-person or sometimes third-person narrator provides a sense of coherent design and structure, whereas here the eruptive narrative of many voices subverts coherent identity. Linearity and overt coherence give way to nonlinearity and lack of obvious coherence⁸⁸.

La multiplicité ne concerne pas seulement l'identité individuelle, mais aussi le temps. Il y a chez les auteurs des textes dynamiques une conception du temps qui réfute la ligne droite, selon la suggestion que « the brain is not linear »⁸⁹. La conséquence est l'assomption d'une intertemporalité de la narration, qui fonde les conditions de possibilité grâce auxquelles les périodes, les événements, les systèmes peuvent se chevaucher mutuellement de façon tout à fait non linéaire. Sleuthag définit ce genre de narration par la formule *intertemporal mosaic narration*.

La relation entre le paradigme non linéaire du mouvement de la pensée et l'émergence du multiple à tous les niveaux est prise en compte aussi par Michael Patrick Gillespie dans son ouvrage *Nonlinear thinking and contemporary literary criticism* qui, en 2003, représente une des premières réflexions métacritiques sur les approches chaotiques en critique littéraire⁹⁰. Le multiple qui fait irruption en tant que produit de la perspective non linéaire s'oppose à la linéarité sous le signe du relativisme, du refus d'accorder la préférence à un point de vue plutôt qu'à un autre :

In my sense of the phrase, linear thinking works according to exclusionary, cause-and-effect logic : one for one. It sees the whole as equal to the sum of its parts. It moves toward closure by seeking a single resolution to a particular problem. Nonlinear thinking eschews this sort of closure and seeks to sustain multiplicity : one for many. The whole exceeds the number of its parts. It maintains a range of perspectives, and endeavors to promote multiple responses by refusing to privilege any one point of view over the others⁹¹.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 171-172.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁰ Michael Patrick Gillespie, *Nonlinear thinking and contemporary literary criticism*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.

⁹¹ *Ibid.*, p. 30.

Le roman de la non-linéarité, en ouvrant au multiple, est bien le roman des possibles, en opposition à la linéarité de la causalité, du déterminisme. Cette ouverture aux possibles de la forme du roman, qui s'oppose à la rigide linéarité déterministe, et qui se donne pour objectif d'appréhender le chaos immanent à la nature et à l'humain, trouve son illustration la plus importante dans *Tristram Shandy*. Pareillement à Hans Werner, Jo Alyson Parker, dans son étude comparant forme narrative et théorie du chaos, étudie *Tristram Shandy*, jugé comme « the chaotic text par excellence »⁹², sous la loupe de la chaologie: l'œuvre de Sterne est d'ailleurs analysée à côté de celle de Proust, Woolf et Faulkner. Il s'agit surtout, comme le suggère la référence aux modernistes, d'une étude sur le traitement du temps dans le roman, dans la perspective suggérée par l'approche de la théorie du chaos, approche qui a désormais établi sa tradition critique. L'ouverture au possible est, dans cette analyse, aussi prise en compte : « *Tristram Shandy* exemplifies a chaotic dynamical system, a bounded arena of infinite possibility »⁹³. Cette ouverture est l'expression d'une perspective cognitive de la représentation de l'expérience du monde, une relation entre sujet et objet qui ne peut pas être dite par la séquentialité, la causalité, le déterminisme :

Even if Sterne structures the sequence of episodes so as to represent the path followed by the mind as it associates ideas, the path does not unroll linearly and inevitably. The mind jumbles temporal order, connects like with unlike. Mental events have causes, to be sure, but, as in a chaotic dynamical system, we cannot determine which and how many causes led to a particular effect and which and how many effects derive from a particular cause. Indeed, the text serves as an implicit demonstration of the fact that linear causality inadequately models the complex workings of the mind, reminding us that the great explanative narrative put forward under the Newtonian paradigm leaves the human element out of the equation⁹⁴.

Cette dernière remarque à propos de l'élément humain, d'ailleurs, peut nous faire revenir à la proposition de Hayles d'une *denaturated narrative*, une fiction qui représente le monde (tant le monde fictionnel que le monde référentiel) en tant que construction humaine. Le mouvement associatif prôné par Sterne pour sa narration semble parfaitement s'accorder à cet impératif, et il n'est pas surprenant que Sterne soit si souvent pris pour modèle, et associé si souvent à des écrivains plus contemporains.

⁹² Jo Alyson Parker, *Narrative form and chaos theory in Sterne, Proust, Woolf and Faulkner*, Basingtoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 32.

⁹³ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

La prolifération d'études littéraires explorant une approche chaotique au cours de ces vingt dernières années a eu le mérite de redécouvrir des structures formelles dont l'analyse peut en effet bénéficier des suggestions théoriques avancées par ces comparatistes. Surtout, l'abandon définitif d'une perspective normative de la linéarité, avec la réfutation de l'opposition entre linéaire et non linéaire en tant que rapport de norme et aberration, a permis d'en finir avec la perception de la tradition shandienne considérée comme une anomalie dans l'histoire du roman. Des limites pourtant demeurent : maintes interrogations soulevées par l'approche chaotique coïncident avec les questionnements soulevés par les études sur la réflexivité ; cependant, cette relation n'est pas toujours identifiée ni explorée de façon structurelle. Aussi, si la terminologie scientifique de la théorie du chaos pourrait établir un terrain commun, elle ne mène pas toutefois à un consensus sur les termes à utiliser pour l'analyse littéraire. Cette limite caractérise aussi la tradition des études sur la réflexivité (*self-conscious novel*, *self-reflexive novel*, *metafiction*, et autres). Dénaturalisée, complexe, chaotique, métachaotique, dynamique, intertemporelle : bien que les appellations apposées à la fiction changent d'étude en étude, en résulte un ensemble assez cohérent, et tous ces traits semblent dessiner un type particulier de fiction. Le terme qui pourrait être le dénominateur commun de cette perspective, et qui pourrait servir aussi à la connecter aux approches de la réflexivité, du non mimétique, de la surfiction, est possiblement, selon l'usage qu'en fait Leonard Orr, le terme de *non-linéarité*. Ce roman qui se dit dans la multiplicité, dans la contingence, dans le chaos, dans la réflexivité, dans la subjectivité cognitive, dans le scepticisme, pourrait être défini comme un roman de la non-linéarité, tant pour les formes qu'il assume et les stratégies narratives qu'il déploie, que pour la conception du monde qu'il adopte. Le préfixe négatif qui l'accompagne dirait alors son altérité au regard de la perspective téléologique et séquentielle du roman du réalisme formel, un roman qu'il serait possible d'appeler *linéaire*. Ce dualisme serait à prendre *cum grano salis*, puisque les deux traditions partagent les mêmes origines et peuvent se chevaucher : structurellement, il est même impossible de postuler une non-linéarité ou une unilinéarité *absolues*. L'idée d'un dosage différent de linéarité ou de non-linéarité dans le texte permettrait toutefois d'expliquer pourquoi il est difficile de considérer comme appartenant à la même tradition littéraire des écrivains tels que Defoe et Sterne, Zola et Perec, Manzoni et Calvino, Steinbeck et Nabokov ; cela expliquerait

aussi l'écart extrême qui existe entre la fiction la plus absolument linéaire (du roman d'aventures classique à la paralittérature) et certains ouvrages qui affichent une non-linéarité radicale (les hypertextes narratifs, ou des œuvres telles que *The unfortunates* de B.S. Johnson).

5.

Approches des marges textuelles

Jacques Derrida et les marges du texte

Après avoir illustré comment s'est établie une tradition critique liée à la théorie du chaos, un problème se pose : les publications citées sont toutes issues de l'aire anglophone, sauf l'étude de Werner qui a été publiée en Suède, mais toujours en anglais. Pourtant, déjà en 1994 les Presses Universitaires de Vincennes sortaient un ouvrage collectif sur *Littérature et théorie du chaos*⁹⁵ qui comprenait aussi une contribution de Katherine Hayles. Aucune monographie en français ne semble avoir accompagné cet effort critique, au moins jusqu'à l'ouvrage de Frédéric Fladenmuller sur *La voix neutre du chaos*⁹⁶, paru en 2010 : à cette date, la ligne critique liée à la théorie du chaos semble avoir trouvé ses auteurs de prédilection (Sterne, Borges, Calvino, Nabokov) et son set de métaphores descriptives (les fractales, la description du littoral de Mandelbrot, le chaos comme ordre).

Cette absence dans le panorama critique français peut s'expliquer par le développement d'une autre approche qui porte son attention sur ces œuvres complexes, sur ces romans de la non-linéarité : il s'agit de l'intérêt pour les marges textuelles, et en particulier pour les notes, leur rapport avec les stratégies textuelles digressionnistes, l'introduction qu'elles comportent d'un degré de discontinuité dans le texte. L'intérêt pour l'annotation vient au moins de deux traditions critiques différentes, qui peuvent parfois se toucher : d'un côté, les réflexions de Derrida sur le rapport entre centre et périphérie textuels et sur la déhiérarchisation de cette relation ; d'un autre côté, la narratologie de Genette, qui dans la tentative d'appréhender la totalité des stratégies narratives s'est aussi intéressée à la dimension paratextuelle. La pensée de Derrida, surtout, semble la plus influente à cet égard, puisqu'elle ne reste pas seulement théorique, mais essaye de s'organiser selon de nouvelles formes scripturales qui remettent en discussion la linéarité du texte, en affichant par exemple deux textes différents juxtaposés et sans rapport hiérarchique (et, parfois, sans aucun rapport logique apparent). Nous pensons

⁹⁵ Yves Abrioux (éd.), *Littérature et théorie du chaos*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

⁹⁶ Frédéric Fladenmuller, *La voix neutre du chaos. Etude sur la complexité de textes modernes*, New York ; Oxford ; Berne, P. Lang, 2010.

surtout à *Glas*. Les marges textuelles, pour les auteurs influencés par Derrida, n'équivalent plus au blanc qui borde et entoure le texte, ne représentent plus une charnière séparant, de façon définitive, le texte de son hors-texte : elles se révèlent, au contraire, mobiles, elles peuvent aussi bien être investies par le texte qu'envahies par le hors-texte. La frontière entre le texte et le hors-texte est de cette manière abolie. Les seuils textuels deviennent ainsi une zone floue, où peuvent proliférer des pratiques péri-textuelles hétéroclites qui disent la multivocalité : par leur propre nature, les marges restent toujours potentiellement ouvertes à toutes les instances scripturales (auteur, lecteur, éditeur), ceci ayant pour conséquence une renégociation incessante du sens même du texte. Derrida s'est interrogé sur le fonctionnement ambigu de la marge : s'agit-il d'un espace de liberté où le hors-texte peut investir de sens le texte, ou plutôt d'un dispositif de contrôle de la réception du lecteur ? Est-ce le centre qui domine la périphérie textuelle, ou bien une périphérie seulement apparente peut-elle devenir, au fond, prescriptrice, manipulatrice ? Dans la tradition de l'annotation, les deux choix sont possibles, mais le contexte ne permet jamais une clôture, les marges ne pouvant jamais exclure l'ouverture d'une autre marge.

Cette même interrogation représente le cœur de la réflexion qu'un auteur d'évidente inspiration derridienne, Lawrence Lipking, développe en 1977 dans son important essai *The marginal gloss*. Lipking, en effet, ne manque pas de souligner que toute glose peut être à son tour l'objet d'autres annotations qui la défient : « so long as a text exists, some space will always be left for the gloss to perform its denials; and every gloss becomes in turn a text to be repudiated »⁹⁷. Même quand la marge est déjà occupée par l'auteur qui voudrait encadrer la lecture de son texte et déterminer l'interprétation du lecteur, il y aura toujours une marge à côté qui offrira un espace pour l'incessante négociation du sens : « a writer alone cannot claim authority over the page; the reader also has rights, prescribed by the rules of scholarly presentation. But the contract between writer and reader may well be open for renegotiation »⁹⁸ : « “truth” of the margin is that many alternate truths are possible.⁹⁹ »

Dans cette perspective, donc, les marges expriment une ouverture au multiple, à la polyphonie, à la prolifération du sens et à la perte du centre textuel. Derrida postule un

⁹⁷ Lawrence Lipking, « The marginal gloss », *Critical inquiry*, III, 4, 1977, p. 647.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 638-639.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 640.

jeu d'échanges incessants entre le texte et ses marges, qui peut d'une certaine manière être assimilé à cette interconnexion mutuelle entre sujet observant et objet observé qui empêche de définir de façon stable le réel, et ne permet plus de le représenter selon les canons du réalisme traditionnel. Les thèses de Hayles, d'ailleurs, qui trouve dans la théorie du chaos un nouveau paradigme rendant floue toute distinction entre texte et contexte, sont aussi très influencées par Derrida ; il n'est pas difficile par exemple de déceler l'influence de la pensée du philosophe français dans ce passage :

texts are always already open to infinite dissemination. Far from being ordered sets of words bounded by book covers, they are reservoirs of chaos. [...] Moreover, the boundary between text and context is not fixed. Infinite contexts invade and permeate the text, regardless of chronology or authorial intention. [...] The permeation of any text by an indefinite and potentially infinite number of other texts implies that meaning is always already indeterminate¹⁰⁰.

La modalité d'expression de cette infiltration infinie de multiples textes dans un autre texte est la pratique de l'annotation, qui se dit dans les diverses variétés de note: infrapaginale ou en fin de volume, latérale ou en bas de page. Derrida s'est surtout interrogé sur l'effet de hiérarchisation des discours que la note en bas de page implique, en notant comme cette conséquence topologique n'est pas tout à fait transparente, mais reste ouverte à la subversion :

Stricto sensu, le statut de la note infrapaginale implique une distribution dans l'espace normalisée, légalisée, et légitimée, une spatialisation qui crée des relations hiérarchiques : des relations d'autorité entre le texte dit principal, porteur des notes infrapaginales, qui se trouve placé au-dessus (à la fois dans l'espace et symboliquement) du texte des notes infrapaginales, qui se trouve, lui, plus bas, dans ce que l'on pourrait appeler une marge inférieure. (Je laisse de côté la possibilité de ces notes infrapaginales qui ont été inscrites, autrefois ou de nos jours, dans les marges latérales et non dans la marge inférieure du texte principal) [...]

Bien entendu, - comme toujours dès qu'une loi, la loi, existe - toute tromperie, toute transgression, toute subversion devient possible [...] L'auteur du texte qui semble occuper la position principale et supérieure a le pouvoir d'inverser ou de renverser les positions lui-même, ou bien il peut lui-même être déplacé par l'annotateur et par le jeu de la note

¹⁰⁰ Nancy Katherine Hayles, *Chaos bound*, cit., pp. 180-181.

infrapaginale [...] dans des situations pragmatiques données, c'est en fait la note infrapaginale qui porte le message principal et qui a le plus de chances d'être lue¹⁰¹.

Marginalia

Cette dialectique possible entre le texte et son annotation est une caractéristique consubstantielle à tout type d'écriture. Michael Camille, par exemple, se réfère aux manuscrits médiévaux quand il écrit que « the margins provide a site at which the reader could take part in, and to some extent, interplay with the text already written »¹⁰². Les auteurs qui ont étudié l'histoire de l'annotation ont souvent allié une approche philologique et historique aux réflexions philosophiques inspirées de Derrida. Un exemple pour illustrer cette tendance pourrait être le travail d'Evelyn Tribble, qui a analysé les éditions de la Bible publiées en Angleterre en époque moderne, titré *Margins and marginality*¹⁰³. Dans cette étude, Evelyn Tribble a remarqué comment « the margin might affirm, summarize, underwrite the main text block and thus tend to stabilize meaning, but it might also equally assume a contestatory or parodic relation to the text by which it stood »¹⁰⁴. En commentant ces éditions, Tribble a pu analyser cette dynamique complexe s'installant entre texte et note, l'établissement puis le renversement d'une relation hiérarchique entre les deux. Un exemple parmi tous : le schéma visuel de la *Glossa ordinaria*, qui superposait au texte de la Bible la lecture de la tradition scholastique, peut être tenu pour prescriptif. Or, ce même schéma pouvait être réutilisé pour supporter des annotations inspirées par un esprit complètement différent : ainsi, pour la réédition de la *Matthew's Bible* en 1549, les gloses d'Edmund Becke se font envahir par les polémiques théologiques et politiques contemporaines¹⁰⁵. Tribble étudie aussi d'autres cas d'annotations qui entrent en compétition avec le texte commenté : un exemple est une traduction anglaise d'*Orlando Furioso* de 1584, dont

¹⁰¹ Jacques Derrida, « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », *La Licorne*, XIX, 67, 2004, p. 8-9. La version originale de l'essai a été publiée en 1991, en anglais, dans un ouvrage collectif : Jacques Derrida, *This is not an oral footnote*, in Stephen A. Barney (éd.), *Annotation and its texts*, New York, Oxford University Press, 1991, pp. 193-194.

¹⁰² Michael Camille, *Glossing the flesh : scopophilia and the margins of the medieval book*, in D.C. Greetham (éd.), *The margins of the text*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. 259.

¹⁰³ Evelyn Tribble, *Margins and marginality. The printed page in early modern England*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1993.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 29. Un exemple curieux: une annotation explique comment dans le passage biblique annoté il est possible de lire que le Pape est, en vérité, l'Antéchrist.

les notes du traducteur John Harington se désintéressent très volontiers des problèmes textuels pour se focaliser sur d'autres sujets (la vie de la cour, ses confrères écrivains, ou même son chien) dans ce but précis : « to represent an English courtly circle which consistantly surpasses its Italian counterpart »¹⁰⁶.

Nous pouvons le remarquer : chez Derrida, la marge est matière à une spéculation théorique concernant les rapports (hiérarchiques ou à déhiérarchiser) entre centre et périphérie, texte et contexte, texte et annotation ; chez les historiens de l'annotation (Tribble), la marge de Derrida devient le commentaire allographe publié, qui est analysé dans son intention de contrôler la lecture, qu'il s'exprime par un rapport explicatif avec son texte annoté ou bien par un rapport subversif d'apparent désintérêt. Toutefois, la note peut aussi devenir un instrument à disposition des écrivains de fiction, pas seulement dans sa forme d'autocommentaire ultérieur, appartenant au péri texte, mais aussi en tant que procédé narratif.

L'influence de Gérard Genette. Annotation et digression.

La note fictionnelle est d'extrême intérêt, car en simulant la pratique du commentaire (autorial ou allographe), elle rajoute au texte une dimension de multiplicité des temps (dans le cas d'un autocommentaire fictionnel) et des voix (l'annotation fictionnelle allographe). Dans cette perspective, les réflexions de Derrida ont pu être croisées, surtout en France, avec l'approche narratologique de Genette. Cela peut se lire par exemple dans un ouvrage collectif paru en 2005 qui, en s'interrogeant sur la *Théorie des marges littéraires*, ne manque pas de citer diffusément Genette (et surtout *Seuils*). Relativement à l'utilisation des notes dans le roman, l'intérêt d'identifier les stratégies de fictionnalisation du paratexte a aussi certainement à voir avec les problèmes de la réflexivité, d'une mimesis qui n'est plus tournée ni vers le monde ni vers les modalités de l'expérience du monde mais directement vers le livre, dans une sorte de mouvement métamimétique. La présence de ces appendices multiplie les lignes narratives et brise la linéarité de la lecture, tout comme la linéarité du récit. Pour cette raison les romans de la non-linéarité font largement recours aux notes fictionnelles, de manière à introduire une complexité supplémentaire dans le récit. L'annotation du texte en régime fictionnel est un procédé exploité à tel point qu'André Pfersmann a parlé de la « prose notulaire » en

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 96.

tant que lignée à part entière dans l'histoire de la littérature, en définissant les notes comme « séditions infrapaginales »¹⁰⁷. Investir les marges de cette manière fait partie d'une volonté de déplacer la frontière de la fictionnalité¹⁰⁸, ainsi que de multiplier le texte en introduisant une dimension supplémentaire. L'annotation est un débordement : débordement du récit, si une note le prolonge comme un à-part, un ajout après le coup, une sorte de manifestation sur page de l'esprit de l'escalier ; débordement du hors-texte — côté auteur — dans le texte, si l'auteur même assume le discours en marge en tant qu'auteur réel ; débordement du hors-texte — côté lecteur — dans le texte, par des notes allographes dont le discours est assumé par un tiers qui lit le texte premier. Ce débordement inscrit dans la note, par ailleurs, n'est pas seulement spatial, il traîne avec soi le sens, renégocié sans cesse, ainsi que le temps : la note oblige le lecteur à choisir entre deux ordres possibles de lecture. Michel Butor l'a aussi remarqué :

Les notes sont en général mises en dehors du corps même de la page, en dessous, quelquefois reportées en fin de chapitre ou de volume. Le lecteur est manifestement invité à lire le texte deux fois, une en continuant directement la phrase, l'autre en faisant le détour de la note¹⁰⁹.

Par sa seule existence, donc, la note, même la moins compliquée, introduit du discontinu dans le discours. Il est possible d'affirmer que les notes apportent la même subversion que les digressions : selon Pfersmann d'ailleurs la limite entre les deux est fluctuante¹¹⁰, et il ne semble pas incongru d'appliquer à la note la réflexion que Randa Sabry fait à propos du fragment digressif, qui

nous met en présence d'un fait extrêmement curieux : la capacité pour un texte de produire et d'entretenir simultanément *deux versions de lui-même* : une version abrégée, simple et droite ; une version intégrale, excentrique, turbulente, complexe, qui travaille à la relève, ou à l'exhaussement de la première¹¹¹.

Les réflexions de Randa Sabry sur les implications d'un usage massif de la digression et sur l'identification d'une « lignée de digréssionnistes » à laquelle « il ne suffira

¹⁰⁷ Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe – XXIe siècles)*, Genève, Droz, 2011, p. 12.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁹ Michel Butor, *Le livre comme objet*, in *Répertoire, II. Etudes et conférences (1959-1963)*, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 116.

¹¹⁰ Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales*, cit., p. 68.

¹¹¹ Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Editions de l'EHESS, 1992, p. 128.

presque de ne citer que Sterne pour accéder »¹¹², précèdent les conjectures de Pfersmann sur l'existence d'une tradition de *prose notulaire*, en partageant beaucoup de traits communs. D'ailleurs digression, glose et réflexivité sont mis expressément en rapport, comme stratégies discursives qui s'entresoutiennent. Aussi, il est curieux qu'une des images choisies par Sabry pour décrire les digressions (« turbulence du rectiligne »¹¹³) fasse appel à une métaphore qui est en train de devenir classique chez les critiques américains de l'approche chaotique, l'idée de *turbulence*. L'introduction de cette turbulence défie la linéarité du récit, met en scène un « duel de la droite et du détour »¹¹⁴ qui multiplie le texte, avec l'intention d'« ébranler la notion même d'unicité du propos »¹¹⁵ et de contredire la perspective téléologique dans laquelle s'inscrit le récit linéaire :

Il y a digression lorsque la narration *se désolidarise* (de l'action, du sujet), s'en détourne pour parler d'autre chose ou d'elle-même et, du coup, saper sa propre orientation vers un fin déterminée (qui est non seulement de mener mais de mener à bien l'histoire)¹¹⁶.

Cette désolidarisation de la narration d'elle-même dit aussi sa réflexivité, selon des effets métadiscursifs qui assimilent le digressionnisme à la prose notulaire. Pfersmann, en développant les réflexions de Derrida sur l'ambiguïté du fonctionnement du dispositif de la note, entre contrôle du texte sur le lecteur et subversion de la périphérie au regard du centre, a remarqué ce parallélisme entre note et digression :

Les unes comme les autres peuvent se livrer à une subversion réflexive du texte narratif [...] mais toutes les deux peuvent servir tout aussi bien à manipuler le lecteur et à le mettre derechef sous la tutelle de la seule voix autorisée¹¹⁷.

Il ne faut pas oublier, pourtant, que cette ambiguïté du dispositif devient, dans le cas des notes fictionnelles, expressément réflexive et ironique : l'effet prescriptif remplace la prescription, l'effet de subversion remplace la subversion : un décalage qui est parfaitement illustré par *Pale fire*. Dans le rapport au réel s'installe la même ironie réflexive : dans les œuvres notulaires, réflexives, non linéaires, la conscience de l'effet de réel a définitivement remplacé toute présomption de représentation du réel. L'introduction de notes en régime fictionnel contredit l'idée fondatrice du réalisme formel, celle d'une mimesis parfaite, bien synthétisée par Ian Watt quand il écrit que

¹¹² *Ibid.*, p. 16.

¹¹³ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹¹⁷ Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales*, cit., p. 266.

« this is the kind of participation which the novel typically induces : it makes us feel that we are in contact not with literature but with the raw materials of life itself as they are momentarily reflected in the minds of the protagonists »¹¹⁸. Or, la distanciation — même physique — de la note par rapport au texte à laquelle elle est rattachée, introduit une nouvelle dimension dans le texte qui n'est pas sans conséquences sur le réalisme et sur la linéarité du texte. Selon Pfersmann, d'ailleurs, « l'intérêt des notes réside [...] dans la possibilité d'échapper, grâce à elles, à la linéarité du discours, d'introduire une deuxième dimension dans le livre.¹¹⁹ » Cette deuxième dimension peut être d'ailleurs très ambiguë et l'ouverture au possible peut se faire de manière déconcertante, en introduisant un antagonisme entre texte et commentaire et parfois même en créant des entorses paradoxales et irrésolubles : la mise en discussion de la fiabilité du narrateur, l'indécidabilité de l'ordre d'enchâssement des niveaux de narration, la prolifération de fausses références qu'il est impossible de distinguer de celles qui sont vraies. Le maître réputé de ce procédé est Borges, avec ses citations apocryphes et ses références bibliographiques fictives mélangées de manière inextricable aux références fiables. Le procédé est bien sûr ludique, parodique, mais exprime aussi, plus sérieusement, une perspective relativiste. Pfersmann saisie correctement cette double dimension :

la zone de la page imprimée qui affirmait, dans le texte classique, un lien indissoluble avec l'autorité, s'amuse désormais à la subvertir à travers un usage ludique et fantaisiste des références.

En même temps, texte et commentaire entrent dans un antagonisme qui les relativise l'un l'autre et prive le lecteur de repères¹²⁰.

Le procédé traduit une prise de distance du texte au regard de la possibilité d'une représentation du monde directe et fiable, et réaffirme le scepticisme essentiel du récit de la non-linéarité. Chez les représentants les plus radicaux de ce scepticisme s'installe un vertigineux effet de réfutation de la différence ontologique entre le livre et le monde, ce qui explique pourquoi la fiction ne peut pas être une représentation du réel mais un ajout fait au réel¹²¹ :

¹¹⁸ Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 193.

¹¹⁹ Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales*, cit., p. 63.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹²¹ « A fiction, for Borges, is not a representation of things, but an addition to them ». Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 45.

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversions sugieren que si los caracteres de una fiction pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lecteurs o espectadores, podemos ser ficticios¹²².

Métalepses et discontinuité

L'assomption consciente de la fictionnalité par le roman porte à douter de la condition existentielle du monde que le roman devrait représenter. Quelque chose de semblable se produit d'ailleurs quand les niveaux multiples s'enchâssent et brouillent leurs frontières jusqu'à créer une condition de paradoxe, d'impossibilité de décider une hiérarchie des ontologies. C'est ce que Gérard Genette a appelé une métalepse, la « transgression délibérée du seuil d'enchâssement »¹²³. Un jeu métaleptique sophistiqué est à la base de certains des romans de la non-linéarité les plus contemporains, par exemple dans *La caverna de las ideas*, de José Luis Somoza, où notes, métalepses et réflexivité créent un récit multiple et paradoxale de grand suggestion dans son ambiguïté ; mais il est possible aussi de retrouver, comme Randa Sabry le fait noter, une « effervescence métaleptique »¹²⁴ dans l'écriture sternienne. Cette référence à Sterne ainsi que la lecture que Borges fait du *Quichotte* ramènent la pratique de la métalepse à l'origine du roman comme genre.

L'utilisation de digressions, de notes, de métalepses, ainsi que de procédés qui thématisent la réflexivité tel que la mise en abyme, produisent ce que Chiara Nannicini Streitberger a appelé la « revanche de la discontinuité »¹²⁵. En analysant l'œuvre d'Ingeborg Bachmann, d'Italo Calvino et de Georges Perec, l'auteur essaie de mettre en évidence les caractéristiques d'un récit « hétérogène et anti-linéaire »¹²⁶, « multiple et discontinu »¹²⁷, se concentrant surtout sur deux tendances : « d'un côté un *usage excentrique de certains éléments paratextuels*, de l'autre côté *une transmutation du*

¹²² Jorge Luis Borges, *Magias parciales del Quijote* [1952], in *Obras completas. II* (1952-1972), Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, p. 50.

¹²³ Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, p. 14.

¹²⁴ Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, cit., p. 134.

¹²⁵ Chiara Nannicini Streitberger, *La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles; Bern; Berlin [etc.], P. Lang, 2009.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 266.

paratexte en texte »¹²⁸. Multiplicité et non-linéarité sont d'ailleurs aussi encore une fois rattachées à l'élément réflexif, au « métarécit comme agent de rupture et de discontinuité »¹²⁹.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 158.

6.

Lecture et non-linéarité

Roland Barthes, l'école de Bordeaux, S/Z

La notion de *discontinuité* utilisée par Nannicini Streitberger au sujet des œuvres qui composent son corpus, caractérisées par une prolifération de notes, de digressions, de métalepses, et par leur caractère multiple et réflexif, fait référence à un article de Roland Barthes paru en 1962 et titré *Littérature et discontinu*¹³⁰. Si Jacques Derrida a représenté la référence de tous ces critiques qui se sont interrogés sur les marges textuelles, Barthes est un des auteurs les plus cités et les plus révéés par les auteurs qui se sont penchés sur l'acte de lecture. Le rôle du lecteur, l'inscription de la lecture dans le roman, le fonctionnement de l'acte de lecture et ses conséquences sur l'analyse de l'œuvre littéraire : aujourd'hui aucun lecteur ne serait surpris de voir ces sujets traités par les critiques littéraires — voire thématiques dans un roman. Pourtant, quand Barthes commence à s'y intéresser, l'acte de lecture tient encore de la nouveauté critique. « Depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l'auteur et pas du tout au lecteur », s'exclame Barthes dans son article de 1970 *Écrire la lecture*. « Le texte, le texte seul », cependant, « n'existe pas », il s'agit plutôt d'un *texte-lecture* que « nous écrivons dans notre tête quand nous la levons »¹³¹.

Roland Barthes n'a pas été le premier ni le seul à prôner une approche critique orientée vers la lecture : depuis la fin des années '50 le groupe des sociologues de la littérature de l'université de Bordeaux défie la centralité du texte, son intouchabilité. Robert Escarpit propose par exemple le concept de *trahison créatrice*¹³² qui semble déplacer la production du sens de l'activité de l'écrivain à celle du lecteur, ou du moins implique une coopération entre les deux instances. Nicole Robine, dans son article de 1970 *La lecture*, s'interroge sur le sens de la lecture, sur sa double nature de travail et loisir :

L'œuvre littéraire est donc bien le résultat de l'action de l'auteur et du lecteur. Elle est le couronnement d'un effort, nous n'osons pas encore dire d'un travail commun. En effet, si l'écriture, la réalisation d'un ouvrage à lire, est bien un travail, peut-on considérer la lecture

¹³⁰ Roland Barthes, *Littérature et discontinu* [1964], in *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 430-441.

¹³¹ Roland Barthes, *Écrire la lecture*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Gallimard, 1984, p. 33.

¹³² Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958, p. 112.

d'un roman comme travail ? On compte la lecture au nombre des loisirs. Travail ou loisir, travail et loisir, qu'est la lecture ? Et de quelle lecture s'agit-il ? [...] Le contenu de la communication change avec le récepteur. L'œuvre littéraire, le livre, l'imprimé sont ce qu'en fait le lecteur. Lire, c'est construire. [...] La lecture n'est pas une opération mécanique à l'intérieur du message que croit émettre l'auteur ; le lecteur choisit, projette son expérience personnelle sur celle de l'œuvre, donne un sens nouveau au contenu de pensée que lui transmettent les signes. [...] A la limite, chaque lecteur, en l'assimilant, recrée un nouveau livre à partir de la création originale imprimée¹³³.

Roland Barthes développe des concepts similaires dans son article de 1973 *Sur la lecture* où il aborde la lecture comme plaisir, mais aussi comme productrice de travail, et, par conséquent, d'écriture :

La lecture est véritablement une production : non plus d'images intérieures, de projections, de fantasmes, mais, à la lettre, de travail : le produit (consommé) est retourné en production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini¹³⁴.

C'est surtout avec *S/Z*, paru en 1970 tout comme l'article *Écrire la lecture* et l'ouvrage collectif édité par Robert Escarpit et dont nous avons tiré la citation de Nicole Robine, que Barthes développe et met en pratique ses idées sur la lecture. En réduisant *Sarrasine* à l'état de fragments, Barthes prend la liberté la plus totale sur un texte qu'il morcèle, dépiece et, enfin, recompose. Un paradoxe est implicitement avancé : le texte recomposé en fin de volume ne pourra pas retrouver un supposé état pur initial : la lecture qui s'en est emparée tout le long du volume s'est désormais incrustée au texte de Balzac. Nous avons remarqué, à propos du rapport entre fiction et réel chez Borges, que, pour l'écrivain argentin, la fiction n'est pas une représentation mais un ajout au réel ; or, similairement, pour Barthes la lecture n'est pas décodage d'un sens caché dans le texte, à transmettre et comprendre, mais un surcodage, un ajout au texte. Prônant un *érotisme de la lecture*¹³⁵, Roland Barthes propose une lecture qui devient aussi production de sens. Son lecteur est un *lecteur total* :

cette imagination d'un lecteur total – c'est-à-dire totalement multiple, paragrammatique – a peut-être ceci d'utile, qu'elle permet d'entrevoir ce qu'on pourrait appeler le Paradoxe du lecteur : il est communément admis que lire c'est décoder : des lettres, des mots, des sens, des structures, et cela est incontestable ; mais en accumulant les décodages, puisque la

¹³³ Nicole Robine, *La lecture*, in Robert Escarpit (éd.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 225-227.

¹³⁴ Roland Barthes, *Sur la lecture*, in *Le bruissement de la langue*, cit., pp. 45-46.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 43.

lecture est de droit infinie, en ôtant le cran d'arrêt du sens, en mettant la lecture en roue libre (ce qui est sa vocation structurelle), le lecteur est pris dans un renversement dialectique : finalement, il ne décode pas, il sur-code; il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux : il est cette traversée¹³⁶.

L'accumulation de décodages, cette possibilité de surproduction de sens qui est le propre de la lecture, inscrit automatiquement le texte, tout texte, dans le fragmentaire, dans le multiple. Michel de Certeau a remarqué ce caractère naturellement pluriel du texte. Le lecteur, à son avis, « invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de signification.¹³⁷ »

Le reader-response criticism, Wolfgang Iser

La décennie qui sépare l'approche *érotique* de la lecture de Roland Barthes (1970) et la définition de la lecture comme *braconnage* donnée par Michel de Certeau (1980) a été marquée par l'explosion de l'intérêt pour l'acte de lecture et pour le rôle du lecteur dans tous leurs états, selon une très riche variété de perspectives. Une approche plus proche de la narratologie a étudié le lecteur comme fonction interne du texte : se multiplient ainsi les études sur le narrataire et sur les *narrative audiences*, avec les importantes réflexions de critiques tels que Gerald Prince¹³⁸, Walter Ong¹³⁹, Peter Rabinowitz¹⁴⁰, ou la redécouverte de travaux anticipateurs comme l'essai de Walker Gibson sur le *mock reader*¹⁴¹. Le rapport entre le texte et un lecteur qui se trouve hors du texte a aussi été questionné, selon une perspective empirique ou bien poétique. Lucie Hotte¹⁴² a distingué selon cette dualité les études empiriques et les théories de la réception (les travaux d'Escarpit et Leenhardt, les études de Norman Holland et de l'école du *reader-response*, les réflexions de Jauss) des poétiques de la lecture, focalisées sur l'effet de

¹³⁶ — —, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 47.

¹³⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980, p. 285-286.

¹³⁸ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, IV, 14, 1973, pp. 178-196.

¹³⁹ Walter J. Ong, « The writer's audience is always a fiction », *PMLA*, XC, 1, 1975, pp. 9-21.

¹⁴⁰ Peter J. Rabinowitz, « Truth in fiction : a reexamination of audiences », *Critical inquiry*, IV, 1, 1977, pp. 121-141.

¹⁴¹ Walker Gibson, « Speakers, readers, and mock readers », *College English*, XI, 5, 1950, pp. 265-269.

¹⁴² Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001

lecture (Umberto Eco, Wolfgang Iser). Une pareille distinction peut pourtant être parfois floue et questionnable, les approches phénoménologiques et herméneutiques pouvant se croiser. Surtout, la distance entre les réflexions des auteurs travaillant dans la même perspective peut être très grande : ainsi, par exemple, Stanley Fish attaque durement l'œuvre de Wolfgang Iser¹⁴³, alors que leurs essais sont souvent réunis dans les mêmes ouvrages collectifs¹⁴⁴. Pareillement, il n'est pas difficile de remarquer la distance entre le lecteur de Iser, auquel est accordé un pouvoir d'interprétation presque total, et le lecteur d'Umberto Eco, qui risque de tomber dans les périls d'une *decodifica aberrante*¹⁴⁵. Les doutes d'Umberto Eco quant au degré d'interprétation accordable au lecteur, qui pourraient surprendre chez le théoricien de l'*opera aperta*¹⁴⁶, pourraient aussi être mis en relation avec son œuvre de romancier, soucieux donc de revaloriser ce que la critique du *reader-response* semble vouloir démolir : l'*intentio auctoris*. Iser, au contraire, part de deux refus : le refus essentiel de la plénitude de l'œuvre, et le refus du paradigme émetteur-récepteur, où le message-texte est transmis tel quel et ne demande qu'à être décodé par le récepteur final. L'œuvre littéraire, pour Iser, est une condition de possibilité : elle ne s'identifie ni au texte écrit, ni aux réalisations particulières qui en sont faites par les divers lecteurs, mais elle se situe entre les deux¹⁴⁷. Par nature, elle ne peut pas se dire dans une plénitude, mais elle est toujours incomplète, puisque seule l'interaction avec le lecteur peut lui conférer du sens. En effet, le texte pour Iser est plein de trous, de *gaps* (ou *blanks*) que le lecteur est appelé à remplir : « blanks indicate that the different segments and patterns of the text are to be connected even though the

¹⁴³ Stanley Fish, « Why no one's afraid of Wolfgang Iser », *Diacritics*, 11, 1981, pp. 2-13.

¹⁴⁴ La référence est surtout à un ouvrage qui se propose d'être un véritable compendium du *reader-response criticism* : Jane P. Tompkins (éd.), *Reader-response criticism : from formalism to post-structuralism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980. Ici, en effet, sont publiés l'essai de Iser *The reading process: a phenomenological approach*, aussi bien que deux essais de Fish, *Reader in the text : affective stylistics* et *Interpreting the Variorum*.

¹⁴⁵ Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979 ; — —, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 ; — —, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

¹⁴⁶ — —, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

¹⁴⁷ « The literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text, but in fact must lie halfway between the two. » Wolfgang Iser, *The reading process: a phenomenological approach*, in Jane P. Tompkins, *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*, cit., p. 50.

text itself does not say so »¹⁴⁸. Le texte ne se résume donc pas à sa lettre, à sa dimension explicite ; sa dimension implicite, tout ce qui est non-dit, tous ses blancs qui ne peuvent et ne doivent être remplis que par l'acte de lecture, sont également une partie importante de son identité en tant que texte : « whenever the reader bridges the gaps, communication begins »¹⁴⁹. Et puisque il s'agit de communication, d'un échange, il est impossible de prévoir ou de contrôler ce que le lecteur va apporter, de savoir comment l'explicite textuel va être modifié par ces apports. La nature dynamique d'un texte conçu d'une telle manière pourrait rappeler certaines réflexions de Nancy Katherine Hayles sur la métaphore du champ, du réseau cosmique, sur l'interconnexion mutuelle de tous les éléments du champ. Puisque l'observateur (le lecteur) modifie l'objet observé (le texte) par l'acte même de l'observer (la lecture), le sens deviendrait impossible à localiser avec certitude. Lire devient alors décider où localiser le sens, quels éléments explicites accepter et valoriser, quels éléments implicites déceler et combler. Le texte s'inscrit ainsi dans la contingence.

La lecture selon Tristram Shandy : une tradition de formes anticonventionnelles. Vers l'intertextualité

Selon une telle perspective, il n'est pas difficile de comprendre la fascination d'Iser pour *Tristram Shandy*, ses blancs, ses omissions, son idée de conversation entre auteur et lecteur, son jeu réflexif et ironique de pleins et vides poussé à la radicalité extrême d'une page toute noire ou d'une page toute blanche. Dans le roman de Sterne, le lecteur est appelé à compléter les blancs du texte non pas métaphoriquement mais empiriquement : d'abord pour fournir la description de *widow Wadman*, puis pour choisir son juron préféré. Ce qu'Iser suppose pour toute lecture, chez Sterne devient explicite : le texte s'affiche en tant que *scriptible*, et l'auteur conspire « to manoeuvre the reader straightaway into the latent role of author »¹⁵⁰.

Dans son étude sur le roman réflexif, Linda Hutcheon affirme :

narcissistic narrative is turned to the reader. [...] The reader of fiction is always an actively mediating presence ; the text's reality is established by his response and reconstituted by his

¹⁴⁸ — — *Interaction between text and the reader*, in Susan R. Suleiman et Inge Crosman (éds.), *The reader in the text: essays on audience and participation*, Princeton; Guilford, Princeton University Press, 1980, p. 112.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁰ — —, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, cit., p. 68.

active participation. The writer of narcissistic fiction merely make the reader conscious of this fact of his experience¹⁵¹.

Tristram Shandy illustre cette règle de plusieurs manières: par sa « stratégie d'adresse perpétuelle »¹⁵² au lecteur ; en narrativisant la lecture à travers des épisodes dans lesquels les personnages sont montrés en train de lire et de réagir à leurs lectures¹⁵³ ; à travers les ellipses, les lacunes, les espaces blancs qui sont offerts à l'imagination du lecteur. Le lecteur est donc appelé à une coparticipation active dans la construction du texte : de son monde, de son sens. Certainement, dans le roman réflexif cette nature de construction est mise en pleine lumière ; affichée de manière consciente, elle affirme l'artifice du roman, et refuse l'illusion mimétique. « Novels do not imitate reality ; they create it »¹⁵⁴ : ce type de roman en est conscient. Chez Sterne, d'ailleurs, l'intention mimétique tourne vite au ridicule, ce qu'on peut admirer sur le *bowling-green* où Trim et l'oncle Toby miment avec la plus grande précision possible les campagnes militaires de Flandre au fur et à mesure qu'elles ont lieu : une vache peut alors ravager un champ de bataille, une aventure galante causer la destruction d'un pont.

L'ironie envers l'intention mimétique est accompagnée par la conscience du texte comme construction, qu'on peut retrouver dans la subversion incessante des conventions de la disposition du matériau narratif. Il faut rappeler la définition de Bakhtine : « le roman est une forme proprement compositionnelle de l'organisation des masses verbales »¹⁵⁵. Or, une disposition anti-conventionnelle des parties du texte n'a pas seulement l'effet réflexif de souligner la nature compositionnelle du texte, mais peut créer aussi des entorses à la lecture. Dans les cas les plus radicaux, l'auteur peut très bien décider de laisser au lecteur tout choix compositionnel, en lui laissant uniquement des fragments à lier comme il voudra. C'est le parti pris de la *surfiction* prospectée par Raymond Federman, et dont le but principal devrait être d'exposer la fictionnalité du réel et de démasquer la fictionnalité de la fiction, en posant donc réalité et fiction sur le

¹⁵¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, cit., p. 141.

¹⁵² Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, cit., p. 87.

¹⁵³ « It is not in the conventional direct addresses to the reader that Tristram's narrative is narcissistic in a modern way. It is so rather through the characters who act as surrogates for the reader, anticipating his various interpretative responses. Part of both the novel's theme and its method involves watching the responder at work. » Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, cit., p. 142.

¹⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Reading as a construction*, in Susan R. Suleiman et Inge Crosman (éds.), *The reader in the text*, cit., pp. 67-68.

¹⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 35.

même plan de construction linguistique. Pour ce faire, il faut bien évidemment rompre avec la linéarité de la convention mimétique, perçue comme restrictive, prescriptive, manipulatrice :

The very act of reading a book, starting at the top of the first page, and moving from left to right, top to bottom, page after page to the end in a consecutive prearranged manner has become *boring* and *restrictive*. Indeed, any intelligent reader should feel frustrated and restricted within that preordained system of reading. Therefore, the whole traditional, conventional, fixed, and boring method of reading a book must be questioned, challenged, demolished. And it is the writer (and not modern printing technology) who must, through innovations in the writing itself – in the typography and topology of his writing – renew our system of reading¹⁵⁶.

The new fiction will not create a semblance of order, it will offer itself for order and ordering. [...] In other words, no longer being manipulated by an authorial point of view, the reader will be the one who extracts, invents, creates a meaning and an order for the people in the fiction. And it is this total participation in the creation which will give the reader a sense of having created a meaning and not having simply received, passively, a neatly prearranged meaning¹⁵⁷.

Il serait assez naïf de penser que les lignes programmatiques de ce manifeste pour une nouvelle fiction fussent, au fond, même en 1975, véritablement novatrices. L'appel à une révolution typographique porte inévitablement les échos des avant-gardes du début du siècle, le futurisme, le symbolisme, le dadaïsme, et bien d'autres. L'approche ludique des mêmes questionnements représente un des champs de recherche de prédilection de l'Oulipo, bien exemplifié par une branche de l'œuvre d'un autre Raymond, Queneau : les *Cent mille milliards de poèmes* datent de 1961, *Un conte à votre façon* de 1966. La réflexion de Roland Barthes sur littérature et discontinu était inspirée de l'œuvre de Michel Butor, et surtout de *Mobile*, paru en 1962. Julio Cortázar sort *Rayuela* en 1963, B.S. Johnson publie *The unfortunates* (un livre dont le choix de l'ordre des chapitres est confié *de facto* au lecteur, puisque le livre consiste en une série de fascicules dans un coffret) en 1969 ; entre 1972 et 1973 Italo Calvino écrit *Il castello dei destini incrociati* et *Le città invisibili*, alors que *Il giuoco dell'oca* d'Edoardo Sanguineti, une série de fragments à lire sans ordre précis, était paru en 1967. Les *surfictionnistes* sont bien conscients du fait que leur fiction *nouvelle*, réflexive, multiple, non linéaire, tournée vers le lecteur, s'insère dans une lignée qui est en même temps ancienne — Ronald

¹⁵⁶ Raymond Federman, *Surfiction – Four propositions in form of an introduction*, cit., p. 9.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

Sukenick dans son essai cite Laurence Sterne — et contemporaine : John Barth, Ronald Sukenick et Richard Kostelanetz font tous référence à *Pale fire*, que Vladimir Nabokov avait publié en 1961. Curieusement, Sukenick propose aussi un autre modèle possible pour une nouvelle forme romanesque : « one model for a work of fiction is the jigsaw puzzle »¹⁵⁸, la même forme sur laquelle Georges Perec travaille pour son *La vie mode d'emploi*, le romans qu'il publiera en 1978.

En se tournant vers le lecteur, en lui donnant une matière à reconstruire, à lier, à réécrire, ces romans prennent, en même temps : une nature non linéaire, pour la forme qu'ils assument et le refus d'une lecture unique ou unidirectionnelle ; une nature réflexive, puisque par leur non-linéarité même ils affichent leur nature de dispositif textuel et de construction linguistique refusant tout illusion mimétique ; une nature multiple, pour la possibilité qu'ils offrent de multiplier les histoires en choisissant des divers parcours de lecture, en décelant de nouveaux assemblages possibles. Cette modalité de relation à l'acte de lecture et à la représentation du monde porte avec soi des conséquences très importantes. Dès lors que les frontières entre représentation du réel et conscience fictionnelle s'effacent, la mémoire littéraire en vient à intégrer en toute légitimité une partie de ce monde à représenter. Le référentiel se dédouble : référence au donné, référence au déjà dit. C'est une des raisons pour lesquelles une caractéristique fondamentale des romans est leur intertextualité.

Les problèmes intertextuels sont en effet étroitement liés aux problèmes de la lecture. Premièrement, le fragment intertextuel est toujours le résultat d'une lecture. Deuxièmement, dans l'univers fictionnel ce fragment est présenté en tant que lecture (par exemple comme citation faite par le narrateur, ou texte lu par un personnage). Enfin, le jeu de l'activation du sens du contexte d'origine d'où le fragment intertextuel a été repris et de sa mise en relation avec un nouveau contexte confère au fragment intertextuel un sens stratifié, multiple. Ce mouvement fonde la polysémie inhérente à l'intertextualité, qui oblige à une double lecture, où la même portion textuelle est *identique* à une autre, issue de la tradition littéraire, mais aussi *différente*. En ce sens, le jeu entre identité et différence qui se pose entre le *Quichotte* de Cervantes et le *Quichotte* de Pierre Ménard est paradigmatique. L'intertextualité met en rapport direct lecture et écriture, représente un mouvement de l'une à l'autre que nous pouvons définir

¹⁵⁸ Ronald Sukenick, *The new tradition in fiction*, cit., p. 38.

comme circulaire, une circularité difficile à arrêter, puisque, comme Roland Barthes le remarque, « la lecture est conductrice du Désir d'écrire.¹⁵⁹ » Cette nouvelle écriture produit incessamment des textes qui sont fort imbus d'autres lectures, qui sont le produit de ces lectures antérieures. Le mouvement des textes qui s'entrelacent et s'entre-lisent n'a pas d'arrêt possible : « Un texte en lit un autre » — écrit Jacques Derrida — « comment arrêter une lecture ? », ou encore : « Chaque texte est une machine à multiples têtes lectrices pour d'autres textes.¹⁶⁰ »

¹⁵⁹ Roland Barthes, *Sur la lecture*, cit., p. 45.

¹⁶⁰ Jacques Derrida, *Survivre*, in *Parages*, Paris, Galilée, 1985, p. 152.

7.

Approches de l'intertextualité

L'intertextualité selon Gérard Genette, Michel Riffaterre, Antoine Compagnon

Nous devons à Gérard Genette la définition la plus restrictive de l'intertextualité, présentée dans *Palimpsestes* comme la coprésence de deux textes, l'inclusion d'un texte dans un autre¹⁶¹ : il est donc question de textes plutôt que de lectures. D'ailleurs, chez Genette l'analyse des structures textuelles a toujours eu la priorité sur toute instance extratextuelle : dans son *Discours du récit*, le narrataire est une fonction narrative bien distincte du lecteur tant virtuel que réel ; même le *Nouveau discours du récit*, publié quand les approches critiques orientées vers la lecture avaient conquis une forte résonnance, consacre une place bien réduite à un lecteur dont l'attribut est mutant : impliqué, virtuel, réel, voire possible. Pourtant, cela est incontestable : en parlant d'une littérature *palimpsestueuse*¹⁶² et qui se borne à réécrire, la question de la lecture ne peut qu'être centrale. Genette est d'ailleurs conscient de cette double nature du texte, qu'il décrit selon l'image de l'anneau de Möbius :

Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire¹⁶³.

Michel Riffaterre a donné une définition bien plus large de l'intertextualité, considérée comme la « perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »¹⁶⁴ ; elle dépend ainsi du « souvenir circulaire »¹⁶⁵ du lecteur plutôt que d'une relation explicite entre deux textes. Pour Riffaterre, l'intertexte est un *corpus indéfini*, le déclenchement d'associations mémorielles. Cet élargissement de la définition de l'intertexte permet à Riffaterre de faire l'opposition entre deux types de lectures, une lecture non linéaire et une lecture linéaire ; l'intertextualité pour lui serait « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement

¹⁶¹ « Je le définis [l'intertextualité] pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

¹⁶² *Ibid.*, p. 452.

¹⁶³ — —, *Raisons de la critique pure*, in *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 18.

¹⁶⁴ Michel Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, 215, 1980, p. 4.

¹⁶⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 59.

l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens.¹⁶⁶ »

À mi-chemin entre ces deux pôles de fermeture vers le texte et d'ouverture vers le lecteur, nous pourrions insérer l'étude d'Antoine Compagnon sur la citation, *La seconde main, ou le travail de la citation*. L'idée de la citation comme travail, qui n'est pas sans rappeler les idées de Barthes sur la lecture¹⁶⁷, sert à Compagnon pour décrire la citation comme un court-circuit entre écriture et lecture. L'écrivain-lecteur, en recyclant les matériaux textuels d'autrui (voire, parfois, les siens) fait œuvre de bricoleur ; l'écriture dans son état citationnel peut s'assimiler au découpage et collage. Pour autant, ce collage ne peut pas être la reproduction exacte du sens du contexte originel, car le nouveau contexte accueillant le fragment de texte cité le transforme nécessairement : à même signifiant, le signifié se transmue, par effet du travail de lecture-écriture opéré par la citation, définie par Compagnon comme la « mise en relation de deux systèmes sémiotiques, chacun composé d'un texte et d'un sujet de son énonciation »¹⁶⁸.

L'intertextualité oblige alors le lecteur à briser la linéarité de l'œuvre, puisque elle y introduit un deuxième plan ; au système référentiel du langage, qui va vers le monde, se juxtapose un système référentiel tourné vers la littérature, dans un mouvement qui pourrait ne s'arrêter jamais si l'on suit la suggestion de Roland Barthes, selon lequel « la littérature elle-même n'est jamais qu'un seul texte : le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées »¹⁶⁹.

Intertextualité et non-linéarité : Laurent Jenny, Lucie Hotte

Le premier auteur à avoir associé cette double référentialité inhérente au fragment intertextuel à l'émergence de la non-linéarité dans le récit a probablement été Laurent Jenny, dans son remarquable article de 1976 *La stratégie de la forme* :

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien

¹⁶⁶ Michel Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, 1981, p. 5.

¹⁶⁷ Roland Barthes, *S/Z*, cit., p. 17 : « Lire cependant n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail [...] »

¹⁶⁸ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 203.

¹⁶⁹ Roland Barthes, *S/Z*, cit., p. 19.

poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique “ déplacé ” et issu d'une syntagmatique oubliée¹⁷⁰.

Cette alternative, selon Jenny, fait du fragment intertextuel l'agent d'une désorganisation de l'ordre du récit qui porte, par conséquent, à la « mise en pièce du réalisme »¹⁷¹. Le mode de lecture ne peut ainsi qu'éclater : à récit désorganisé, il est impossible de répondre avec une lecture linéaire. Lucie Hotte, qui reprend les thèses de Jenny en les appliquant aux romans où la lecture est narrativisée, remarque que « postuler un rapport intertextuel entre deux ou plusieurs textes, c'est d'abord et avant tout instaurer un mode de lecture qui fait éclater la linéarité de la lecture »¹⁷². L'ouverture est donc vers le possible, la contingence, le multiple : « la vérité littéraire comme la vérité historique ne peuvent se constituer que dans la multiplicité des textes et des écritures — dans l'intertextualité »¹⁷³.

Cette affirmation d'une vérité qui se constitue dans le multiple, ainsi que d'une identité qui se dissout dans la différence, réaffirme le scepticisme et le relativisme qui fondent le roman de la non-linéarité. La prolifération réflexive des lignes et des marges textuelles (digressionnisme, notes, intertextualité) met les niveaux de réalité textuelle dans un rapport problématique, résumé par deux interrogations : celle relative à la vérité ou la fausseté des fragments intertextuels, et celle relative à l'attribution des voix narratives. Métalepse et fausses citations sont très nombreuses dans ce type de fiction. Quelle réponse donner à ces questionnements? Vouloir vérifier la vérité ou la fausseté d'une citation¹⁷⁴, tout comme vouloir distinguer clairement entre les voix narratives, correspond à récupérer cet ancrage référentiel dans l'extra-texte explicitement refusé par le roman non linéaire. Comme Lucie Hotte le remarque, le roman hautement intertextuel, le roman qui représente la lecture, est un roman autotélique, qui substitue aux critères de vérité extratextuelle ses propres critères internes de vérité, qui se disent

¹⁷⁰ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, VII, 27, 1976, p. 266.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁷² Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, cit., pp. 41-42.

¹⁷³ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », cit., p. 280.

¹⁷⁴ « Cependant, déceler la fausseté d'une citation ou d'un énoncé dans le texte n'apporte rien, dans la mesure où le doute est déjà instauré dans le roman par les nombreuses contradictions internes. C'est aller à l'encontre du fonctionnement textuel, qui pose l'impossibilité de connaître, de vérifier et d'atteindre la vérité. » Lucie Hotte, *Roman de la lecture, lecture du roman*, cit., p. 149.

sous la modalité de la construction, de l'invention de la réalité. La lecture référentielle est abolie, l'esthétique de la représentation réfutée et remplacée par une esthétique de la *transrepresentativité*¹⁷⁵. « Cependant, cette esthétique ne doit pas être considérée dans une perspective évolutive : elle correspond à une position épistémologique, face à l'objet littéraire, qui peut être activée à toute époque »¹⁷⁶.

Intertextualité et représentation : les deux traditions

Il est important de répéter que toute époque a connu cette tendance contre l'esthétique représentative, contre l'illusion mimétique ; il ne s'agit pas seulement d'un trait du roman contemporain, du roman postmoderne. L'intertextualité, surtout quand elle est poussée à ses extrêmes, est un des agents fondateurs de cette esthétique, pour les problèmes qu'elle pose relativement aux frontières entre référence au réel et référence à la fiction. L'intertextualité est, pourtant, aussi un aspect formel caractéristique de toute fiction : selon Laurent Jenny elle fonde la condition de la lisibilité littéraire, et « hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue.¹⁷⁷ » La tradition romanesque à part entière est fortement marquée par l'intertextualité : l'intention parodique qui parcourt la lignée de Rabelais, Cervantes, Sterne, est nécessairement intertextuelle. Toutefois, une esthétique de la représentativité, d'une dualité entre l'individu et le monde, de l'illusion référentielle, de la nécessité, a bien et bel existé : le roman de la tradition du réalisme. Dans cette tradition, l'intertextualité formelle semble s'effacer devant une objectivité présumée qui sert de clôture à l'univers fictionnel ; même quand l'intertextualité est introduite à un certain degré, elle est tournée vers le livre, perçu comme une partie du monde réel. Au contraire, dans le roman de la tradition de la non-linéarité, l'intertextualité explosant de manière problématique, cette clôture est abolie puisque le langage, en se référant explicitement à une tradition littéraire et non au monde, affirme réflexivement son pouvoir total d'invention. C'est pour cela que, très rapidement, l'intertextualité dans cette lignée littéraire dépasse sa fonction de référence à un déjà-dit : elle devient fausse référence qui crée un effet de déjà-dit, ou introduit subrepticement un déjà-dit dont les références sont biffées. Nous retrouvons ce jeu dans

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 158-159.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷⁷ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », cit., p. 257.

Tristram Shandy, naturellement, dans ses plagiats éhontés et ses références improbables, dans le jeu ironique entre fausses citations et citations qui semblent inventées mais qui sont pourtant authentiques. À un niveau épistémologique, ce jeu même affirme l'incertitude, la non vérifiabilité, la conscience que le monde — réel comme fictionnel, ces frontières ayant été abolies — est une construction du langage ; en même temps, il serait absurde de nier le puissant effet de lecture qui dérive du mouvement de vérification et de comparaison — le fragment incorporé dans le texte et celui d'origine, la citation fausse et le vide créé par l'inexistence de sa référence. Nous pourrions tout aussi bien apprécier la tirade de Tristram contre les plagiaires¹⁷⁸ en lisant ce fragment de manière linéaire ; mais découvrir que le fragment est entièrement plagié change notre lecture, une lecture linéaire et la référence aux choses n'étant plus suffisantes.

Les problèmes posés par la lecture et par l'intertextualité nous ramènent aux deux traditions : le roman du réalisme, et le roman de la non-linéarité. C'est aussi à ces pôles que nous avait reconduit l'explicitation des questionnements de la réflexivité, de la *surfiction*, des approches chaotiques, et des poétiques des marges textuelles. Il est nécessaire d'essayer de mieux définir cette tradition non linéaire, d'en dessiner les traits, d'identifier les problématiques qu'elle questionne, de tirer d'une multiplicité d'approches un répertoire cohérent de la non-linéarité.

¹⁷⁸ « Tell me, ye learned, shall we for ever be adding so much to the *bulk*—so little to the *stock*? Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another? Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? for ever in the same track—for ever at the same pace? » Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 239 [V, 1].

Deuxième partie : Procédés et approches du monde du roman de la non-linéarité

1.

Les procédés typiques du roman de la non-linéarité

Un répertoire de la non-linéarité

L'essai de Brian Richardson publié en 2000 qui postulait l'effacement du temps, de la voix et des niveaux diégétiques dans la fiction contemporaine terminait sur un appel à la construction d'une poétique de la fiction non mimétique¹⁷⁹. En effet, une description exhaustive des traits de la tradition non linéaire n'a jamais vraiment vu le jour : quand les œuvres appartenant à cette lignée n'étaient pas perçues comme anormales, l'analyse s'est surtout focalisée sur un seul des multiples éléments de la non-linéarité (la réflexivité, le chaos, le jeu des marges, ou bien l'intertextualité). Il faut aussi dire que ce type de littérature, qui se veut dans le multiple et dans le possible, et qui ne se contente pas de répéter les conventions rhétoriques usagées, semble difficile à cerner, à cataloguer. Une taxonomie en style genettien semblerait une entreprise difficile, peut-être non nécessaire. Un modèle utile semble être celui du répertoire : pas donc une poétique cohérente et systématique, mais un catalogue des procédés qui reviennent le plus souvent.

Brian Stonehill a approché de cette manière le roman réflexif¹⁸⁰. Le répertoire de la réflexivité qu'il propose est divisé en cinq catégories : *narration*, *style*, *structure*, *caractérisation* et *thèmes*. Si nous assumons la réflexivité comme un des traits fondateurs du roman de la non-linéarité, certaines des éléments que Stonehill indique pour le roman réflexif peuvent être inclus dans le répertoire de la non-linéarité. De plus, nombre des thèses et des réflexions de Stonehill semblent s'adapter parfaitement à un discours sur le roman de la non-linéarité : l'intention anti-mimétique qui l'anime, l'approche ludique, l'appartenance à une tradition qui a pour ancêtres le *Quichotte* et le *Tristram Shandy*, l'inclusion de la contingence, l'appel à la collaboration du lecteur.

¹⁷⁹ Brian Richardson, « Narrative poetics and postmodern transgression : theorizing the collapse of time, voice and the frame », cit., p. 38.

¹⁸⁰ Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., pp. 30-31.

Aussi, Stonehill est convaincu que, malgré une tradition longue de siècles, et une très forte influence sur la littérature contemporaine, le type de fiction qu'il étudie est encore perçue comme une anomalie dans l'histoire du roman :

There is something palpably subversive about a self-conscious novel, despite the distinguished tradition which it itself enjoys. Even when, as today, self-depicting fictions are fashionable, they still strike a pose of bold defiance in literary norms. [...] By dramatizing its own subversiveness, self-depicting fiction enters a conspiracy with the willing reader¹⁸¹.

Si la division de Stonehill est fort utile, elle peut sembler parfois imprécise ou incomplète. La rubrique des thèmes, surtout, mélange parfois des thèmes appartenant proprement au récit (la mort, par exemple) à des éléments qui semblent plutôt relever de la poétique (le paradoxe, l'auto-parodie). Puisque le répertoire de Stonehill concerne le roman réflexif, il est justifiable et presque inévitable que cette distinction puisse être floue : le caractère métadiscursif de ce type de fiction porte les éléments de la poétique à être inclus parmi les thèmes du récit. Certaines questions restent en revanche non explicitées.

Chiara Nannicini Streitberger, en s'interrogeant sur la *revanche de la discontinuité* dans le roman contemporain, a essayé d'identifier le genre de questions qu'un récit non linéaire peut soulever :

Face à un récit hétérogène et anti-linéaire dans un roman on peut se poser plusieurs questions. D'abord, quels sont les dispositifs responsables de la subversion du récit. Ensuite, quels sont les effets concrets sur l'ensemble du roman, sur la lecture qui en est faite. On peut enfin sonder les rapports entre la forme et le contenu, indissolublement liés l'un à l'autre¹⁸².

Étrangement, dans son ouvrage sur le récit discontinu, notion assez proche de celle de roman de la non-linéarité, Nannicini Streitberger n'inclut pas la réflexivité parmi les caractéristiques fondamentales. Cette exclusion nous permet de lire ses réflexions comme complémentaires aux observations de Stonehill. Les dispositifs responsables de la subversion du récit pourraient être classés selon les catégories de structure, narration, style et caractérisation ; les rapports entre forme et contenu pourraient être compris dans une analyse des thèmes du récit (la réflexivité justifiant cette inclusion) ; enfin, les effets concrets de la lecture comporteraient une toute nouvelle catégorie, à ajouter aux

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸² Chiara Nannicini Streitberger, *La revanche de la discontinuité*, cit., p. 13.

catégories identifiées par Stonehill. Non-linéarité, réflexivité et multiplicité (le « récit hétérogène » mentionné par Nannicini Streitberger) seraient les trois termes indissociables à la base de ce type de fiction. Ces notions fondamentales pourraient être intégrées par un répertoire qui, sans aucune prétention d'exhaustivité, pourrait être utile pour esquisser une hypothèse de travail, et pour mieux aborder ensuite les questionnements qui peuvent surgir d'une analyse comparée d'un corpus d'ouvrages non linéaires.

Structure, disposition du matériau narratif

Perte de sens des notions de début et de fin.

Subversion de la disposition conventionnelle de certains éléments rhétoriques ou thématiques.

Subordination de l'histoire à principes génératifs arbitraires.

Forme spatiale.

Mises-en-abyme.

Typographie non conventionnelle.

Juxtaposition ou montage de textes.

Irruption de l'élément graphique dans le texte.

Digressionnisme.

Prose notulaire.

Tendance à ajouter des appendices au récit.

Présence de dispositifs pour restructurer le récit.

Narration

Disruption de l'ordre chronologique de la narration.

Violations dans le traitement du temps.

Narration elliptique.

Tendance à la fragmentation et au récit de liste.

Narrateur qui se manifeste en tant que narrateur, dans l'acte même de composition.

Adresse directe au lecteur en tant que lecteur.

Réflexivité textuelle : il est rappelé que le livre est un livre.

Contradictions et scènes "fausses".

Unreliable narrator.

Identification problématique des voix narratives.

Recours aux métalepses.

Style

Polysémie.

Jeux de mots.

Fausses coquilles.

Plurilinguisme.

Stylisation parodique des strates et des genres du langage littéraire.

Intertextualité problématique.

Inscription de l'auteur dans le texte.

Caractérisation

Amoindrissement du personnage.

Identité perçue comme dynamique : multiple, incertaine, fragmentaire ou hybride.

Personnage impliqué dans un communalisme.

Identité des personnages perçue comme un effet de lecture.

Personnages conscients de leur statut fictionnel.

Thèmes

Images thématiques de réflexivité.

Intérêt thématique pour les relations entre fiction et réel.

Résistance délibérée et ouverte aux traditions et conventions du naturalisme littéraire.

Prévalence de formes non linéaires.

Labyrinthes.

Construction.

Jeux.

Imprévisibilité.

Scepticisme vers le pouvoir de la langue de décrire le réel ou comme moyen de communication.

Artifice.

Mise en question de la notion d'authenticité.

Falsification.

Altération, déformation.

Réutilisation ou vol.

Mémoire et oubli.

Tendance à l'exhaustivité.

Interruption.

Lecture narrativisée, personnages lecteurs.

Inclusion dans le texte de la critique du texte.

Effets sur la lecture

Impossibilité d'aller de la fable au sujet.

Double référence au monde et au livre.

Lecture d'une lecture.

Nécessité de la relecture.

Importance du non-dit.

Lecture comme production de sens, encouragement du surcodage.

Lecture participative, intervention du lecteur dans le texte.

Possibilité de choisir entre plusieurs ordres de lecture.

Invitation à reconstruire le récit.

Incitation à la lecture ludique.

Structure

Dans le roman de la non-linéarité, la multiplicité, la figuration du possible et le refus d'un temps finalisé, portés à leurs extrêmes, privent le récit de ses repères les plus conventionnels, l'idée du début et de fin, qu'à la limite pourraient être affichés ironiquement dans leur manifeste caractère arbitraire. C'est le paradoxe subtil du début du *Tristram Shandy* : la récit commence ironiquement *ab ovo*, avec la conception de l'héros, mais de manière ambiguë, puisque ce commencement est tout d'abord une interruption, et, probablement, un faux commencement¹⁸³. Aussi, dans les romans qui

¹⁸³ Les doutes sur la légitimité de Tristram ne sont jamais explicités au cours de la narration, mais émergent de manière assez manifeste. Tristram en effet naît le 5 novembre 1718 [I,5], mais il serait conçu seulement huit mois auparavant, la nuit entre le 5 et le 6 mars [I,4]. Cette date est

permettent au lecteur de réarranger le récit à sa guise, le début et la fin deviennent multiples, possibles, et perdent ainsi leur fonction de clôture.

Pas seulement le début et la fin sont vidés de sens, mais aussi la disposition conventionnelle des éléments thématiques ou rhétoriques est délibérément subvertie. *Tristram Shandy* demeure encore une fois le cas le plus emblématique de cette tendance à jouer avec l'ordre de présentation des événements et même de la disposition des éléments paratextuels : la naissance du héros y est extrêmement retardée tout comme l'insertion de la préface, l'inversion chronologique des événements est imitée par l'inversion de deux chapitres.

Ce désintérêt à suivre une linéarité dans la disposition du matériau narratif est doublé par la tendance à subordonner toute l'histoire à des principes génératifs arbitraires, affichés ou cachés. La production de romans organisés sous forme de dictionnaires serait un exemple typique : dans ce cas, la structure du roman est le résultat d'un choix absolument arbitraire, pas fondé sur une logique de déroulement dans le temps mais sur un principe qui générera, inévitablement, l'éclatement du récit, sa dissipation. Les romans oulipiens sont aussi organisés de cette manière : pensons par exemple à la sophistiquée structure à la base de la *Vie mode d'emploi*, où les chapitres sont des pièces d'un immeuble parisien, disposés de manière gratuite, au moins à l'apparence, alors qu'en vérité la disposition des chapitres suit un principe très

en vérité calculé par Tristram par exclusion, puisque son père aurait été aux prises avec une sciatique pendant les mois précédents, de décembre jusqu'à février. Pour cela, il écrit être né « as near nine kalendar months as any husband could in reason have expected » [I, 5]. Une autre suggestion d'illégitimité est dans l'épisode du *bend-sinister* sur la carrosse des Shandy, où, d'ailleurs, la sciatique des mois précédant la supposée conception de Tristram est, à nouveau, rappelée :

« —Has the *bend-sinister* been brush'd out, I say? said my father.—There has been nothing brush'd out, Sir, answered *Obadiah*, but the lining. We'll go o'horseback, said my father, turning to *Yorick*—Of all things in the world, except politicks, the clergy know the least of heraldry, said *Yorick*.—No matter for that, cried my father—I should be sorry to appear with a blot in my escutcheon before them.—Never mind the *bend-sinister*, said my uncle *Toby*, putting on his tye-wig.—No, indeed, said my father—you may go with my aunt *Dinah* to a visitation with a *bend-sinister*, if you think fit—My poor uncle *Toby* blush'd. My father was vexed at himself.—No—my dear brother *Toby*, said my father, changing his tone—but the damp of the coach-lining about my loins, may give me the sciatica again, as it did *December, January, and February* last winter—so if you please you shall ride my wife's pad—and as you are to preach, *Yorick*, you had better make the best of your way before—and leave me to take care of my brother *Toby*, and to follow at our own rates. » Laurence Sterne, *The life and opinions of tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 220 [IV, 25].

rigoureux dans son arbitraire absolu : les mouvements d'une des solutions du problème d'échecs connu comme *polygraphie du cavalier*.

La vie mode d'emploi présente aussi une autre importante caractéristique : malgré l'inévitable séquentialité de ses pages, l'histoire essaie d'échapper à la succession temporelle. Bien sûr, il est possible — Perec le fait, d'ailleurs — de donner des repères chronologiques, pour mettre toutes les histoires en ordre dans le temps. Pourtant, le récit lui-même est l'histoire d'une seule minute, vers lequel tout le passé, et en partie aussi le futur, converge. L'histoire d'un instant, donc : il n'est pas difficile de voir à l'œuvre un modèle descriptif, une sorte d'*ekphrasis* de proportions inusitées, dont les zooms peuvent aller très en profondeur, dans l'espace aussi bien que dans le temps. Cette forme particulière se rapprocherait de celle que Joseph Frank a appelé *spatial form* : « this means that the reader is intended to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than in a sequence »¹⁸⁴. La prédilection pour ces formes holistes a été souvent perçue comme typique du roman postmoderne; Joseph Frank, qui écrit en 1945, retrouve plutôt cette tendance à la forme spatiale dans les auteurs modernistes (Proust, Joyce, Pound). Son essai a été probablement un des premiers à tenter d'identifier et décrire une forme qui se pose expressément contre les unités aristotéliennes, contre l'imposition de la séquentialité.

En revenant à *La vie mode d'emploi*, il est possible de remarquer qu'un des procédés les plus utilisés dans le roman est la mise-en-abyme : une reprise spéculaire sur échelle locale de la structure dans laquelle la mise-en-abyme est contenue¹⁸⁵. Ce procédé a été mis en rapport, par les chaologistes, avec une des propriétés des fractales : les symétries récursives sur plusieurs échelles ; approche partagée par John Barth dans ses séminaires de Stuttgart. Plus traditionnellement, la mise en abyme est considérée comme une modalité de la réflexivité, qui réaffirme l'arbitraire absolu de la forme romanesque. Robert Alter lie cette conscience de l'arbitraire à la non-linéarité : « Self-conscious

¹⁸⁴ Joseph Frank, *Spatial form in modern literature*, cit., p. 225.

¹⁸⁵ Un exemple tiré de *La vie mode d'emploi*: «Les murs de la pièce sont laqués de blanc. Plusieurs affiches encadrées y sont accrochées. L'une d'elle représente quatre moines à la mine gourmande attablés autour d'un camembert sur l'étiquette duquel quatre moines à la mine gourmande - les mêmes - sont à nouveau attablés. La scène se répète distinctement, jusqu'à la quatrième fois.» Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 24.

novels, because they are so aware of the arbitrariness of narrative conventions, tend to diverge in a variety of ways from the linear unitary structure of the usual traditional narrative ; and as a result they exhibit a fondness for reproducing themselves *en abyme* »¹⁸⁶. Alter observe aussi que « its first full-scale use is easily observable in *Tristram Shandy* »¹⁸⁷. Au roman de Sterne fait référence aussi Brian Stonehill en réfléchissant sur la mise-en-abyme. Comme Alter, il associe le procédé à une modalité de la réflexivité qui sert à souligner l'arbitraire même de l'artifice romanesque : « Mise-en-abyme functions like Sterne's line-graphs in *Tristram Shandy* : by drawing our attention to the novel's overall structure, they remind us that that structure has been consciously, artificially contrived »¹⁸⁸.

Le roman de la non-linéarité affiche souvent, ou du moins beaucoup plus souvent que la tradition réaliste, une typographie non conventionnelle. Les choix typographiques non conventionnels sont de toute évidence une manière de signaler la matérialité du texte, d'en afficher l'artifice et briser l'illusion mimétique. La mise en texte du récit n'est plus transparente, mais signale sa mise en livre, en démasquant ainsi son statut fictionnel. L'usage parodique et paroxystique des tirets dans le *Tristram Shandy* pourrait en être un exemple, parce qu'il n'est régi par aucune nécessité mimétique ; de même pour ses manicules ou, de façon encore plus radicale, du renvoi de page dans *La vie mode d'emploi*¹⁸⁹. Pourtant, ces choix typographiques peuvent aussi répondre à des nécessités mimétiques : notamment, dans le cas de la reproduction d'un autre livre dans le livre. Un défenseur de la typographie expressive tel que Michel Butor a noté que « de tous les objets extérieurs, celui qui est le plus facile à reproduire dans la page d'un livre, c'est la page d'un autre livre »¹⁹⁰. Présenter l'objet même au lieu de le décrire aurait cet effet paradoxale de renforcer la mimesis en amoindrissant la référence extratextuelle : comme l'a observé Linda Hutcheon, une mimesis du processus remplace la mimesis du produit. L'exemple que Michel Butor porte pour illustrer le procédé nous rappelle que les deux traditions peuvent très bien se croiser, que l'appartenance à une lignée plutôt

¹⁸⁶ Robert Alter, *Partial magic*, cit., p. 186.

¹⁸⁷ *Id.*

¹⁸⁸ Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 27.

¹⁸⁹ Un petit encadré nous renseigne que « Un arbre généalogique de la famille Gratiolet se trouve page 111 ». Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 345.

¹⁹⁰ Michel Butor, *Le livre comme objet*, cit., p. 120.

qu'à une autre est toujours une question de radicalité d'approche, de dosage des procédés narratifs : Butor se réfère en effet à un roman de Balzac, *La muse du département*, où un roman fictionnel, *Olympia ou les vengeances romaines*, est incorporé et reproduit par son propre paratexte¹⁹¹. Un exemple plus récent, et beaucoup plus radical, serait *S.*, de Doug Dorst et J.J. Abrams¹⁹², l'histoire d'un livre emprunté à une bibliothèque et commenté en marge par deux lecteurs : le mimétisme ici ne passe plus par la représentation, mais s'exprime dans la reproduction de l'objet même.

Dans son essai sur la forme spatiale, Joseph Frank commente l'œuvre de Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*. Il y retrouve une distinction nette, prescriptive, entre spatialité des arts plastiques et séquentialité de la littérature :

Form in the plastic arts, according to Lessing, is necessarily spatial, because the visible aspects of objects can best be presented juxtaposed in an instant of time. Literature, on the other hand, makes use of language, composed of a succession of words proceeding through time; and it follows that literary form, to harmonize with the essential quality of its medium, must be based primarily on some form of narrative sequence¹⁹³.

Or, Frank postule l'existence d'une forme spatiale aussi en littérature, par exemple dans la *pictorial poetry* ou dans les œuvres des auteurs modernistes. Avec le postmodernisme, la suggestion de la juxtaposition des éléments textuels, d'une sorte de montage des textes, a trouvé de nombreux et influents supports. Le cas théorique le plus éloquent est peut-être *Glas* de Jacques Derrida, dont le souvenir est explicite dans *House of leaves* de Mark Z. Danielewski. Il ne faut pas oublier pourtant que Sterne avait déjà tiré un effet parodique de la juxtaposition des textes, dans l'épisode de la traduction de la *Slawkenbergii fabella*. Ce procédé sternien est rappelé d'ailleurs par Michel Butor, dans son article sur le livre comme objet, sous la notion de *dyptique* ; l'écrivain français en profite pour rendre hommage au génie compositionnel de l'anglais :

Le meilleur exemple de cette utilisation du dyptique, c'est la traduction juxtalinéaire, le texte original se poursuivant sur les versos, la traduction sur les rectos. Sterne a déjà tiré de

¹⁹¹ Rappelons aussi, pour ce qui est de Balzac, l'épigraphe qu'il choisit en ouverture de *La peau de chagrin* : le moulinet de la canne de Trim.

¹⁹² Doug Dorst, J.J. Abrams, *S.*, Edinburgh, Canongate, 2013.

¹⁹³ Joseph Frank, *Spatial form in modern literature*, cit., p. 223.

cet aspect du livre un contrepoint des plus savoureux. Il est d'ailleurs jusqu'à présent le plus grand artiste que je connaisse dans l'organisation du volume¹⁹⁴.

Un texte qui affiche une dimension multiple, juxtapositionnelle, adopte une poétique de l'inclusion, de la reproduction directe plutôt que de la représentation. Ce texte pourrait aussi prendre une dimension plus décidément multimodale, ouvrant par exemple à l'irruption de l'élément graphique, ou à l'incorporation de documents, photos, dessins, plans, articles de journaux, et ainsi de suite. *Tristram Shandy*, dans cet aspect, s'érige en modèle pour toute la lignée non linéaire, pour l'utilisation des couleurs (à travers l'insertion d'une page marbrée), pour le jeu signifiant du noir et du blanc, pour les lignes zigzagantes qui représentent la non-linéarité des chapitres, pour le moulinet de la canne de Trim dessiné sur la page. L'assimilation de tels éléments dans la tradition romanesque semble avoir été très lente, une part de l'histoire du paratexte plutôt que de l'histoire des textes, jusqu'au XX^e siècle, quand les avant-gardes de début de siècle récupéreront de manière massive cette dimension.

Un autre aspect typique de la forme du roman de la non-linéarité est l'exaspération d'un des procédés littéraires les plus classiques : le digressionnisme. Les digressions ne sont certainement pas l'apanage de la tradition non linéaire, puisqu'elles sont un élément universel de tout récit. Chez les auteurs de la lignée non linéaire, toutefois, a lieu un glissement de valeurs : la digression n'est plus perçue comme écart temporaire d'une linéarité, comme parenthèse par rapport à un récit premier, qui lui serait hiérarchiquement supérieur. La prolifération des digressions semble plutôt vouloir abolir cette linéarité et cette hiérarchie. Sterne en est parfaitement conscient, et il revendique son approche digressionniste :

Digressions, incontestably, are the sunshine;—they are the life, the soul of reading!—take them out of this book, for instance,—you might as well take the book along with them;—one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer;—he steps forth like a bridegroom,—bids All-hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail.

All the dexterity is in the good cookery and management of them, so as to be not only for the advantage of the reader, but also of the author, whose distress, in this matter, is truly pitiable: For, if he begins a digression,—from that moment, I observe, his whole work

¹⁹⁴ Michel Butor, *Le livre comme objet*, cit., p. 122.

stands stock still;—and if he goes on with his main work,—then there is an end of his digression¹⁹⁵.

Le refus de mettre la digression en relation avec une supposée ligne droite est aussi la conséquence d'un autre refus : le refus d'imposer au récit la modalité de la téléologie, de la nécessité. L'écroulement de la nécessité dans le récit porte au refus de la nécessité dans la narration : les digressions alors n'ont pas à être justifiées, sinon selon le critère du plaisir, du lecteur mais aussi du narrateur. Richard Lanham l'a remarqué : « He [Tristram] digresses for pleasure, not from narrative need.¹⁹⁶ »

Consubstantielle au digressionnisme est la tendance à faire proliférer les notes. Andréas Pfersmann a efficacement appelé le type de fiction où les notes surgissent sans arrêt *prose notulaire*. Un des champions de cette prose notulaire est Vladimir Nabokov. *Pale Fire*, surtout, est parfois perçu comme une auto-parodie de ses propres travaux de traducteur-éditeur, en particulier par son édition de l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine. Nabokov a d'ailleurs écrit : « I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between the commentary and eternity.¹⁹⁷ »

La digression et la note participent du même principe : la volonté de ne pas clôturer le récit, de le rouvrir incessamment, de le prolonger jusqu'à l'infini. Puisque, à cause du refus de toute dimension téléologique, la fin dans le roman non linéaire a perdu son pouvoir structurant sur le récit, le récit reste ouvert : d'où une autre tendance qui se manifeste, cella à l'ajout de matériau supplémentaire. Dans l'univers fictionnel, tout ajout, toute appendice réaffirme une multiplicité de temps et de voix : cela peut se dire pour les notes, pour les index, mais aussi pour tout matériau supplémentaire placé après le récit mais qui fait néanmoins partie du récit. *House of leaves*, de Mark Z. Danielewski, avec ses appendices qui occupent une bonne partie du volume, est un cas très clair.

¹⁹⁵ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 52 [I, 22].

¹⁹⁶ Richard Lanham, *Tristram Shandy. The games of pleasure*, cit., p. 89.

¹⁹⁷ Vladimir Nabokov, « Problems of translation : *Onegin* in english », *Partisan Review*, 22, 1955, p. 512. Cf aussi Nicholas O. Warner, « The footnote as literary genre: Nabokov's commentaries to Lermontov and Puškin », *The Slavic and East European Journal*, XXX, 2, 1986, pp. 167-182.

Certaines appendices ne sont plus pleinement narratives, mais ont le but de permettre une éventuelle restructuration du récit. Ces dispositifs, dont le plus courant est certainement l'index, sont une manifestation conséquente de l'insignifiance du début et de la fin et de l'ouverture au multiple et à la contingence — le récit pouvant être réarrangé par le lecteur selon des autres débuts, des autres fins, échappant toute nécessité. Les romans qui incluent un index invitent expressément à la déconstruction et à la restructuration du récit, en démasquant ainsi sa nature de construction et non de reproduction du donné. Pourtant, malgré le fait que l'index a sa tradition et ses champions, parmi lesquels on mentionnera surtout Georges Perec (*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*, *La vie mode d'emploi*) et Vladimir Nabokov (*Pale fire*), il peut être encore parfois perçu comme « unusual for a novel », comme le souligne Alison Gibbons en examinant la multimodalité de *House of leaves*¹⁹⁸.

Narration

Dans le roman de la non-linéarité, l'ordre chronologique de la narration est mis en pièces, ébranlé. Le *Tristram Shandy* pourrait être considéré le modèle par excellence de ce type de narration anti-chronologique. L'exemple le plus éclatant du parti pris de Sterne contre le temps traditionnel¹⁹⁹ est peut-être la postposition des chapitres 18 et 19 dans le neuvième livre. Arrivé à la fin du chapitre 17, le lecteur trouvera des pages blanches. Deux chapitres sont manquants, et le récit reprend au chapitre 20, encore avec un effet de blanc, puisque il est signalé que deux paragraphes manquent. Le récit continue, imperturbable, ou bien alors perturbé comme d'habitude, entre l'histoire des amours de Toby, une nouvelle digression vers Slawkenbergius, une invocation à l'esprit de l'humour, une nouvelle digression vers le voyage de Tristram en France et le souvenir de Maria. Au chapitre 25, pour la première fois Tristram mentionne ce manque étrange. Cette fois, les chapitres qui manquent n'ont pas été exclus du livre en raison de leur excellence manifeste par rapport aux autres chapitres (ce qui était le cas dans un

¹⁹⁸ Alison Gibbons, *The narrative worlds and multimodal figures of House of leaves: "—find your own words; I have no more"*, in Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan, *Intermediality and storytelling*, Berlin, De Gruyter, 2010, p. 290.

¹⁹⁹ Chklovski a mis en évidence ce caractère du traitement du temps chez Sterne: le temps du récit n'est pas le temps de l'expérience commune. « D'une façon générale il est intéressant d'examiner le rôle du temps dans l'œuvre de Sterne. Le "temps littéraire" est pure convention, et ses lois ne coïncident pas avec les lois du temps "prosaïque" » (Victor Chklovski, *Le roman parodique*, cit., p. 222).

passage précédent du livre)²⁰⁰, mais ils resurgissent plus tard, quand Tristram déclare d'avoir trouvé le temps de les écrire. Cette réémergence des chapitres disparus a au moins deux effets : d'un côté Tristram se moque des conventions littéraires en disjoignant le temps du récit du temps de la narration ; de l'autre, il réaffirme le pouvoir absolu du narrateur, sa liberté de raconter les histoires comme il veut :

When we have got to the end of this chapter (but not before) we must all turn back to the two blank chapters, on the account of which my honour has lain bleeding this half hour—I stop it, by pulling off one of my yellow slippers and throwing it with all my violence to the opposite side of my room, with a declaration at the heel of it—

—That whatever resemblance it may bear to half the chapters which are written in the world, or for aught I know may be now writing in it—that it was as casual as the foam of *Zeuxis* his horse; besides, I look upon a chapter which has only *nothing in it*, with respect; and considering what worse things there are in the world—That it is no way a proper subject for satire—

²⁰⁰ Dans le quatrième volume, au chapitre 23 suit le chapitre 25. (Selon les éditions, il y a des pages blanches insérées ou seulement suggérées ; parfois la numérotation des pages fait un saut de 10 pages). D'abord Tristram reconnaît ce manque en le justifiant ainsi :

«—No doubt, Sir,—there is a whole chapter wanting here—and a chasm of ten pages made in the book by it—but the book-binder is neither a fool, or a knave, or a puppy—nor is the book a jot more imperfect (at least upon that score)—but, on the contrary, the book is more perfect and complete by wanting the chapter, than having it, as I shall demonstrate to your reverences in this manner.—I question first, by-the-bye, whether the same experiment might not be made as successfully upon sundry other chapters—but there is no end, an' please your reverences, in trying experiments upon chapters—we have had enough of it—So there's an end of that matter ».

Quelques lignes plus tard dans le même chapitre, il expliquera la raison de cette disparition : c'est lui qui a supprimé le chapitre.

«Now the chapter I was obliged to tear out, was the description of this cavalcade, in which Corporal *Trim* and *Obadiah*, upon two coach-horses a-breast, led the way as slow as a patrol—whilst my uncle *Toby*, in his laced regimentals and tye-wig, kept his rank with my father, in deep roads and dissertations alternately upon the advantage of learning and arms, as each could get the start.

—But the painting of this journey, upon reviewing it, appears to be so much above the stile and manner of any thing else I have been able to paint in this book, that it could not have remained in it, without depreciating every other scene; and destroying at the same time that necessary equipoise and balance, (whether of good or bad) betwixt chapter and chapter, from whence the just proportions and harmony of the whole work results. For my own part, I am but just set up in the business, so know little about it—but, in my opinion, to write a book is for all the world like humming a song—be but in tune with yourself, madam, 'tis no matter how high or how low you take it. » (Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit. p. 219 et pp. 220-221 [IV, 25].

—Why then was it left so? And here without staying for my reply, shall I be called as many blockheads, numsculs, doddypoos, dunderheads, ninny-hammers, goosescaps, joltheads, nincompoops, and sh..t-a-beds—and other unsavoury appellations, as ever the cake-bakers of *Lerné* cast in the teeth of King *Gargantua's* shepherds—And I'll let them do it, as *Bridget* said, as much as they please; for how was it possible they should foresee the necessity I was under of writing the 25th chapter of my book, before the 18th, &c.?

—So I don't take it amiss—All I wish is, that it may be a lesson to the world, 'to let people tell their stories their own way.'²⁰¹

Cette narration anti-chronologique pleinement revendiquée n'est pas seulement une expression de liberté de fabulation. Raconter des histoires, dans le cas de *Tristram*, équivaut à reconstruire son identité : sa vie et ses opinions. Le temps n'est donc pas le temps matériel, mais le temps du sujet, un temps associationnel où le passé ne cesse d'émerger dans le présent. Bien sûr, *Tristram* revendique d'utiliser le concept d'association d'idées de Locke, qu'il parodie. Mais sa narration ne peut pas être chronologique aussi parce qu'elle a un caractère holiste, compréhensif. C'est ce que Wolfgang Iser remarque, en discutant du caractère digressif de la narration du *Tristram Shandy* et de ses choix d'inversion du temps narratif :

Measurable time runs forwards, which is contrary to the time of the subject. For his time is not a linear movement, but is a ceaseless re-emerging of the past from whatever may be the standpoint chosen in the present. Digression, then, is no longer deviation, but as a wrecker of linear time signalizes subjectivity as “comprehensive” time, i.e. as an unending interpenetration of past and present²⁰².

Le roman non linéaire traite la dimension temporelle d'une manière très différente du roman réaliste, ce qui a fait parler de violations du traitement du temps. Parmi les auteurs qui se sont penchés sur cette caractéristique, Brian Richardson a donné un catalogue assez exhaustif des modalités de ces violations, en soulignant le fait qu'elles obéissent, d'une certaine manière, à un répertoire reconnaissable voire classique : « many of those who break with convention do so in recognizable, repeated, and at times even “classic” ways »²⁰³.

²⁰¹ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 446 [IX, 25].

²⁰² Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, cit., p. 77.

²⁰³ Brian Richardson, « Narrative poetics and postmodern transgression : theorizing the collapse of time, voice and the frame », cit., p. 24.

Dans le roman de la non-linéarité le temps pose problème à cause de la tendance à faire croiser des temps ontologiquement différents : le temps de l'écriture, le temps de l'histoire, le temps de la narration, le temps de la lecture, le temps du commentaire ultérieur²⁰⁴. *Tristram Shandy*, avec son obsession du chronométrage qui arrive pour certaines scènes jusqu'à identifier la durée de l'histoire avec la durée de sa lecture, illustre cette tendance de manière radicale.

It is about an hour and a half's tolerable good reading since my uncle *Toby* rung the bell, when *Obadiah* was ordered to saddle a horse, and go for Dr. *Slop*, the man-midwife;—so that no one can say, with reason, that I have not allowed *Obadiah* time enough, poetically speaking, and considering the emergency too, both to go and come;—though, morally and truly speaking, the man perhaps has scarce had time to get on his boots²⁰⁵.

Aussi, *Tristram* s'amuse à créer de la confusion dans l'intersection chaotique du temps de la narration, de l'histoire et de l'écriture. Quand il entame une digression, ses personnages peuvent rester immobiles dans le temps statique de l'histoire, ou bien bouger, comme si le temps nécessaire à narrer la digression eût étendu sa juridiction sur le temps des personnages ; le temps de l'écriture aussi s'y mêle, en constituant ainsi un enchevêtrement de temps dont l'auteur peut tirer des effets savoureux :

I have left my father lying across his bed, and my uncle *Toby* in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour; and five-and-thirty minutes are laps'd already.—Of all the perplexities a mortal author was ever seen in—this certainly is the greatest, for I have *Hafen Slawkenbergius's* folio, Sir, to finish—a dialogue between my father and my uncle *Toby*, upon the solution of *Prignitz*, *Scroderus*, *Ambrose Paræus*, *Ponocrates*, and *Grangousier* to relate—a tale out of *Slawkenbergius* to translate, and all this in five minutes less than no time at all;—such a head!—would to Heaven my enemies only saw the inside of it!²⁰⁶

²⁰⁴ Michel Butor parle d'«au moins trois temps: celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture». (Michel Butor, *Recherches sur la technique du roman*, in *Répertoire*, II. *Études et conférences* (1959-1963), Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 93). Il est plus utile de séparer le temps de la narration du temps de l'aventure, puisqu'il se pose nécessairement après l'aventure. Le commentaire éventuel se pose dans un temps probablement plus problématique : écriture après l'écriture, lecture avant la lecture.

²⁰⁵ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 73-74 [II, 8].

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 171 [III, 38].

La tendance au digressionnisme et à la disruption de l'ordre chronologique, ainsi qu'à l'émergence de narrateurs pas fiables, rendent le récit troué²⁰⁷, de manière que la narration procède par sauts et omissions, elliptiquement, en laissant maintes zones vides. Ce caractère illustre parfaitement l'impossibilité de penser le roman comme une plénitude, et la représentation comme un rapport direct entre mot et chose. Selon Wolfgang Iser, le sens peut émerger seulement suite à cette tension entre dit et omis, entre explicite et implicite : « what is said only appear to take a significance as a reference to what is not said ; it is the implications and not the statements that give shape and weight to the meaning.²⁰⁸ » Selon Michel Butor, cette alternance de pleins et de vides est inévitable, une conséquence directe de notre manière d'appréhender l'expérience. Le temps en tant que succession chronologique serait une construction humaine, un artifice qui n'est pas tenable :

Toute narration se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides, car non seulement il est impossible de raconter tous les événements dans une succession linéaire, mais à l'intérieur d'une séquence de donner toute la suite des faits. Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments. De temps en temps le récit procèdera par flux, mais entre ces îlots de flux, nous ferons presque sans nous en douter des énormes sauts²⁰⁹.

En conséquence du refus de la linéarité du récit et de la possibilité de représenter le monde dans une continuité, le récit non linéaire affiche une tendance à la fragmentation. Du monde, du temps, de l'identité, ne restent que des bribes, des moments, des fragments que l'on peut connecter, ou pas, successivement. La déconstruction du récit permet nombreuses possibles reconstructions. Parmi les procédés de fragmentation du récit, le récit de liste est probablement le plus courant. La liste allie l'associationnisme appositif et l'arbitraire ; Rabelais est le maître dans ce domaine, Perec, Bolaño et Danielewski ses disciples²¹⁰. La fragmentation n'est pas le seul effet obtenu par le récit

²⁰⁷ Les trous de narration peuvent parfois devenir même des trous physiques dans les pages, comme dans le cas d'*Albert Angelo*, de B.S. Johnson.

²⁰⁸ Wolfgang Iser, *Interaction between the text and the reader*, cit., p. 111.

²⁰⁹ Michel Butor, *Recherches sur la technique du roman*, cit., p. 93.

²¹⁰ À propos de la liste comme procédé littéraire, certains auteurs doutent que la littérature contemporaine ait su encore tirer un effet significatif d'un tel jeu. Ainsi s'exprime, par exemple, D.W. Jefferson à propos des listes de Rabelais, de Burton, de Sterne, et celles des écrivains modernes : « The attempt to exploit the list for rhetorical or comic purposes is not, as a rule, succesful in modern writers. The list has almost ceased to be an expressive form, and the mere piling on of words and names with what is sometimes called "cumulative effect" is liable to

de liste : la tension entre ironie manifeste face aux velléités de la représentation et le regret au regard de cette aporie crée des résultats extrêmement intéressantes chez les auteurs qui se servent de ce procédé. Il est possible de se rappeler de l'affirmation de Georges Perec : « Balzac voulait faire concurrence à l'état civil, moi, c'est simplement aux dictionnaires.²¹¹ » Remplacer l'état civil par le dictionnaire c'est bien une figuration de plus de la fiction qui a perdu l'illusion de la représentation du donné et qui s'est définitivement tournée vers la langue et ses possibilités de construction d'univers. Ce paradoxe de la toute-puissance constructive de la langue et de sa perte de pertinence par rapport à la description du réel fonde la poétique de Perec, avec ses énumérations, ses listes alphabétiques ou non alphabétiques, ses catalogues. Perec n'est pas le seul à exploiter les effets de la liste : tous les plus importants représentants du roman de la non-linéarité en font aussi un usage fréquent, de Sterne (par exemple sa liste des adjectifs décrivant l'amour²¹²), à Danielewski, avec les listes interminables contenues dans *House of leaves*.

become a cheap trick.». (D.W. Jefferson, *Tristram Shandy and the tradition of learned wit*, in Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 510). Les perecologues ne seraient pas pourtant d'accord avec ce constat, et il est incontestable que l'œuvre si idiosyncratique de Perec a renouvelé l'attention sur ce procédé. Selon Alain Chevrier, d'ailleurs, « dans le genre de la liste, Perec a excellé comme aucun autre écrivain français depuis Rabelais, à notre grand plaisir ». (Alain Chevrier, « Lettre à Bernard Magné. À propos des remaniements de l'index dans la dernière édition de *La vie mode d'emploi* », *Formules. Revue des littératures à contraintes*, 6, 2002, p. 102).

²¹¹ Georges Perec, *Sur la sellette. L'impossible Monsieur Perec* [1978], in *Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes, Joseph K. 2003, p. 228.

²¹² Sterne ne se contente pas d'utiliser la liste alphabétique, mais, comme il est d'habitude chez lui, en profite pour en faire émerger l'arbitraire du critère qui la règle et pour introduire une nouvelle interruption. L'arbitraire conventionnel est ainsi affiché en tant que tel, mais ses prétentions de totalisation sont mises en pièces par l'irruption de l'arbitraire tout-court (décider de placer le S avant le R) et du contingent (l'interruption de Toby).

« LOVE is certainly, at least alphabetically speaking, one of the most

A gitating
 B ewitching
 C onfounded
 D evilish affairs of life—the most
 E xtravagant
 F utilitous
 G alligaskinish
 H andy-dandyish
 I racundulous (there is no K to it) and
 L yrical of all human passions: at the same time, the most
 M isgiving
 N innyhammering
 O bstipating

Si le narrateur du roman réaliste tâche d'être invisible²¹³ (avec des différents degrés d'intrusion dans le récit, tout de même), le narrateur du roman de la non-linéarité a tendance à se manifester dans l'acte même de la composition : Tristram en est le clair modèle. Chez Sterne, en effet, l'acte de la narration est aussi important que le récit : ainsi Tristram partage avec le lecteur ses choix narratifs et introduit au sein du récit le temps de la composition. Ce procédé produit un effet de distorsion de la règle énoncée par Genette selon laquelle « la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture »²¹⁴. Le récit réflexif et non linéaire peut pourtant créer cette impression paradoxale et ironique : Tristram se montre au lecteur chez lui en pantoufles dans l'acte d'écrire, et il arrive jusqu'à préciser la date de la rédaction : « And here am I sitting, this 12th day of August 1766, in a purple jerkin and yellow pair of slippers, without either wig or cap on, a most tragicomical completion of his prediction, 'That I should neither think, nor act like any other man's child, upon that very account' »²¹⁵. Certes, Tristram n'est pas Sterne²¹⁶ (quoique la distinction entre auteur et narrateur soit parfois peu aisée dans *Tristram Shandy*) et cela reste un effet, une illusion. Mais ce procédé vise surtout à briser une autre illusion, l'illusion de la représentation : « the line between the inside and the outside of the fiction has been

P ragmatical
S tridulous
R idiculous

—though by the bye the R should have gone first—But in short 'tis of such a nature, as my father once told my uncle *Toby* upon the close of a long dissertation upon the subject—'You can scarce,' said he, 'combine two ideas together upon it, brother *Toby*, without an hypallage'—What's that? cried my uncle *Toby*.

The cart before the horse, replied my father—»

Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 388-389 [VIII, 13]

²¹³ Au péril de réaffirmer une inexacte équivalence entre le narrateur et l'artiste, il est toutefois utile de proposer la très célèbre formulation de Flaubert : « L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. » (Gustave Flaubert, *Lettre à Mademoiselle Loroy de Chantepie*, Paris 18 mars [1857], in *Correspondance. II (juillet 1851 – décembre 1858)*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1980, p. 691).

²¹⁴ Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 226.

²¹⁵ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 423 [IX, 1].

²¹⁶ Toujours Genette précise : « même les références de Tristram Shandy à la situation d'écriture visent l'acte (fictif) de Tristram et non celui (réel) de Sterne » (Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 226).

deliberately blurred so that one cannot settle into either comfortable disbelief or easy content.²¹⁷ »

Un autre procédé typique du roman de la non-linéarité est l'adresse directe au lecteur en tant que lecteur. L'orientation vers le lecteur de la narration du *Tristram Shandy* a même porté Gérard Genette à parler de narrateurs « de type shandien, toujours tournés vers leur public et souvent plus intéressés par le rapport qu'ils entretiennent avec lui que par le récit lui-même »²¹⁸. En effet Tristram interpelle sans cesse le lecteur, qui devient presque un personnage du roman, il lui intime parfois de revenir en arrière dans sa lecture, il se moque de ses attentes conventionnelles, il l'agresse, il le rend co-créateur de son récit. Selon Linda Hutcheon, ces adresses au lecteur seraient une parodie de celles de Fielding, dont le but était de guider le lecteur vers une correcte interprétation du texte²¹⁹. L'introjection du lecteur dans le roman de la non-linéarité, toutefois, aurait moins à voir avec la prescription d'une lecture particulière qu'avec le soulignement de la matérialité du texte, son aspect réflexif de récit conscient de l'être.

La réflexivité textuelle est d'ailleurs le fondement de la non-linéarité ; pour cela, dans les romans appartenant à cette tradition, il est rappelé très souvent que le livre est un livre. Cette modalité de la réflexivité est, d'un côté, proche de ce que Chklovski a appelé, en se référant à Sterne, la mise à nu du procédé ; d'un autre côté, elle aurait aussi peut-être à faire avec la récusation de la mimesis de la narration orale, remplacée par la conscience du récit de son statut matériel en tant que livre et des propriétés qui en suivent. La réflexivité textuelle rend donc explicite le caractère illusoire de la représentation et du couple diegesis/mimesis. Gérard Genette l'a remarqué :

²¹⁷ James Swearingen, *Reflexivity in Tristram Shandy: an essay in phenomenological criticism*, New Haven; London, Yale University Press, 1977, p. 5.

²¹⁸ Gérard Genette, *Discours du récit*, in *Figures III*, p. 259.

²¹⁹ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, cit., p. 142. Sur le même sujet, Inger Christensen aussi remarque la différence entre les objectifs des apostrophes au lecteur de Fielding et ceux de Sterne : « Wolfgang Iser asserts that Fielding and the other 18th century English novelists laced their books with apostrophes to the readers to secure their co-operation. Otherwise the newness of the novel genre might offend and become a barrier to the reader's understanding of it. When the first volumes of *Tristram Shandy* appeared in 1759, the new genre seems already well established by the works of Defoe, Fielding, Smollett and Richardson. In *Tristram's* comments to the narrate one cannot trace any real anxiety that his book might be misunderstood because the public is not used to fiction ». (Inger Christensen, *The meaning of metafiction*, cit., p. 28).

Le couple diegesis/mimesis est donc boiteux, à moins que l'on ne veuille bien, comme faisait Platon, lire *mimesis* comme un équivalent de dialogue, avec le sens, non d'*imitation*, mais de *transcription*, ou – terme le plus neutre et donc ici le plus juste – de *citation*²²⁰.

Si tout récit est un dialogue et une citation, le récit non linéaire affiche une conscience très claire de ce double statut, en rendant ainsi impossible une lecture selon le paradigme mimétique.

Dans son répertoire de la réflexivité, Brian Stonehill a inclut parmi les traits typiques de la narration réflexive les contradictions et les scènes “fausses” (“*falses*” *scene*). Le critère de vérité ou de fausseté est, dans ce cas, à définir par rapport à l'univers fictionnel considéré. Ainsi des contradictions, mot sur lequel il serait également possible d'apposer des guillemets : il ne s'agit pas d'erreurs de l'auteur, comme certains oublis de Cervantes dans le premier livre du *Quichotte* (le plus connu concerne l'âne de Sancho) mais il s'agit de contradictions imputable au narrateur. Ces contradictions signalent normalement la présence d'un *unreliable narrator*, dans ses divers degrés.

Le narrateur peut être considéré comme pas fiable quand son récit mène à des incohérences logiques, à des contradictions internes. La fiabilité du narrateur devrait toujours être examinée par rapport à des critères internes à son univers fictionnel, et pas par rapport à des critères extratextuels ; sur cela, Peter J. Rabinowitz a écrit des lignes de très grande clarté :

There *are* unreliable narrators. An unreliable narrator, however, is not simply a narrator who "does not tell the truth" - what fictional narrator ever tells the literal truth? Rather, an unreliable narrator is one who tells lies, conceals information, misjudges with respect to the narrative audience - that is, one whose statements are untrue not by the standards of the real world or of the authorial audience but by the standards of his own narrative audience. [...]

In other words, all fictional narrators are false in that they are imitations; but some are imitations of people who tell the truth, some of people who lie²²¹.

Cette distinction, apparemment si simple, est cependant beaucoup plus compliquée. Tout d'abord, il n'est pas toujours aisé de faire la distinction entre un narrateur disant la vérité et un narrateur disant le faux ; parfois, il est même clairement impossible : c'est le cas bien connu de *Rashōmon*. La pluralité des versions du réel, chez certains auteurs, peut s'affranchir de la dichotomie du vrai et du faux, pour affirmer plutôt leur non

²²⁰ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 29.

²²¹ Peter J. Rabinowitz, « Truth in fiction : a reexamination of audiences », cit., pp. 133-134.

déterminabilité ; encore, cette même dichotomie peut être aussi bien abolie par les critères logiques internes à l'univers fictionnel, comme dans certains contes borghesiens. Il n'est pas aisé non plus de comprendre, surtout dans une narration à la première personne, si le narrateur est en train de cacher quelques informations essentielles au récit ; cela peut être pourtant suggéré, ce qui est le cas de Tristram relativement à son illégitimité ou à son impuissance sexuelle. Le cas de Tristram est assez subtil aussi parce qu'il relate des événements auxquels il n'a jamais pu assister ; ce procédé, pourtant, plutôt que susciter un effet de soupçon relativement à la fiabilité du récit chez le lecteur, vise à obtenir un effet délibéré de *construction* (du récit, de l'identité personnelle). Si l'on suit Genette, il serait possible de concevoir ces procédés comme des altérations de la focalisation de la narration, soit par omission d'information, soit par excès d'information donnée par rapport à la cohérence de la focalisation²²². Dans le roman de la non-linéarité, clarifier la distinction entre le vrai et le faux et permettre de pouvoir les identifier correctement dans un récit pas fiable est moins important que le fait d'installer tout simplement le soupçon de la non fiabilité. Cette approche est à l'œuvre dans le *Tristram Shandy*, et touche sa radicalité dans *Pale fire* et dans *House of leaves*.

Les romans plurivocaux, même les plus traditionnels comme les romans épistolaires, sont toujours caractérisés par un certain degré de non-linéarité ; pourtant, quand la plurivocalité chevauche la modalité de l'équivocité, du soupçon qu'une ou plusieurs instances énonciatives soient fictionnelles — par rapport aux critères de cohérence de l'univers fictionnel considéré — la linéarité du récit est brisée à jamais. Nous pourrions appeler cette entorse de la plurivocalité une *equivocalité* : une pluralité de voix équivoque, une différence qui donne l'impression d'une équation des voix. Il faut tout d'abord dire que ce jeu se dit — et il peut se dire — seulement comme un effet de lecture. En effet, quand la pluralité des voix fictionnelles est explicitement ramenée à une seule instance énonciative, soit-il aussi *in extremis*, comme dans le cas de *La caverna de las ideas*, l'incommensurabilité de la narration est maîtrisée et, enfin, amendée, résolue. Il y a des cas plus complexes, dont *Pale fire* est probablement le plus

²²² Genette baptise les deux types d'altération *paralipse* et *paralapse*. Gérard Genette, *Discours du récit*, cit., pp. 211-213.

célèbre : les spéculations des critiques nabokoviens sur la relation entre les niveaux d'énonciation dans ce roman peuvent parfois être surprenantes. Dans son étude de 1991 intitulée *Nabokov's Pale fire. The magic of artistic discovery*, Brian Boyd a résumé les positions divergentes des critiques qui voient en Kinbote une création fictionnelle de John Shade et de ceux qui, à l'inverse, voient en Kinbote le seul " auteur " de toute l'œuvre²²³. Brian Boyd, de son côté, propose une troisième voie (ou une troisième voix), celle du spectre de Hazel Shade, la fille suicidée de John Shade. Des questionnements similaires ont surgi plus récemment pour *House of leaves*. Cependant, la solution de ces énigmes est moins importante que leur émergence : rien dans le texte ne justifierait une lecture totalisante sous le signe d'une linéarité retrouvée, d'une recomposition de ce qui est donné comme naturellement fragmentaire et paradoxal. La différence avec la tradition du récit plurivocal est claire : dans *Les liaisons dangereuses*, par exemple, il y a bien des lettres dictées par un personnage à un autre²²⁴, avec une conséquente possible confusion des voix ; ce fait est pourtant toujours explicité au lecteur, qui peut être confiant de la possibilité de distinguer clairement les voix des personnages, dont l'existence (sur le plan fictionnel) n'est nullement remise en question. Les complexes relations entre les voix des *scripteurs* dans une œuvre telle que *House of leaves* ne permettent plus une telle confiance, mais, ce qui est problématique, ne permettent pas non plus une recomposition des contradictions qui sont suggérées.

Ce paradoxe peut être perçu comme l'effet d'une métalepse, perçue comme le principe qui règle ces relations impossibles entre les voix narratives. Dans ces cas, le lecteur perçoit une impossibilité logique dans la relation de deux niveaux ontologiques différents : narrateur et personnage, personnage narrant et personnage métadiégétique narré, personnages éloignés dans le temps ou dans l'espace, instance responsable d'un texte et instance responsable du texte qui l'annote. Genette voit justement dans ces procédés audacieux une transgression de la vraisemblance et le dépassement dans le récit de la frontière entre le monde où l'on raconte et le monde que l'on raconte, une limite « qui est précisément la narration (ou la représentation) même »²²⁵. Le récit non linéaire s'oppose expressément à cette équivalence de la narration avec la

²²³ Brian Boyd, *Nabokov's Pale fire. The magic of artistic discovery*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 114-126.

²²⁴ Par exemple, la lettre de Danceny à Cécile (lettre 65) et celle de Cécile à Danceny (lettre 115), dictées par Valmont.

²²⁵ Gérard Genette, *Discours du récit*, cit., p. 245.

représentation, qui sépare inexorablement l'univers où l'on raconte et celui que l'on raconte. Cette distinction est, chez les représentants les plus radicaux de la tradition non linéaire, assurément abolie, sous le signe du multiple et du possible.

Style

L'insistance des auteurs de la tradition non linéaire sur la polysémie des mots rentre dans cette attitude sceptique et relativiste portée par le caractère réflexif et multiple de ce type de fiction, attitude qui porte à redimensionner l'alliance du mot et de la chose. Le scepticisme au regard des conventions mimétiques émerge dans le constat qu'un mot ne représente pas forcément une seule chose : multiples évocations peuvent jaillir du même mot. Le mot peut aussi bien se vider de sens, puisque le signifiant n'est plus associé à aucun signifié univoquement déterminable ; mais aussi, tout en gardant leurs signifiés, les mots peuvent s'arranger de manière à ne pas produire aucun sens perceptible. Cela se lit dans Rabelais, et dans le *Tristram Shandy*, où cette polysémie équivoque est souvent rattachée aux suggestions érotiques. L'ironie qui entoure l'usage du thème (et du mot) du nez illustre bien ce procédé. En devant introduire une digression sur les nez, Tristram songe à expliquer au lecteur qu'avec ce mot, *nose*, il n'entend signifier rien d'autre qu'un nez. Deux sens différents, il disserte avec son ami Eugenius, dessinent deux parcours différents, deux voies, « a dirty and a clean one » ; puisque Tristram affirme, malicieusement, de faire confiance à « the cleanliness of my readers imagination »²²⁶, il prendra le chemin le plus « clean ». Toute cette prudence de la part du narrateur n'enlève aucune ambiguïté à son texte :

—'Because,' quoth my great grandmother, repeating the words again—'you have little or no nose, Sir.'—

S'death! cried my great-grandfather, clapping his hand upon his nose,—'tis not so small as that comes to;—'tis a full inch longer than my father's.—Now, my great-grandfather's nose was for all the world like unto the noses of all the men, women, and children, whom *Pantagruel* found dwelling upon the island of ENNASIN.—By the way, if you would know the strange way of getting a-kin amongst so flat-nosed a people—you must read the book;—find it out yourself, you never can.—

—'Twas shaped, Sir, like an ace of clubs.

²²⁶ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 158 [III, 31].

—'Tis a full inch, continued my grandfather, pressing up the ridge of his nose with his finger and thumb; and repeating his assertion—'tis a full inch longer, madam, than my father's—You must mean your uncle's, replied my great-grandmother.

—My great-grandfather was convinced.—He untwisted the paper, and signed the article²²⁷.

Si à chaque mot, même les plus innocents (il faudra se rappeler aussi du chapitre des *whiskers*), peut se produire une ramification du sens, cette polysémie incontrôlable génère inévitablement une rupture potentielle de la linéarité. Comment en sortir ? Tristram, ironiquement, propose une échappatoire qui n'en est pas une, celle de la tautologie : le nez, c'est bien un nez, rien de plus, rien de moins. En nous menant en rond, Tristram ne fait qu'insister encore sur une forme de non-linéarité.

Une autre forme de polysémie s'installe à travers les jeux de mots, très fréquemment exploités dans la tradition non linéaire. Le jeu de mot exprime une forte insistance sur les propriétés inventives de la langue, et sa paradoxale inaptitude à doubler le réel. Ces jeux répètent le concept que le roman est avant tout construction et non pas représentation du monde. La tendance à décortiquer la langue, à la déconstruire et la reconstruire sans cesse dans une multitude de jeux verbaux, met en évidence surtout son caractère arbitraire, et les possibilités multiples, infinies, que cet arbitraire permet. Dans certains cas, d'ailleurs, le jeu de mot peut être un principe structurant le récit : l'œuvre de Raymond Roussel en représente un cas radical, mais aussi dans *Lolita* ou *Ada* de Nabokov le jeu de mot peut assumer, quoique plus discrètement, une valeur structurale.

Si le jeu de mot peut intervenir localement, et même parfois profusément, dans tout roman métalinguistique, il existe une variété très intéressante et plus rare de jeux de mots qui semble caractériser uniquement le roman non linéaire : l'utilisation de fausses coquilles. Ce procédé est très proche et presque indissociable de l'introduction d'un *unreliable narrator* (ou d'un commentateur voire éditeur tout aussi peu fiable), surtout dans les textes notulaires et plurivocaux, où un niveau narratif peut en interpréter un autre. La présence même d'une coquille identifiée en tant que telle dans le texte suggère une relecture des autres coquilles éventuelles, pour déceler le sens, ou pour remettre en

²²⁷ *Ibid.*, p. 159 [III, 32].

cause l'identification des voix narratives. Ce jeu est conscient dans des romans tels que *Pale fire* ou *House of leaves*²²⁸.

Le jeu des voix multiples qui caractérise le roman de la non-linéarité souligne un élément de cette tradition : le plurilinguisme. Il faut remarquer toutefois que Bakhtine identifie dans le plurilinguisme un trait fondamental de la tradition romanesque tout court, et affirme que « le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. »²²⁹ En effet, pour le théoricien russe, ce fait est inévitable, puisqu'il reflète la « conscience de la pluralité et de la diversité des langages dans les formes et les manifestations particulières de la vie verbale »²³⁰. L'unité supposée du roman est toujours donc la recomposition d'altérités fondamentales, qui dérivent de la relation avec autrui, de l'échange ; selon Bakhtine, tout discours a une orientation dialogique :

L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, "étranger", et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. Cela n'est pas donné au discours humain concret, historique, qui ne peut l'éviter que de façon conventionnelle et jusqu'à un certain point seulement²³¹.

Ce rapport avec la parole d'autrui n'est pas sans rappeler les observations faites sur l'intertextualité, le concept de dialogisme chez Bakhtine étant d'ailleurs considéré assez

²²⁸ Dans *House of leaves*, un passage du texte de Zampanò affirme : « In particular, Slocum's attention is held by Bachelard's parentethical ». La note 384 de Johnny relève la coquille mais ne la corrige pas : « I haven't corrected this typo because it seems to me less like an error of transcription and more like a revealing slip on Zampanò's part, where a "parentetical" mention of youth suddenly becomes a "parent-ethical" question about how to relate to youth ». Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 401.

Pour *Pale fire*, il faudra au moins rappeler l'épisode du poème où John Shade spéculer sur une *white fountain* qu'une femme aurait vu suite à une opération au cœur, dans une sorte de vision de l'au-delà. Ayant le poète aussi eu une vision similaire d'une fontaine blanche suite à une attaque cardiaque, il essaye de se mettre en contact avec la dame. Ensuite, il contacte aussi le journaliste qui l'avait interviewée, qui lui révèle que la *white fountain* n'est rien d'autre qu'une coquille : « " There's one misprint – not that it matters much : / Mountain, not fountain : the majestic touch. " / Life Everlasting – based on a misprint ! » Vladimir Nabokov, *Pale fire* [1962], London, Penguin Classics, 2011, p. 53.

²²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 87.

²³⁰ *Ibid.*, p. 98.

²³¹ *Ibid.*, p. 102.

communément comme un précurseur des théories de l'intertextualité. Il ne faudrait pourtant ni ramener le plurilinguisme à la seule intertextualité, ni penser qu'il se manifeste avec la même intensité dans tout discours littéraire : là où il est assumé réflexivement, le plurilinguisme, de trait général du langage, devient un procédé spectaculairement affiché. L'hétérogénéité, l'altérité, la multiplicité que le plurilinguisme implique trouvent leur manifestations les plus conscientes dans le roman de la non-linéarité, où l'insistance sur des situations de plurilinguisme exaspéré figure la multiplicité des langages, des langues, des mondes, des identités. Il faut rappeler, de la manière plus littérale possible, la multiplication des idiomes dans certaines œuvres non linéaires (éclatante, par exemple, chez Panurge), jusqu'à la multiplication des langues textuelles dans le *Tristram Shandy* (le français, le latin — avec sa traduction juxtalinéaire en anglais et l'effet comique qui en résulte).

Il est possible de se référer encore à Bakhtine pour remarquer, avec le plurilinguisme, un autre trait de style très commun dans la tradition non linéaire : la stylisation parodique des strates et des genres du langage littéraire. Le théoricien russe met ce procédé, qu'il analyse en tant que modalité du plurilinguisme, en rapport avec une critique des idéologies qui commandent les modes de langage parodiés :

Leur perception [de Dickens, Sterne, Fielding, Smollett] parodiquement objectivée des divers modes du langage littéraire pénètre chez eux (surtout chez Sterne) dans les couches très profondes de la pensée littéraire et idéologique, se muant en parodie de la structure logique expressive de tout discours idéologique en tant que tel (scientifique, éthico-rhétorique, poétique), avec presque autant d'intransigeance que chez Rabelais²³².

Cette stylisation, en visant l'unité du discours idéologique, choisit donc une perspective relativiste, sous couvert d'un effet comique. Chez Sterne elle accompagne la confusion qui s'installe entre monde réel et monde de la fiction, entre document et invention littéraire : ainsi, un texte réel, tel que le *Mémoire présenté à Messieurs les Docteurs de Sorbonne*, peut aussi se lire comme s'il s'agissait de la parodie de la structure logique expressive qui, en fait, gouverne son discours.

Les considérations de Bakhtine sur le plurilinguisme et sur la stylisation parodique ont souvent été analysées comme les précurseurs des théories de l'intertextualité. L'intertextualité est naturellement très présente dans le roman de la non-linéarité, mais

²³² *Ibid.*, p. 129.

elle s'affiche de manière problématique, en assimilant des procédés tels que le plagiat, les *impli-citations*, les autocitations, les citations apocryphes ou fausses, l'hommage explicite aux précurseurs littéraires. Toute cette variété d'intertextualité est représentée dans le *Tristram Shandy*. Il est possible de postuler une relation entre la tendance à la polysémie et aux jeux de mots et cet usage de l'intertextualité : dans les trois cas, il y a une exploration des frontières de la langue, une sorte de passion fétichiste pour la possibilité de pervertir les signifiants et leur donner de nouveaux signifiés, les vider des vieux signifiés, les mettre en relation complexe avec un nouveau système de signification. Ce jeu dit en même temps une foi dans les possibilités élastiques du langage et le scepticisme à l'égard de la référentialité conventionnelle : la langue ainsi est le seul critère tout-puissant de construction (du monde, de l'identité, du récit), mais elle perd son ancrage au réel. Derrière l'approche ludique, un vide de sens parfois demeure : *La disparition*, de Georges Perec, serait un des exemples les plus radicaux dans ce genre de démarche.

Un procédé ultérieur exploité par la tradition non linéaire est l'inscription de l'auteur dans le texte, problématique puisque introduite de manière cachée ; une fois repérée, elle peut être perçue comme une simple coquetterie, une signature, ou comme une violation des niveaux ontologiques du récit. Dans ce dernier cas, il pourrait être possible de reconfigurer tout le récit sur la base de cette inattendue métalepse. Sans aller aussi loin, il est possible de voir ces apparitions de l'auteur dans son texte comme un rappel aux plus avertis de l'artifice qui régit la lecture. Ce jeu se manifeste de plusieurs manières : il n'est pas rare chez Nabokov ou chez Perec de retrouver le nom de l'auteur en acrostiche ou en anagramme²³³, ou suggéré par des jeux de mot, ou à travers les initiales des noms de certaines personnages. Danielewski aussi figure dans son roman, *House of leaves*, en acrostiche, ce qui est extrêmement problématique vu le nombre d'acrostiches ayant une évidente fonction narrative dans le récit²³⁴. Ces figurations de

²³³ Rappelons au moins le Vivian Darkbloom de *Lolita*. Pour Nabokov, ce trait caractéristique a été analysé, entre autres, par Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., pp. 76-77.

²³⁴ Les acrostiches sont utilisés de manières explicite dans au moins une lettre de Pelafina, la mère de Johnny, qui donne à son fils les instructions pour le décodage dans la lettre du 27 avril 1987 : « Dear dear Johnny, pay attention : the next letter I will encode as follows : use the first letter of each word to build subsequent words and phrases : your exquisite intuition will help you sort out the spaces : I've sent this via a nurse : our secret will be safe ». (Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 619. Le lecteur attentif, pourtant, pourra relever d'autres

l'auteur sembleraient plus disruptives de la linéarité que la simple mise en personnage de l'auteur, qui peut toutefois posséder divers degrés de complication : du traditionnel registre autobiographique jusqu'à la création d'un double de l'auteur qui est identique mais différent (*Borges y yo*). Cette tradition est très ancienne : Cervantes fait paraître un Saavedra dans le récit d'un de ses personnages, alors que Sterne attribue à Yorick, un des personnages principaux de son roman, un sermon réellement écrit par le même Sterne et publié sous le pseudonyme de Yorick.

Caractérisation

Selon Brian Stonehill, dans le roman réflexif il y aurait une « dehumanization of character ». Il n'est pas le seul à postuler le personnage comme déshumanisé ; il faudrait par exemple lire ces lignes de Bakhtine à propos du *Tristram Shandy* : « Sous une forme cachée, c'est le chronotope intermédiaire du théâtre de marionnettes qui est à la base de *Tristram Shandy*. Le style de Sterne, c'est le style de la marionnette en bois, manipulée et commentée. ²³⁵ » Si le personnage dans le roman non linéaire certainement échappe aux nécessités de la mimesis, il semble cependant préférable d'emprunter à Jean Bessière le concept d'un *amoindrissement* du personnage, sans arriver nécessairement à partager l'idée de sa déshumanisation : au contraire, l'implication du personnage dans un jeu de conjonctures, dans la perspective existentielle de l'ouverture au possible, de l'impossibilité de dire sa plénitude, le rend d'une certaine manière même plus humain, en complexifiant son identité. C'est en effet la notion d'identité qui change : l'alliance du multiple et du possible rend l'identité problématique, dynamique, contradictoire : en construction plutôt que figée. La réflexivité, assumée thématiquement, rend les personnages conscients de cette problématique : ils sont en quête d'une identité impossible à arrêter, ils se déchirent pour en construire une neuve de toutes pièces, ils peuvent avoir pour un instant le doute de n'être qu'un personnage fictionnel, doute qui est très bien exprimé par Borges dans *Magias parciales del Quijote*.

acrostiches qui ne sont pas explicités, dans les lettres de Pelafina ainsi que dans le texte de Zampanò. Le plus troublant est probablement dans une lettre précédente de Pelafina à Johnny. Dans la lettre du 5 avril, en effet, il est possible de lire ces lignes : « So many years destroyed. Endless arrangements - re. zealous accommodations, medical prescriptions, & needless others wonders, however obvious - debilitating in deed; you ought understand - letting occur such evil? » En acrostiche, donc, émerge la phrase *My dear Zampano, who did you lose?*, mystérieuse et impossible référence à l'auteur fictionnel de *House of leaves*. (*Ibid.*, p. 615).

²³⁵ *Ibid.*, p. 311.

Les thèses du roman comme genre lié à la poussée de l'individualisme ont eu tendance à considérer comme anormaux ces récits où l'identité du héros est prise dans un jeu d'incertitudes, d'indétermination, de mise en réseau. L'identité de Robinson Crusoe n'est pas traitée de la même manière que celle de Tristram Shandy. Si la fonction du roman est de « traiter des identités dans le temps »²³⁶, il faut bien dire que ces identités et ce(s) temps peuvent être traités de manières très différentes, et leur remise en question mène à des résultats très éloignés du réalisme conventionnel. *Tristram Shandy* est, au fond, une longue interrogation sur ces deux questionnements : Tristram ne sait pas qu'il est, et le temps où il évolue est aussi insaisissable, pris dans le jeu complexe du passé et du présent. Le caractère dynamique du réel dans lequel il construit son identité ne peut que l'affecter. Qui est Tristram ? Si l'on lui pose la question, sa seule réponse peut être « don't puzzle me ». Le critère d'identité est en fait vide ; « I am I », « you are you »²³⁷, et le nez n'est rien d'autre qu'un nez ; ces tautologies ne peuvent pas satisfaire Tristram, qui s'en moque. Les trous de construction dans sa narration, les voix disparates qui s'entremêlent, le passé qui réémerge incessamment, tout cela ne peut que complexifier son (idée de l') identité. Gordon Sleuthag, qui a comparé cette fiction qu'il appelle *dynamique* ou *métachaotique* (une fiction qui correspond à la tradition de la non-linéarité) avec les disciplines de la chaologie, a bien remarqué comment, dans ce type de roman, l'identité devient indéterminée, opaque, dispersée, tout comme le récit : « in both identity and narrative, the notion of a transparent, essentialized, centered self or text surrenders to an indeterminate, nonlinear one of opacity, dispersion, gaps, and boundaries »²³⁸. L'embrouillement des frontières entre le sujet et le monde (nous pourrions aussi dire, en suivant les suggestions de Katherine Hayles, entre l'observateur et la chose observée), entre centre et marges, entre présence et absence, fait de l'identité une construction impossible à fixer, un état provisoire. Dans *Tristram Shandy*, cet aspect est évident, et les réflexions de James Swearingen à ce propos semblent très correctes :

Is there a controlling subject at the center of the novel ? Is the subject an ideality that is effectively displaced in the plot so that its discourse becomes a totally free play? Or is it the

²³⁶ Jean Bessière, *Questionner le roman*, cit., p. 179.

²³⁷ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 368-369 [VII, 33].

²³⁸ Gordon E. Sleuthag, *Beautiful chaos*, cit., p. 170.

subject a provisional configuration in the play of discourse, a being-in-between being and nonbeing, presence and absence, identity and difference?²³⁹

Ce jeu de l'identité et de la différence, dans lequel est prise l'individualité, rend l'identité paradoxale, indéterminée. L'individu de la tradition non linéaire est, partant, un inconnu²⁴⁰ : Tristram en est conscient, d'où son attitude ironique.

Le jeu de l'identité et de la différence implique aussi le réseau de relations interpersonnelles dans lequel tout individu est pris. James Swearingen, en partant de ses observations sur l'identité décentrée de Tristram, propose explicitement la thèse du *communalism* : l'identité n'est plus inscrite dans l'individualisme, mais elle est mise en rapport avec la vie d'une communauté. Cette identité, toujours provisoire, est ainsi dissoute dans et construite par le jeu incessant des relations entre l'individu et les autres, dans le contexte des possibles permis par la contingence. L'identité individuelle est élargie : c'est pour cela que la vie et les opinions de Tristram doivent inclure la vie et les opinions de ses proches ; l'individualité se dit dans la différence. La conscience devient alors une conscience double: « toute conscience est conscience de soi et conscience de l'autre — de l'autre tenu pour certain et possible »²⁴¹.

Ces relations multiples et cette conception de l'identité justifient donc le caractère multivocal des récits non linéaires, leur profond enracinement intertextuel. Il est possible de citer encore Swearingen, dans un passage qui, parlant du jeu de l'identité et de la différence chez Tristram, parle aussi des questionnements soulevés par l'émergence de la multivocalité, de l'intertextualité, du rattachement à la tradition :

It might be tempting to argue that what belongs to Tristram's identity is the difference or the alteration he makes in the ancestral discourse, especially the ironic and comic turn he gives it. Because he is the family, he cannot outlive the father ; but the words he puts in their mouths as he plays their parts are altered even when, especially when, they are repeated verbatim. The reenactment of the now silent dialogues of Shandy Hall consists in making present an absence; it is a retrieval and a translation that is the act of understanding²⁴².

²³⁹ James Swearingen, *Reflexivity and the decentered self in Tristram Shandy*, cit., p. 249.

²⁴⁰ « Le roman peut être celui de l'identité de l'humain, d'un humain ; cet humain est cependant un inconnu ; cette identité est cependant inconnue. Ce qui se dit de Tristram Shandy, de Don Quichotte et de Panurge ». Jean Bessière, *Questionner le roman*, cit., p. 57.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 161.

²⁴² James Swearingen, *Reflexivity and the decentered self in Tristram Shandy*, cit., p. 251.

Si l'identité se dit, tout comme le récit, dans la construction, le lecteur aussi est appelé à en participer. Dans la caractérisation des personnages, en effet, sont souvent laissés des trous, des zones à reconstruire par le lecteur ; sans en arriver nécessairement à l'extrême de la description de Widow Wadman, abandonnée entièrement au lecteur, il est possible de rappeler les blancs de l'identité de Tristram : ses relations avec sa « dear Jenny », les questionnements sur sa naissance ou sur ses accidents physiques, et aussi, à vrai dire, sa vie, dont nous n'arrivons pas à savoir grand-chose hormis sa naissance, quelques années d'enfance, ses voyages en France, sa condition malade. La fragmentation du récit, ses implicites, ses trous, obligent le lecteur à reconstruire le semblant d'une identité cohérente des personnages : cela se dit aussi de Bras Cubas, de Charles Kinbote, de Johnny Truant, et des nombreux personnages habitant le 11 rue Simon-Crabbellier. Aussi, l'usage de l'intertextualité fonde un autre niveau de la caractérisation comme effet de lecture : lecture(s) des personnages, qui se rapportent explicitement ou implicitement à d'autres identités, à d'autres discours, et lecture du lecteur, qui peut identifier ces résonances ou en ajouter des autres. Ainsi, l'identité de Yorick peut se dire par référence à Sancho, ou celle des personnages de la *Vie mode d'emploi* par référence aux innombrables citations dont ils sont les inconscients porteurs.

Le roman de la non-linéarité appartient à une tradition de la réflexivité : le narrateur est souvent conscient de son statut ; et les personnages ? Il semble rare de trouver des personnages véritablement conscients de leur statut fictionnel : il s'agit d'un procédé peu exploité. Certains exemples très connus seraient plutôt à considérer, en vérité, comme métadiégétiques : ainsi, pour Icare du *Vol d'Icare* de Queneau, ou pour le traducteur de *La caverna de la ideas* ; leur situation paradoxale est neutralisée par la révélation finale suivant laquelle les deux niveaux ontologiques fictionnels n'en font qu'un. Jonglant avec les divers niveaux de narration, l'autoconscience fictionnelle du personnage est toujours liée à un jeu de métalepses. À l'inverse, la figuration du livre dans son récit même, aussi métaleptique, ne semble pas nécessairement fonder une autoconscience des personnages : par exemple, dans *House of leaves*, *House of leaves* en tant que livre paraît à deux niveaux ontologiques différents (Navidson le lit — et le brûle — et Johnny en trouve une copie), mais ni Navidson ni Johnny ne semblent

conscients de leurs statuts fictionnels. Don Quichotte, plus subtilement, devient dans le deuxième volume de Cervantes conscient de son statut de personnage de deux livres, dont un est bien réel (la suite apocryphe rédigée par Alonso Fernández de Avellaneda) et l'autre fictionnel (le *Don Quijote* de Cide Hamete Benengeli) : le jeu avec le temps de publication des deux volumes du livre de Cervantes permet donc d'installer un fort élément métafictionnel qui ne franchit pas la frontière de la métalepse. Un usage plus poussé du procédé a été probablement exploité au cinéma : la situation qui se crée dans *The purple rose of Cairo* peut rappeler peut-être de très près l'intrigue du *Vol d'Icare*, mais l'auto-conscience fictionnelle du *villain* de *Funny Games*, n'étant nullement médiée par un jeu sur les niveaux diégétiques, a quelque chose de très troublant.

Thèmes

Le roman non linéaire utilise souvent des images qui thématisent sa dimension réflexive. Brian Stonehill a indiqué certaines de ces images dans son répertoire de la réflexivité, et caractérisé deux types d'usage: les miroirs et les cercles concentriques, parmi les objets figurant dans le récit ; inceste, masturbation, et répétition du passé, pour ce qui est du comportement réflexif des personnages²⁴³. S'agissant des miroirs, personne ne les a peut-être multipliés plus que Jorge Luis Borges, malgré l'anathème prononcé contre eux dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*²⁴⁴. Thématiquement, cette multiplications de miroirs et d'autres images de réflexivité, qui a été observée aussi dans l'œuvre de Nabokov²⁴⁵, figure la réflexivité, se situant de manière ironique face au

²⁴³ «Thematic images of reflexivity, both in physical setting (facing mirrors, concentric rings, etc.) and in reflexive behavior by the characters (incest, masturbation, repetition of one's past; etc.)» Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 31.

²⁴⁴ « Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. Le pregunté el origen de esa memorable sentencia y me contestó que *The Anglo-American Cyclopaedia* la registraba, en su artículo sobre Uqbar. » (Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* [1941], in *Obras completas. I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, p. 461) Cette attribution intertextuelle est, bien évidemment, fictionnelle, mais le caractère intertextuel demeure: en vérité, il s'agit de l'auto-citation légèrement modifiée d'un conte précédent de Borges, *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*, contenu dans *Historia universal de la infamia* : « La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman. » (Jorge Luis Borges, *El tintorero enmascarado Hákim de Merv* [1935], in *Obras completas. I (1923-1949)*, cit., p. 346) Encore, donc, un jeu de miroirs.

²⁴⁵ Robert Alter, *Partial magic*, cit., pp. 187-188.

précepte du réalisme mimétique : « to hold the mirror up to nature »²⁴⁶. Dans les poétiques de la tradition non linéaire, le miroir tourné vers la nature se révèle bien illusoire : cela est dit par les trompe-l'œil de Perec et, de façon encore plus dramatique, par le début de *Pale fire* de Vladimir Nabokov : « I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure in the windowpane »²⁴⁷.

L'erreur fatal du jaseur (le *waxwing*) de *Pale fire* nous ramène à une interrogation qui est centrale dans la tradition de la non-linéarité : le rapport entre le réel et sa représentation, entre le réel et la fiction. Cette frontière, comme bien d'autres, devient de plus en plus floue. « In the fiction of the future, all distinctions between the real and the imaginary, between the conscious and the subconscious, between the past and the present, between truth and untruth will be abolished »²⁴⁸ ; ainsi écrivait le *surfictionniste* Raymond Federman en 1975, dans son manifeste pour une nouvelle fiction, qui en même temps démasque sa propre fiction et expose la fictionnalité du réel. L'abolition espérée des barrières entre réel et fiction, vrai et faux, n'est que le développement d'un thème fondateur du roman, celui de la relation entre le donné et l'imaginaire. Cette relation a toujours été problématisée, depuis le *Don Quichotte*, où, comme le note Jorge Luis Borges, sous l'apparence de la dualité du réel et du poétique, Cervantes se plaît à confondre plan objectif et plan subjectif²⁴⁹. Le réalisme de Cervantes est donc problématique et admet des jeux de réflexivité et de métalepses que Borges poussera aux extrêmes. L'abolition des frontières entre fiction et réel que Federman prônait est en effet achevée par Borges, où fictif et réel partagent la même ontologie. Ce partage peut être thématisé (*Las ruinas circulares*, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*) mais il fonde aussi ce fameux vertige intertextuel de la production de Borges — il devient impossible de distinguer le vrai et le faux (*El acercamiento a Almotásim*). Quand cette relation

²⁴⁶ L'expression est tirée de *Hamlet* : « or anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as 'twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. » (William Shakespeare, *Hamlet*, III.2) Il faut dire que chez Shakespeare déjà le concept est problématisé par le jeu de la réflexivité.

²⁴⁷ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 27.

²⁴⁸ Raymond Federman, *Surfiction – Four propositions in form of an introduction*, cit., p. 8.

²⁴⁹ « En la realidad, cada novela es un plano ideal ; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. En aquellos capítulos que discuten si la bacía del barbero es un yelmo y la albarda un jaez, el problema se trata de modo explícito; en otros lugares, como ya anoté, lo insinúa. » Jorge Luis Borges, *Magias parciales del Quijote*, cit., pp. 48-49.

instable entre donné et imaginaire n'est plus seulement le thème d'un récit, mais le fondement idéologique du monde dans lequel le récit a lieu, il devient difficile, voire impossible (et même inutile ?) de distinguer les seuils d'enchâssement diégétique dans le roman ou de distinguer entre des niveaux différents de vérité fictionnelle. Le récit, dans ce cas, entretient de multiples versions de lui-même, s'inscrit dans le possible plutôt que dans la dichotomie du vrai et du faux, du réel et de la fiction : ceci se dit de l'œuvre de Milorad Pavić ou de Mark Z. Danielewski.

Il est important de répéter qu'à cause de la réflexivité du roman non linéaire, nombre d'éléments de poétique peuvent passer au plan thématique. Par exemple, la résistance délibérée et ouverte que la tradition non linéaire oppose aux traditions et conventions du naturalisme littéraire a été traitée de manière explicite dans le récit, surtout dans les romans où la mise à nu du procédé est plus évidente : le *Tristram Shandy* en est peut-être l'exemple plus important. L'aversion de Tristram pour toutes les règles est le seul critère qui guide sa narration ; le narrateur joue de cette liberté totale qu'il se concède pour attaquer ouvertement les conventions du naturalisme. Un cas exemplaire : Toby et Walter discutent en descendant les marches, et la narration suit leur dialogue, de façon conventionnelle, séquentielle, réaliste, pendant deux courts chapitres. Mais, d'un coup, Tristram arrête le récit : pourquoi devrait-il continuer à les suivre ? Aucune règle satisfaisante l'y oblige :

Is it not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs? for we are got no farther yet than to the first landing, and there are fifteen more steps down to the bottom; and for aught I know, as my father and my uncle *Toby* are in a talking humour, there may be as many chapters as steps:—let that be as it will, Sir, I can no more help it than my destiny:—A sudden impulse comes across me—drop the curtain, *Shandy*—I drop it—Strike a line here across the paper, *Tristram*—I strike it—and hey for a new chapter.

The deuce of any other rule have I to govern myself by in this affair—and if I had one—as I do all things out of all rule—I would twist it and tear it to pieces, and throw it into the fire when I had done—Am I warm? I am, and the cause demands it—a pretty story! is a man to follow rules—or rules to follow him?²⁵⁰

²⁵⁰ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 203-204 [IV, 10].

À partir de là, Tristram se lance, le temps d'un chapitre, dans une digression/interruption comportant aussi en note une très longue citation en français, sans traduction — savante ? imaginaire ? Comme d'habitude, pour le lecteur peu avisé, il est difficile de faire cette distinction. Mais celui qui sait lire avec attention, trouvera dans les lignes de cette même citation une phrase qui réaffirme encore une fois les relations entre vrai, vraisemblable et faux dans la poétique shandienne : « il faut convenir que tout ce qui est incroyable n'est pas toujours faux, & que la Vraisemblance n'est pas toujours du côté de la Vérité »²⁵¹.

Un autre élément qui passe souvent du plan poétique au plan thématique est l'adoption de formes non linéaires. À travers des images de non-linéarité très explicites, la non-linéarité du récit est repris et mise en abyme. Chez Sterne, l'irruption de l'élément graphique permet d'illustrer parfaitement ce caractère : l'introduction d'une page marbrée, le moulinet de la canne de Trim, les lignes en zigzag qui représentent le mouvement de la narration. D'autres images et d'autres formes sont possibles, selon les habitudes personnelles des auteurs : il faudrait rappeler au moins le carré ouvert sur l'angle inférieur à gauche pour Georges Perec (figure réursive dans *W ou le souvenir d'enfance* ainsi que dans *La vie mode d'emploi*) ou la lemniscate pour Vladimir Nabokov. Probablement, toutefois, l'image thématique de non-linéarité la plus connue est celle du labyrinthe.

La labyrinthe est un thème très ancien de la fiction universelle : un topos narratif classique, mais aussi, plus récemment, une figure structurelle du fonctionnement du récit. Ce second usage peut être particulièrement sophistiqué, dans les cas où le texte devient lui-même, à un niveau typographique, un labyrinthe (*House of leaves* en représente un cas très clair). Il ne faudrait pas oublier que le thème du labyrinthe se trouve souvent couplé avec le thème de la construction : il en résulte le topos de la construction du labyrinthe, qui est, d'après Borges, figuration de la rédaction d'un livre : « Ts'ui Pên diría una vez: “Me retiro a escribir un libro”. Y otra: “Me retiro a

²⁵¹ *Ibid.*, p. 204 [IV, 10]. La citation savante en français, en note, raconte l'histoire de Fortunio Liceti, savant italien du XVII^e siècle, qui, né prématuré, eut sa vie sauve grâce à un prototype d'une moderne couveuse mise à point par son père. La citation ainsi que l'attribution sont correctes : Tristram cite « Les enfants celebres. revus & corrigés par M. De la Monnoye de l'Académie Francoise » (sic). Plus correctement, l'œuvre est *Des enfants devenus célèbres par leurs études et par leurs écrits*, d'Adrien Baillet.

construir un laberinto”. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.²⁵² »

L’idée de la construction est fort importante dans le roman de la non-linéarité. Sur le plan idéologique, la construction s’oppose au principe statique de la représentation mimétique : l’identité des personnages, la perception du monde, le sens des mots sur la page, tout dans le roman de la non-linéarité se veut construction. Les modalités de lecture suggérées incitent même le lecteur à participer à la construction de l’histoire. Le thème de la construction est inséparable de son contraire, la déconstruction. Construction et déconstruction sont les procédés qui règlent le fonctionnement textuel, par exemple, de *La vie mode d’emploi*, un texte qui pourrait se définir aussi, selon un jeu de mots, comme un *bâtiment*, entendu comme action de bâtir tout et comme immeuble.

De la construction aux jeux, le chemin est court : si des mécanismes textuels se donnent explicitement comme des jeux de construction, si une dimension ludique s’affiche de manière nette dans le style, par exemple dans le rapport à la langue, le jeu peut aussi être exploité comme thème dans l’histoire. Il est aisé de constater le nombre de jeux présents dans les romans de la non-linéarité : des *hobby-horses* des héros de Shandy Hall (et en particulier les jeux de guerre de Toby et Trim) au *word-golf* de John Shade. Les échecs, le *scrabble*, le puzzle, le go, la marelle, tous ces jeux et bien d’autres sont conviés comme des figures réflexives dans les romans de la non-linéarité. Cette tradition ludique est fort ancienne ; il ne sera pas superflu de mentionner au moins le *Gargantua*, et sa liste interminable des jeux.

Hans C. Werner, dans son ouvrage *Literary texts as nonlinear patterns*, a proposé d’appliquer aux textes littéraires les catégories tirées de la théorie du chaos. Ainsi, il analyse des textes de fiction sous la loupe de concepts tels que la complexité, la turbulence, l’imprévisibilité, l’autosimilarité, l’itération, l’auto-organisation, normalement employés par les disciplines de la chaologie dans la description de phénomènes physiques, chimiques, biologiques. L’imprévisibilité est certainement un des traits les plus évidents de la tradition de la non-linéarité : imprévisibilité de la

²⁵² Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941], in *Obras completas. I* (1923-1949), cit., p. 511.

narration et du narré, du récit d'une vie perçue dans sa contingence. Dans le *Tristram Shandy*, qui est aussi pris en exemple par Werner, l'histoire est imprévisible parce que les critères de causalité classiques n'ont plus lieu, les rapports entre causes et effets suivent un dessin complètement arbitraire. L'ébranlement de la causalité est aussi couplée avec l'usage diffus de la digression et avec l'introduction de matériau extra-verbal : selon Hans Werner « one important reason for Tristram's profuse use of digressions is to advance the unpredictability of the text »²⁵³ ; « the narrative constantly oscillates between the different verbal and extra-verbal elements in an unpredictable way, resulting a chaotic, nonlinear pattern »²⁵⁴. L'imprévisibilité de la narration est, dans le *Tristram Shandy*, aussi explicitée thématiquement, assumée par le narrateur qui arrive à écrire: « But this is neither here nor there—why do I mention it?—Ask my pen,—it governs me,—I govern not it. »²⁵⁵.

En écrivant de l'évolution du discours bivocal dans la prose romanesque, Michael Bakhtine a remarqué que « la sensibilité du langage, à la base de ces genres, est imprégnée d'une profonde méfiance de la parole humaine en tant que telle »²⁵⁶. Dans la tradition non linéaire, on retrouve ce scepticisme envers la langue, qui est surtout une méfiance face à son présumé pouvoir de décrire le réel ou comme moyen de communication. D'innombrables manières, et souvent de façon ironique, ce scepticisme devient un thème dominant du *Tristram Shandy* : on pense, par exemple, à l'épisode du *train of artillery*, à l'affaire du *bridge* du docteur Slop et de Oncle Toby, au *chapter upon whiskers*, ou à la polysémie truculente du mot *nose*.

Ce scepticisme face à la langue est aussi une conséquence de la réflexivité du roman de la non-linéarité. D'ailleurs, « l'œuvre littéraire réflexive est une œuvre sceptique »²⁵⁷, comme l'écrit Jean Bessière. En lieu de demander au lecteur une suspension de l'incrédulité, l'œuvre non linéaire s'affiche expressément en tant qu'artifice. L'artifice est d'ailleurs, probablement, le thème réflexif le plus ancien et le plus emblématique du

²⁵³ Hans C. Werner, *Literary texts as nonlinear patterns*, cit., p. 140.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁵⁵ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 292 [VI, 6].

²⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 213.

²⁵⁷ Jean Bessière, *Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire*, in Jean Bessière, Manfred Schmeling (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 211.

roman de la non-linéarité. Le *Don Quichotte* fonde cette tradition, pour les multiples artifices aux dépenses de Don Quichotte et de Sancho, surtout dans le deuxième volume (l'épisode du présumé vol magique en selle de Clavileño, ou Sancho gouverneur de l'île de Barataria), et pour la dialectique complexe qui s'installe entre réalité et artifice. Le thème est doublement réflexif : il dit le travail de l'écriture de fiction, mais il dit aussi la lecture, avec son équilibre subtil entre crédulité et incrédulité. À cet égard, particulièrement emblématique est le doute qui subsiste relativement au rapport de Don Quichotte aux artifices dont il est "victime", lui soient-ils infligés par des tiers ou soient-ils le résultat de sa propre fantaisie. L'épisode de la grotte de Montesinos illustre parfaitement ce dilemme. Le thème de l'artifice, qui pourrait aussi servir pour raconter l'aventure d'une démystification, a plutôt était exploité dans la tradition non linéaire pour définir la fiction comme lieu d'une ruse autoconsciente. Charles Kinbote dit cette ambiguïté, tout comme James Sherwood dans *La vie mode d'emploi*²⁵⁸.

Le refus des présupposés mimétiques mine aussi la notion même d'authenticité. Cette mise en question se décline d'innombrables manières chez Borges, dans le jeu de l'intertextualité et dans les échanges complexes entre identité et différence, par exemple dans *La memoria de Shakespeare*. La même interpellation constitue l'arrière-fond explicite de *House of leaves* :

While enthusiasts 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 truth²⁵⁹.

²⁵⁸ James Sherwood est un personnage central de *La vie mode d'emploi* : grand-oncle de Bartlebooth, il est la victime d'une rocambolesque aventure ourdie par des escrocs très fantaisistes, qui arrivent à vendre un vieux vase à ce collectionneur d'*unica*, en le faisant passer par le vase dans lequel avait été recueilli le sang de Christ le soir de la Passion. Cette imposture s'appuie sur faux documents, faux noms, noms de vrais professeurs empruntés par des usurpateurs, objets volés, et surtout une grande capacité d'affabulation : une arnaque dans le plus pur style romanesque. Pourtant, un autre personnage du roman, la romancière américaine Ursula Sobieski, fait planer un doute très intéressant : « Ursula Sobieski fut plusieurs fois amenée à se demander si Sherwood n'avait pas, dès le début, deviné qu'il s'agissait d'une mystification : il n'aurait pas payé pour le vase, mais pour la mise en scène, se laissant appâter, répondant au programme préparé par le soi-disant Shaw avec un mélange adéquat de crédulité, de doute et d'enthousiasme, et trouvant à ce jeu un dérivatif à sa mélancolie plus efficace encore que s'il s'était agi d'un vrai trésor. » (Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 130)

²⁵⁹ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 3.

Au fur et à mesure que le roman de Danielewski avance, l'obsession de l'authenticité sera de plus en plus réfutée. Cette réfutation opérée par toute la tradition de la non-linéarité peut se lire selon l'analyse que Roland Barthes a fait du roman réaliste, dans lequel la résistance du "réel" serait ancrée à la référence au modèle du discours historique. « Il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire "objective" à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le "réel" » écrit Barthes²⁶⁰. Or, la mise en pièce de ce(s) modèle(s) produit des œuvres où la dichotomie traditionnelle du vrai et du faux s'écroule définitivement.

La déconstruction de la notion d'authenticité peut être aussi orientée réflexivement vers le texte, à travers l'introduction du thème de la falsification. Parfois, en effet, le lecteur peut être confronté à un narrateur qui avoue avoir falsifié le texte : ce procédé mine la notion d'authenticité, pose un problème dans l'identification des voix narratives, définit le narrateur comme *unreliable narrator* : c'est le cas de *Pale fire* ou *House of leaves*. *La vie mode d'emploi* affiche aussi des personnages de faussaires. Chez Borges aussi, le thème de la falsification est omniprésent; dans sa Babylone gouvernée par la loterie, par exemple, « no se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta »²⁶¹.

Très proches du thème de la falsification, sont la déformation et l'altération, dont l'importance thématique est visible déjà dans le *Tristram Shandy*, avec les mésaventures physiques de Tristram : l'altération de son nez dès la naissance, l'affaire de la fenêtre quand il a cinq ans. Un autre exemple de déformation physique pourrait être l'histoire de Lino Margay dans *La vie mode d'emploi*. Sur un autre niveau, altération et déformation peuvent être représentées non pas en tant que qualités physiques des personnages, mais plutôt en tant qu'approches de l'expérience du monde. Chez Nabokov, par exemple, les multiples déformations auxquelles les mots sont sujets trouvent leur équivalent dans une altération constante des événements, de leur imbrication logique, même de leur réalité. Ces altérations, tantôt évidentes, tantôt suggérées, produisent des narrateurs très peu fiables : le V. de *The real life of Sebastian*

²⁶⁰ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, p. 87.

²⁶¹ Jorge Luis Borges, *La loteria en Babilonia* [1941], in *Obras completas. I* (1923-1949), cit., p. 460.

Knight, Humbert Humbert et, de manière exemplaire, Charles Kinbote, chez qui la déformation devient un thème obsessionnel, une véritable manie.

La réutilisation ou le vol sont aussi des thèmes très significatifs. Au niveau du style, le principe de réutilisation trouve son application dans la pratique de l'intertextualité, affichée ou implicite ; l'intertextualité cachée, en frôlant la catégorie du plagiat, pourrait relever de la catégorie du vol. Au niveau thématique aussi, la remédiation, le recyclage, la réutilisation et le vol sont très courants dans le roman de la non-linéarité. Il y a bien évidemment la réutilisation ou le vol textuels narrativisés dans le récit : toute introduction d'un manuscrit dans un roman relève de cette catégorie. Kinbote, dans *Pale fire*, vole littéralement le manuscrit de son voisin ; pareillement, Johnny Truant s'approprie les notes de Zampanò pour reconstruire son *House of leaves*. Les figures de l'appropriation, du recyclage, de la remédiation transformatrice peuvent être aussi plus ironiques : c'est le cas du casque de Don Quichotte, par exemple, ou des objets domestiques de Shandy Hall usurpés par Trim et Toby pour leurs jeux de guerre. Enfin, il ne faudra pas oublier que le principe de recyclage est aussi à la base de l'introduction dans le roman de documents (supposément) extraits du monde réel : photographies, pages d'autres livres, plans, et toute sorte d'écriture multimodale.

Si le thème du vol peut figurer très bien la dimension intertextuelle du roman de la non-linéarité, un thème très proche est celui de la mémoire — et de son contraire, l'oubli. Mémoire et oubli ne sont certainement pas des thèmes exclusifs du roman non linéaire ; pourtant, dans cette tradition, ces thèmes ne constituent pas uniquement un moteur de l'action, mais ils gouvernent le fonctionnement de la narration, elle-même perçue comme un jeu de pleins et vides régi par l'alternance de la mémoire et de l'oubli, et qui suit les mouvements non linéaires de la mémoire, de l'association des idées. Si le roman de la non-linéarité suit, dans sa forme, le mouvement arbitraire et non linéaire de la mémoire, il dit aussi l'impossibilité de tout figurer, de tout rappeler, de tout comprendre dans sa fiction. La narration, soit-elle au passé ou au présent, échappe à toute plénitude ; ce parti pris différencie le roman de la non-linéarité du roman de la mimesis, puisque l'univers qui est donné au lecteur est délibérément affiché comme incomplet. Toute mémoire des choses est donc trouée, sélective. Cette dialectique entre mémoire et oubli, entre présence et manque, fonde la poétique de Georges Perec, pas seulement dans les

finesses structurelles de ses œuvres (la *disparition* du E, aussi bien littérale que symbolique) mais aussi dans la tension thématique entre la volonté d'écrire pour préserver la mémoire (le fantasme de l'exhaustivité) et la conscience de l'impossibilité de cette entreprise. *La vie mode d'emploi* joue de cette tension sur un registre collectif, communautaire, alors que *W ou le souvenir d'enfance* se tient sur un registre plus personnel : dans ce roman, le moment seconde de la réflexion, de la relecture et de l'annotation se replie sur le récit, sur les souvenirs relatés, en y décelant des faux souvenirs, des trous de mémoire. Certes, la littérature de Perec étant influencée par la psychanalyse, il n'est pas surprenant que la sublimation y trouve sa place d'honneur. Pourtant, une tension similaire peut aussi se retrouver dans d'autres romans de la même lignée : Richard Lanham a écrit, par exemple, que « *Tristram Shandy* seems, in fact, almost a book *about* sublimation and the whole Freudian theory of literature. ²⁶² »

La lecture est aussi un thème très important du roman de la non-linéarité. Personnages lecteurs, relecture par le narrateur, commentateurs qui annotent le texte constituent un réseau de lectures qui est l'agent d'une discontinuité dans le fonctionnement du texte. Il n'est pas rare que le texte soit doublé de sa critique, incluse ainsi dans le texte même : ce rapport entre texte et métatexte est le propre de toute prose notulaire. *House of leaves* de Mark Z. Danielewski, dans son anxiété d'exhaustivité des interprétations possibles, représente un cas radical de cette tendance. Dans ce roman, en effet « every time the reader imagines a new way to interpret the text, he turns the pages only to discover a footnote or a footnote to a footnote in which some "author" has anticipated his analysis. ²⁶³ ».

Ce même roman est l'histoire d'une lecture : celle que le protagoniste Johnny fait du manuscrit de Zampanò. Cette présence de personnages pris dans le moment de leurs lectures est très fréquente dans le roman de la non-linéarité. D'un point de vue structurel, cette présence enrichit la diégèse de niveaux ultérieurs, qui peuvent parfois entrer en court-circuit avec le récit premier. Un exemple très radical est dans le conte de Julio Cortázar *Continuidad de los parques*, où un lecteur est assassiné par le protagoniste du livre qu'il est en train de lire. Bien sûr, l'introduction de la lecture

²⁶² Richard Lanham, *Tristram Shandy. The games of pleasure*, cit., p. 116.

²⁶³ Mark C. Taylor, *Rewiring the real: in conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 119.

comme thème romanesque n'est pas nécessairement l'exclusivité des romans non linéaires, mais un usage extensif et problématique de ce procédé crée inévitablement un mouvement réflexif qui relève d'une attention particulière à la dimension fictionnelle du texte. La famille Shandy est souvent représentée dans ses lectures, et nous pouvons observer aussi les réactions à celles-ci. Dans le roman à notes, la lecture n'est plus seulement un thème, mais aussi un principe structurant le récit.

Il serait possible aussi de s'interroger sur le sens de ce mouvement qui va du texte à la lecture, d'une lecture à une autre lecture, jusqu'à la figuration radicale d'une multiplicité de lectures qui s'assigne ce but impossible : représenter toutes les lectures, tous les possibles. Cette tendance à l'exhaustivité n'est pas sans rappeler les thèses de John Barth, sa définition d'une *literature of exhaustion*. Toutefois, il faut interpréter cette tendance selon la modalité du paradoxe : toute tentative d'exhaustivité dit sa propre impossibilité, sa vanité, ou son rapport parodique avec des tentatives d'exhaustivité qui se prennent plus au sérieux. Les figures de cette tendance à l'exhaustivité sont surtout les listes, les catalogues, les bibliographies, les énumérations de toute sorte. Pour plusieurs auteurs la référence dans le genre est Rabelais ; chez Sterne, son influence est évidente, par exemple dans la théorie des verbes auxiliaires de Walter Shandy, avec sa "description" de l'ours blanc²⁶⁴. Perec aussi est un amateur des

²⁶⁴ « My father took a single turn across the room, then sat down, and finished the chapter.

The verbs auxiliary we are concerned in here, continued my father, are, *am; was; have; had; do; did; make; made; suffer; shall; should; will; would; can; could; owe; ought; used; or is wont*.—And these varied with tenses, *present, past, future*, and conjugated with the verb *see*,—or with these questions added to them;—*Is it? Was it? Will it be? Would it be? May it be? Might it be?* And these again put negatively, *Is it not? Was it not? Ought it not?*—Or affirmatively,—*It is; It was; It ought to be*. Or chronologically,—*Has it been always? Lately? How long ago?*—Or hypothetically,—*If it was? If it was not? What would follow?*—If the *French* should beat the *English*? If the *Sun* go out of the *Zodiac*?

Now, by the right use and application of these, continued my father, in which a child's memory should be exercised, there is no one idea can enter his brain, how barren soever, but a magazine of conceptions and conclusions may be drawn forth from it.—Didst thou ever see a white bear? cried my father, turning his head round to *Trim*, who stood at the back of his chair:—No, an' please your honour, replied the corporal.—But thou couldst discourse about one, *Trim*, said my father, in case of need?—How is it possible, brother, quoth my uncle *Toby*, if the corporal never saw one?—'Tis the fact I want, replied my father,—and the possibility of it is as follows.

A WHITE BEAR! Very well. Have I ever seen one? Might I ever have seen one? Am I ever to see one? Ought I ever to have seen one? Or can I ever see one?

Would I had seen a white bear! (for how can I imagine it?)

If I should see a white bear, what should I say? If I should never see a white bear, what then?

longues listes (d'objets, de souvenirs, de faits réels ou fictionnels), mais chez lui l'effet parodique est plus nuancé, et plus forte la transcription d'une obsession mémorielle qui s'étend aussi au quotidien, à l'éphémère, à la contingence (*Je me souviens, Essai d'épuisement d'un lieu parisien*). Dans la littérature plus contemporaine les effets de liste ont pris une ampleur effrayante : il suffira de dire les listes de Roberto Bolaño, ou les très longues énumérations de Mark Z. Danielewski.

Ce répertoire de thèmes typiques de la non-linéarité ne partage pas cette tendance à l'exhaustivité; pourtant, il sera nécessaire d'introduire au moins un dernier thème, très important : le thème de l'interruption. Encore une fois le *Tristram Shandy* illustre parfaitement comment l'interruption peut être en même temps un procédé de la narration et un thème réflexif présent dans l'histoire : le récit commence en effet avec une interruption, et des plus désagréables ! Le *coitus interruptus* du tout premier chapitre peut très bien figurer les innombrables interruptions de la narration de Tristram, ou des narrations et des dialogues de ses personnages. Les tentatives inabouties de Trim de raconter *The Story of the King of Bohemia and of his seven castles* demeurent l'exemple le plus célèbre.

Effets sur la lecture

L'introduction dans le roman de dispositifs responsables de la non-linéarité a des effets concrets sur la lecture. Par la multiplicité des histoires et des plans ontologiques, par la négation des relations de cause et d'effet, par les trous délibérés du récit qui restent à remplir (ou pas) par les lecteurs, par la possibilité d'arranger les événements dans une multitude de récits différents, par la mise en réseau incessante des fragments textuels, par le refus de se tenir à la chronologie, la relation classique entre fable et sujet est mise en pièce. Nous pourrions citer Jean Bessière, qui parle à ce propos d'une « difficulté ou

If I never have, can, must, or shall see a white bear alive; have I ever seen the skin of one? Did I ever see one painted?—described? Have I never dreamed of one?

Did my father, mother, uncle, aunt, brothers or sisters, ever see a white bear? What would they give? How would they behave? How would the white bear have behaved? Is he wild? Tame? Terrible? Rough? Smooth?

—Is the white bear worth seeing?—

—Is there no sin in it?—

Is it better than a BLACK ONE? »

Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 285-286 [V, 43].

impossibilité d'aller de la fable au sujet – *Tristram Shandy* de Sterne y trouve le moyen de son développement.²⁶⁵ » Le lecteur qui voudrait aller de la fable au sujet pourrait donc se retrouver frustré, par l'impossibilité de s'orienter dans un réseau de repères éclectiques, contradictoires, a-chronologiques. L'histoire entretient plusieurs versions d'elle-même, en demandant au lecteur d'assumer cette absence de clôture qui différencie le roman de la non-linéarité du roman de la mimesis.

Un autre élément important est le glissement du système des référents. Pour tout texte, la référence au monde fonde la condition essentielle de sa lisibilité ; cependant, avec les romans de la non-linéarité, les critères de vérité perdent de plus en plus leur ancrage dans l'extratextuel, puisque une autre référence s'interpose : la référence au livre, à la littérature. Les nombreux jeux intertextuels obligent le lecteur à lire selon une double lecture : une lecture qui s'en tient à la lettre, une autre qui s'en tient aux lettres. Cette exigence provoque une disruption dans la linéarité de la lecture, puisque par le jeu intertextuel « celle du lecteur empirique devient "lecture d'une lecture" »²⁶⁶.

Cette dimension de métalecture n'est pas confinée à l'intertextualité ; dans certains romans de la non-linéarité le texte qui s'offre à notre lecture est déjà, explicitement, à son tour une lecture. C'est une propriété intrinsèque de toute prose notulaire, mais aussi de ces romans où les personnages sont souvent représentés en train de lire et de réagir à leurs lectures ; le *Tristram Shandy* en est un exemple. Lucie Hotte a mis en rapport la présence de personnages lecteurs dans le roman avec la question de l'intertextualité mais aussi avec la réflexivité, puisque cette présence représente une forme particulière de mise en abyme. L'effet produit sur le lecteur est une multiplication ultérieure des référents : « en lisant, le lecteur peut instaurer des liens entre le texte lu par le personnage et celui qu'il parcourt. Le texte lu par le personnage devient alors le référent auquel le roman sera confronté lors de l'élaboration du sens »²⁶⁷.

Un effet très concret produit par les dispositifs mis en place par les romans de la non-linéarité est l'invitation, voire l'obligation, à la relecture. *Tristram*, par exemple, simule une querelle avec sa lectrice, pour l'obliger à relire le chapitre précédent :

²⁶⁵ Jean Bessière, *Questionner le roman*, cit., p. 50.

²⁶⁶ Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman*, cit., p. 150.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

—How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, *That my mother was not a papist.*—Papist! You told me no such thing, Sir.—Madam, I beg leave to repeat it over again, that I told you as plain, at least, as words, by direct inference, could tell you such a thing.—Then, Sir, I must have miss'd a page.—No, Madam, you have not miss'd a word.—Then I was asleep, Sir.—My pride, Madam, cannot allow you that refuge.—Then, I declare, I know nothing at all about the matter.—That, Madam, is the very fault I lay to your charge; and as a punishment for it, I do insist upon it, that you immediately turn back, that is as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again²⁶⁸.

Cependant, l'exigence de relire ne dérive pas seulement d'une intimation du narrateur. Prenons le cas de *Pale fire*. Il est vrai que Charles Kinbote suggère la relecture de ses notes à *Pale fire* (ces notes qu'il faudra, à son avis, lire avant, pendant et après la lecture du poème), mais il est aussi vrai que le dispositif prédispose naturellement la relecture (et, ce qui est ironique, surtout la relecture du poème, d'abord comme texte indépendant, puis comme amorce pour le commentaire). D'autres dispositifs obligeant à la relecture peuvent être introduits, par exemple à travers des rappels de notes qui renvoient en arrière vers des portions de texte déjà parcourues ; ces modalités hypertextuelles de lecture sont très communes à ces romans qui jouent sur la mise en réseau d'un texte fragmenté : *Le dictionnaire khazar* [*Hazarski rečnik*] et *House of leaves* en sont deux exemples très clairs.

Le lecteur est appelé, dans les romans de la non-linéarité, à considérer comme signifiant non pas seulement ce qui est écrit, mais aussi ce qui n'est pas écrit : ce qui est omis, implicite, caché, biffé. Tout ce qui n'émerge pas sur la page pourrait en effet avoir une importance pour la caractérisation des personnages, pour l'interprétation du texte. Lire, alors, ne se résume pas à déchiffrer des mots, mais devient une activité bien plus exigeante. Dans le *Tristram Shandy* nous rencontrons cette exigence de lecture selon plusieurs modalités. Il y a d'abord sa figuration parodique : les lecteurs qui devraient chercher de dévoiler les opinions, les transactions, les vérités de la page noire ou la morale de la page marbrée²⁶⁹. Juste après ces inattendues pages marbrées, d'ailleurs,

²⁶⁸ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 40 [I, 20].

²⁶⁹ « Read, read, read, read, my unlearned reader! read—or by the knowledge of the great saint *Paraleipomenon*—I tell you before-hand, you had better throw down the book at once; for

Tristram nous montre son père aux prises avec un passage d'Erasme dont il voudrait gratter plus de sens : il finira par gratter physiquement le mot. Pourtant, dans le roman il y a bien des omissions signifiantes : par exemple, les citations cachées n'affichent pas leurs références, qui doivent être récupérées par le lecteur s'il veut bien comprendre le rapport parodique (et critique) que ces passages entretiennent avec leurs originaux. Le plagiat que Sterne fait d'un passage de Burton contre les plagiaires en est l'exemple parfait. Aussi, les multiples suggestions de l'illégitimité de Tristram ou de son impuissance sexuelle n'arrivent jamais à une véritable explicitation.

Pour cette importance des blancs du texte, les romans de la non-linéarité posent une relation problématique entre le lecteur et le texte : les idées de Barthes sur la lecture qui est « de droit infinie » et sur le lecteur qui « ne décode pas, il sur-code ; [il] ne déchiffre pas, il produit » semblent être prises en compte d'entrée de jeu²⁷⁰. Par conséquent, le texte se veut naturellement le détonateur d'une multiplicité de lectures qu'il ne peut pas toutes prévoir, en encourageant ainsi la production du sens, le surcodage. Cela se dit réflexivement, figuré par tous ces personnages qui sont aussi des lecteurs aberrants (pensons à tous les héros de Shandy Hall, à Charles Kinbote, à Johnny Truant). La mise en place de dispositifs qui appellent la participation du lecteur à la construction même du récit autorise cette approche du sens du texte : à une multiplicité d'histoires, une multiplicité de récits et une multiplicité de lectures. Si cela est probablement vrai pour tout texte, dans la tradition non linéaire il s'agit d'un parti pris consciemment assumé par le texte même. À cet égard, le dispositif textuel non linéaire semble partager ces observations d'Alberto Manguel :

the meaning of a text is enlarged by the reader's capabilities and desires. Faced with a text, the reader can transform the words into a message that deciphers for him or her a question historically unrelated to the text itself or to its author. This transmigration of meaning can enlarge or impoverish the text itself; invariably it imbues the text with the circumstances of the reader. Through ignorance, through faith, through intelligence, through trickery and cunning, through illumination, the reader rewrites the text with the same words of the

without *much reading*, by which your reverence knows I mean *much knowledge*, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motley emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions, and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one. » Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 164 [III, 36].

²⁷⁰ Roland Barthes, *Sur la lecture*, cit., p. 47.

original but under another heading, re-creating it, as it were, in the very act of bringing it into being²⁷¹.

Le lecteur est appelé à participer à la construction du texte, voire à y intervenir. Cela est particulièrement évident chez Sterne, qui arrive à laisser des espaces blancs pour que le lecteur s'en approprie; cependant, tout dispositif qui permet au lecteur la reconfiguration du récit selon un ordre différent, tout dispositif ergodique, qui requiert un effort du lecteur pour la construction du récit, appelle naturellement à la participation du lecteur.

Le terme *ergodique* est repris de l'œuvre d'Espen J. Aarseth : « In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text »²⁷². Au lecteur est parfois aussi requis un effort dans le choix de la disposition même du matériau narratif : il est ainsi libre (et obligé) de choisir entre plusieurs ordres de lecture. Cette possibilité d'adopter une lecture cursive est la conséquence de la fragmentation du texte et de l'introduction de dispositifs invitant le lecteur à parcourir le texte de plusieurs manières. Dans *Rayuela*, par exemple, le choix est binaire, entre deux ordres possibles de lecture explicités par une note ; un choix binaire est présent aussi dans romans tel que *L'envers du vent* [*Unutrašnja strana vetra ili roman o Heri i Leandru*] de Milorad Pavić ou *Only revolutions* de Mark Z. Danielewski. D'autres romans, permettent un nombre très élevé d'ordres de lecture différents, par leur matérialité même (*The unfortunates* de B.S. Johnson), ou grâce aux dispositifs mis en place dans le texte (*La vie mode d'emploi*, *Le dictionnaire khazar*, *House of leaves*). Le récit dans ces cas se présente fragmenté au lecteur, qui devient responsable de sa construction, et, par la possibilité de le réarranger de plusieurs manières, aussi de sa déconstruction et reconstruction.

L'invitation à reconstruire le récit est aussi une invitation à la relecture. Cette relecture n'a pas pourtant un but (seulement) esthétique ou herméneutique ; son but est, proprement, poïétique : en relisant selon des ordres différents, le lecteur crée avec le même matériau textuel un tout nouveau récit. C'est le concept des jeux de construction. La présence d'un index en appendice peut susciter cette possibilité de relecture. Georges Perec, pour son *La vie mode d'emploi*, explicite cette invitation en suggérant quelques nouvelles possibilités de reconstruction du récit (suivant les repères chronologiques, par

²⁷¹ Alberto Manguel, *A history of reading*, New York, Viking, 1996, p. 211.

²⁷² Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, Baltimore; London, John Hopkins, 1997, p. 1.

exemple, ou bien le plan de l'immeuble)²⁷³. Ces possibilités disent aussi l'arbitraire de tout choix de disposition du matériau narratif, en réfutant ainsi la nécessité et la téléologie qui gouvernerait le récit.

L'appel à la participation active du lecteur peut passer aussi par une dimension explicitement ludique, par la proposition d'énigmes, devinettes à résoudre, mystères à éclaircir à l'intérieur du récit. Le défi de l'auteur peut être relevé par les lecteurs qui veulent ajouter un niveau ultérieur de lecture : Perec dans *La vie mode d'emploi* en propose explicitement plusieurs, tandis que Nabokov dans *Pale fire* fait plusieurs références aux *crown jewels* cachés quelques part dans le texte. La référence finale aux auteurs cités dans *La vie mode d'emploi* peut aussi être lue comme le point de départ d'une autre lecture, qui se ferait sous la modalité de la chasse au trésor intertextuelle. La lecture est donc pas seulement assimilée, implicitement ou explicitement, à un jeu, mais des vrais jeux sont proposés aux lecteurs ; des jeux, d'ailleurs, qui souvent n'ont pas de véritable fin ni de solution. Cela est aussi un reflet de la vision du monde portée par ces textes ; d'un côté, le jeu exprime la polarité entre interaction constructive et solipsisme obsessionnel, entre pluralisme et solitude, qui est une polarité bien existentielle ; d'un côté, il n'est pas le fait du hasard si les jeux qui sont proposés le plus souvent au lecteur sont énigmes et devinettes : comme disait bien Tristram, « we live amongst riddles and mysteries »²⁷⁴, et ce seraient donc ces *riddles and mysteries* à être probablement suggérés par ces énigmes et devinettes qui semblent au premier abord seulement ludiques.

²⁷³ « À la limite, mon rêve serait que les lecteurs jouent avec le livre, qu'ils se servent de l'index, qu'ils reconstruisent, en se promenant dans les chapitres, les histoires dispersées, qu'ils voient comment tous les personnages s'accrochent les uns aux autres et se rapportent tous, d'une manière ou d'une autre, à Bartlebooth, comment tout cela circule, comment se construit le puzzle. » Georges Perec, *La maison des romans*, in *Entretiens et conférences*, vol. I, cit., p. 204.

²⁷⁴ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 212 [IV, 17].

2.

Approches du monde et de l'identité

La complexification du récit de vie et la perte de centralité du sujet

Le roman réaliste s'est longtemps fondé sur le chronotope de la biographie : le récit d'un ou plusieurs personnages et de leurs aventures dans le temps. Ce temps peut être large ou restreint, les aventures du personnage peuvent être suivies le temps d'une journée, de plusieurs années ou de plusieurs générations, mais le modèle fondateur est celui du récit de vie. Il n'est pas nécessaire que toute la vie, y compris la naissance et la mort, soit relatée : symboliquement, le héros naît avec le commencement de ses aventures, et son action se déroule dans le temps vers une conclusion, plus ou moins heureuse, mais définitive. Pour vérifier cela, il suffira de lire les titres des romans de la tradition réaliste : qu'il s'agisse de *Robinson Crusoe*, d'*Oliver Twist*, des *Trois Mousquetaires*, des *Promessi sposi* ou des *Frères Karamazov*, de *Moll Flanders* ou de *Justine*, la focalisation des titres sur le (ou les) héros signifie que le but du récit est de suivre les actions de ces personnages tenus pour principaux, d'un commencement jusqu'à une conclusion considérés comme suffisamment intéressants ou symboliques ; naissance et mort, si possible, ou d'autres moments de transformation (de la stabilité à la turbulence, puis enfin de la turbulence à la stabilité). Or, l'évolution d'une situation suite à des actions qui se déroulent dans le temps peut accessoirement comporter ou ne pas comporter d'autres éléments : l'identité du personnage peut évoluer, le temps des aventures peut être la condition qui permet le développement d'une conscience, des thèmes importants peuvent être traités de manière explicite ou symbolique. Les romans appartenant à une tradition de récit linéaire ne partagent pas nécessairement entre eux la même notion du monde, la même idée de l'identité, la même valeur, mais partagent la même technique de narration, une narration qui fait converger le temps de l'action vers une fin attendue et résolutive, malgré les possibles interruptions et digressions accidentelles. Une conception finalisée du temps est à l'œuvre, la nécessité d'arriver au dénouement final (le modèle biographique l'impose) guide le récit.

Le roman de la non-linéarité aborde le récit de vie de manière différente. La focalisation n'est plus sur le déroulement de l'action dans un temps finalisé, mais sur la complexité et sur la contingence. Prenons le cas de *The life and opinions of Tristram Shandy* : le

titre indique que le roman est le récit d'une vie, mais que la vie en tant que telle ne suffit plus, les opinions s'y ajoutent. La notion même du temps biographique est aussi radicalement différente, puisqu'elle se pousse jusqu'à embrasser les vies et les opinions des autres (Shandy Hall), jusqu'à inclure littéralement la parole d'autrui. Le communalisme remplace l'individualisme, et la multiplicité des sujets implique la multiplicité de leurs temps. Pour cela, une téléologie n'est plus possible, la clôture se transmue en ouverture. Le roman de la non-linéarité est holiste, dans le sens que, par rapport au présent de l'énonciation, tout ce qui est narré, quelle que soit sa position dans le temps, est perçu comme appartenant à un passé indifférencié ; le déroulement chronologique classique alors ne tient plus en place, est tenu pour arbitraire, une possibilité parmi les autres. L'irruption du possible et la consciente réfutation des liens de causalité entre les événements, les temps, les sujets, ont pour conséquence la mise en pièces définitive de la linéarité du roman de la mimesis.

Tristram Shandy pourra servir encore une fois de parangon, puisque cette critique y est extrêmement lucide et radicale. Les notions de début et de fin sont éclatées par la satire et le paradoxe ; l'idée même de la chronique d'une vie, dans l'ordre chronologique et en régime de parfaite mimesis, est mise en ridicule : Tristram calcule que, étant donné qu'il lui a fallu une année entière pour décrire un seul jour de sa vie, pour écrire sa biographie il devrait alors vivre « 364 times faster than I should write » :

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my third volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read²⁷⁵.

Il est clair que, dans le *Tristram Shandy*, les *transactions* et les *opinions* du passé impliquées dans la narration sont infinies ; leur temps dépend entièrement de l'acte de

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 207 [IV, 13].

narration, et donc de la verve de la plume de Tristram. Le paradoxe de Tristram est seulement en apparence le paradoxe de l'autobiographie, puisque toute biographie allographe partage le même problème, même quand elle s'attache à un personnage mort, dont le nombre de jours à narrer est déjà donné. Par exemple : serait-il imaginable que la vie de Tristram puisse être, finalement, écrite, complétée par un tiers (ou des tiers), comme Tristram complète la *Tristra-paedia* de son père²⁷⁶ ? Cette solution résoudrait-elle le paradoxe ? Imaginons, comme dans un conte bourgeois, que plusieurs générations de biographes travaillent à cette œuvre, chacun employant toute sa vie pour décrire une seule journée de la vie de Tristram. Pourrions-nous achever la biographie complète du héros ? La question semble impertinente, mais la réponse négative qu'il faut lui donner nous révèle le cœur du problème : par sa réflexivité, le roman de la non-linéarité est le roman de la conscience de la nature arbitraire de tout récit de vie. Les relations entre les événements, entre les temps, entre les sujets, sont un fait de perception de qui les relate. Non seulement l'individualisme est réfuté, mais même le rapport entre le mot et la chose s'écroule : le roman ne représente pas, mais construit le réel.

Une illustration exemplaire de la tension entre *écriture* de la vie et *vie* de la vie se trouve chez Georges Perec. Perec, écrivain très concerné par le thème de la mémoire, a exploré les apories de la représentation à travers ses tentatives d'épuisement, de transcription du monde observé. Paradoxalement, ce qui en résulte n'est pas une opération de clôture, mais son inverse : la liste annihile les rapports de causalité, les corrélations entre les choses ; le pas successif est la déhiérarchisation des rapports entre le monde et sa représentation, la vie et son récit. Ces prémisses mènent à la mise en

²⁷⁶ « One would imagine from this—(though for my own part I somewhat question it)—that my father, before that time, had actually wrote that remarkable character in the *Tristra-paedia*, which to me is the most original and entertaining one in the whole book;—and that is the chapter upon sash-windows, with a bitter *Philippick* at the end of it, upon the forgetfulness of chamber-maids.—I have but two reasons for thinking otherwise.

First, Had the matter been taken into consideration, before the event happened, my father certainly would have nailed up the sash window for good an' all;—which, considering with what difficulty he composed books,—he might have done with ten times less trouble, than he could have wrote the chapter: this argument I foresee holds good against his writing a chapter, even after the event; but 'tis obviated under the second reason, which I have the honour to offer to the world in support of my opinion, that my father did not write the chapter upon sash-windows and chamber-pots, at the time supposed,—and it is this.

—That, in order to render the *Tristra-paedia* complete,—I wrote the chapter myself. »

Ibid., p. 269 [V, 26].

réseau des récits, dans *La vie mode d'emploi*, où le récit de vie se fait multiple, éclaté, offert à l'infinie reconstruction de la part du lecteur. Une structure ouverte, aux multiples points d'entrée et de sortie, remplace donc la structure linéaire du récit de vie. La multiplicité introduite dans le récit de vie — qu'elle soit l'effet ou la cause de la non-linéarité, peu importe — implique une approche du monde et de l'identité qui s'éloigne de la vision cohérente du roman de la représentation mimétique. L'individu considéré comme unité ne peut plus être, d'aucune manière, le protagoniste de l'action, puisque cette action se situe dans un réseau d'actions, de relations, de propos, où l'autre doit être nécessairement figuré. Cet autre participe, par sa présence, parfois même par son absence, à la constitution de l'identité de l'individu. Il n'est pas seulement question d'aventures, donc, ou de l'inclusion des actions de l'individu dans un contexte social ; ce qui change est la notion même d'identité, qui est perçue comme multiple en tant que telle. Pour expliciter cette approche, plusieurs procédés sont possibles : l'intertextualité par exemple, par laquelle l'individu se constitue seulement à travers les paroles d'autrui ; la multiplicité des énonciations sur la page, à travers de laquelle l'identité devient un problème plutôt qu'un a priori ; et, thématiquement, les métamorphoses du personnage, ou son opacité, l'impossibilité de le définir. L'histoire de cette identité multiple, donc, ne peut qu'être multiple à son tour.

Une conséquence très évidente de cette approche de l'identité est la perte de la centralité du sujet, qui est en même temps tenu pour multiple et dissous dans le monde. Cette approche est en nette opposition avec la thèse qui fait de l'individualisme l'idéologie fondatrice de l'entreprise romanesque, surtout si l'on considère qu'elle est à l'œuvre déjà chez Sterne (et, peut-être pas encore avec autant de force, chez Cervantes et Rabelais aussi). Pour *Tristram Shandy*, nous pouvons citer encore James Swearingen :

Where most great novels, especially those written before the turn of the present century uncritically accept the thesis of the ego, in the age of the origin of this literary form Sterne devises a reflexive procedure which, without explicitly rejecting any of the presuppositions of the form, dismantles in substantial degree its ideology, most conspicuously its central egological moorings. [...] The ego presumed to be the central presence is reintegrated in the matrix of the play of the world and becomes a figure in the infinite play of discourse²⁷⁷.

Multiplicité et décentralisation de l'identité ne sont pas les seuls facteurs de complexification du récit de vie. Si l'individu est impliqué dans un réseau d'interactions

²⁷⁷ James Swearingen, *Reflexivity and the decentered self in Tristram Shandy*, cit., p. 240.

avec d'autres individus, ces transactions ont lieu dans le monde. Or, ce monde peut être approché dans les manières les plus variées, selon les idéologies et les paradigmes véhiculés par l'écrivain et/ou le narrateur (leurs conceptions du monde peuvent très bien diverger). La version la plus réductionniste serait de concevoir le monde comme le fait, ironiquement, Tristram, en introduisant une des mésaventures de Yorick :

In the same village where my father and my mother dwelt, dwelt also a thin, upright, motherly, notable, good old body of a midwife, who with the help of a little plain good sense, and some years full employment in her business, in which she had all along trusted little to her own efforts, and a great deal to those of dame Nature,—had acquired, in her way, no small degree of reputation in the world:—by which word *world*, need I in this place inform your worship, that I would be understood to mean no more of it, than a small circle described upon the circle of the great world, of four *English* miles diameter, or thereabouts, of which the cottage where the good old woman lived is supposed to be the centre?²⁷⁸

Le monde selon le roman de la non-linéarité

Ce monde de quatre miles autour d'un cottage est le monde de cette *midwife*, et pas certainement le monde de Tristram : mais pas non plus le monde de Walter Shandy, ni celui de Uncle Toby ni de Trim : et ainsi de suite, jusqu'à une pluralité de mondes. Au niveau de l'expérience personnelle du monde, Tristram peut inclure ses aventures en France, Walter ses voyages et séjours au Proche Orient, Trim les mésaventures de son frère à Lisbonne, Toby ses campagnes de Flandre. À partir d'un certain moment, pourtant, les événements de Flandre ont des conséquences concrètes dans la vie de Shandy Hall, même si aucun des héros y est personnellement impliqué : un traité de paix signé à Utrecht peut ainsi déclencher toute une série de changements dans la vie de Uncle Toby, y compris dans ses relations sentimentales :

Amongst the many ill consequences of the treaty of *Utrecht*, it was within a point of giving my uncle *Toby* a surfeit of sieges; and though he recovered his appetite afterwards, yet *Calais* itself left not a deeper scar in *Mary's* heart, than *Utrecht* upon my uncle *Toby's*. To the end of his life he never could hear *Utrecht* mentioned upon any account whatever,—or so much as read an article of news extracted out of the *Utrecht Gazette*, without fetching a sigh, as if his heart would break in twain²⁷⁹.

²⁷⁸ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 7 [I, 7].

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 322 [VI, 31].

Le monde dans lesquels les Shandy vivent est un monde où la signature d'un traité de paix à Utrecht peut provoquer un rapprochement sentimental à Shandy Hall. L'idée que les événements de l'Histoire aient des répercussions inévitables sur la vie quotidienne des gens semblent ici presque tourner à la parodie, mais le fonctionnement des causes et des effets dans *Tristram Shandy* affirme quelque chose de bien différent : tout simplement, il n'y a jamais de rapport direct entre la cause et l'effet, la chaîne est incontrôlable et mène à des résultats sans logique, absolument arbitraires. Quel rapport entre charger une pendule et l'acte sexuel ? Quel rapport entre guerre, fenêtres et circoncision ? La vie bizarre des Shandy semble complètement réglée par le principe, qui sera découvert beaucoup plus tard, du *butterfly effect*.

Le monde de l'effet papillon est bien loin du monde linéaire du déterminisme. Il s'agit d'un monde chaotique, dont toute nécessité est exclue. Le roman de la tradition linéaire est essentiellement déterministe ; pas forcément dans son idéologie de fond, mais surtout parce que, le moment de l'énonciation étant toujours successif aux événements narrés, y est sous-entendue la présomption de pouvoir expliquer, a posteriori, l'enchaînement logique des actions. Dans le roman de la non-linéarité, la causalité semble avoir été abolie, remplacée par une casualité qui résiste même lors de l'observation : ce qui reste, c'est l'ouverture explicite aux jeux des conjectures. Le mouvement téléologique de la narration est réfuté à la faveur d'un récit de la contingence. Ce relativisme de fond, lié aussi probablement à une tendance sceptique qui souvent émerge dans la tradition non linéaire, a été très bien observé par les auteurs qui se sont servis de la chaologie comme paradigme d'analyse.

Avant de développer ses thèses liées à l'émergence de la chaologie, Nancy Katherine Hayles avait essayé d'appliquer à la littérature la notion scientifique de champ, et la notion, plus générale peut-être, de réseau. L'idée de champ implique une approche du monde assimilable à celle sous-entendue par les romans de la non-linéarité. Par exemple, dans le champ, toutes les choses sont considérées en interconnexion, au point que la distinction entre cause et effet dans la chaîne des événements est remise en question (« one of the many ideas that the field view revises is the notion of a one-way chain of reaction between the event labeled as the "cause" and that labeled the "effect"²⁸⁰ »). Néanmoins, une autre idée, probablement plus importante, s'affirme : la

²⁸⁰ Nancy Katherine Hayles, *The cosmic web*, cit., p. 10.

notion selon laquelle l'observateur ne peut pas, en aucun cas, se situer hors du champ ; par sa seule présence, il modifiera l'évènement observé, parce qu'il interagit avec lui. Cela a deux conséquences : la difficulté, voire l'impossibilité, d'une séparation nette entre sujet et objet ; la difficulté, voire l'impossibilité, d'arriver à une description complète du réel.

Dans cette vision du monde, l'interaction entre homme et monde ne peut se dire d'aucune manière avec objectivité. Ce relativisme s'étend aussi à une critique de la langue, l'outil grâce auquel cette description devrait se faire, puisqu'elle est considérée comme une partie du même champ qu'elle se propose de décrire. Cette approche exclut la possibilité d'un récit de l'action de l'individu sur le monde, mais elle permet la possibilité d'un récit des actions des individus dans le monde. À une condition : renoncer à toute présomption de clôture, et assumer, de manière réflexive, l'impossibilité de l'exhaustivité.

L'idée du réseau a été très féconde. Les romanciers qui ont adopté ce modèle ont pu injecter dans leurs œuvres cette dimension du multiple, de l'interconnexion mutuelle, de l'identité formelle de sujet et objet. Chez certains auteurs, d'ailleurs, le passage au roman comme réseau a suivi le tracé de cette vision du monde de manière parfaitement consciente. Italo Calvino, dans ses *Lezioni americane*, et notamment dans sa leçon sur la multiplicité, a lié explicitement entre elles les idées de réseau, de multiplicité, d'ouverture aux possibles. Il l'affirme clairement : « Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima »²⁸¹. C'est sur cette base qu'il propose une apologie du roman comme grand réseau (« apologia del romanzo come grande rete »), où l'individualité se dissout dans le multiple, dans le potentiel, dans l'interaction avec le monde :

Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili²⁸².

²⁸¹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 113.

²⁸² *Ibid.*, p. 120.

Cette idée de Calvino d'une *totalité* qui soit multiple, conjecturale, potentielle, qui embrasse monde et *self* — les deux constitués à leur tour comme multiplicité, conjecturalité, potentialité — dans le même réseau d'interrelations, résulte d'une vision holiste du monde qui est peu compatible avec les paramètres du réalisme mimétique. Cet holisme est aussi une propriété du *champ*, dans son acception scientifique. Hayles, dans *The cosmic web*, se pose explicitement le problème de la possibilité de représenter un champ holiste par le biais d'un flux linéaire de mots. Ce questionnement anticipe déjà le déplacement de son attention de la théorie du champ aux nouvelles disciplines des *nonlinear dynamics*, avec *Chaos bound*.

Dans cet ouvrage, il n'est pas tout à fait question d'un changement de paradigme, mais plutôt d'une mise à jour des notions déjà développées dans *The cosmic web*. Par exemple, relativement aux relations entre cause et effet, qui était mise en question dans *The cosmic web*, la focalisation est maintenant sur leur incommensurabilité : « a small cause can give rise to a large effect »²⁸³, principe qui a été largement divulgué sous le nom de *butterfly effect*. L'idée de non-linéarité comme norme est située au centre de la réflexion de Hayles. La révolution principale des théories du chaos est identifiée dans ce déplacement des frontières entre norme et aberration dans la nature : là où la linéarité avait toujours été considérée comme la norme et la non-linéarité comme l'aberration, la chaologie renverse le rapport, en dessinant ainsi « a new kind of normality »²⁸⁴. Ce nouveau type de normalité renforce le relativisme qui émergeait déjà dans les réflexions sur la théorie du champ : les frontières entre sujet et objet, entre texte et contexte, sont floues.

Cette approche du monde réaffirme certainement la fragmentation du réel et la non déterminabilité du sens, mais surtout oblige à un questionnement sur les structures de notre connaissance du monde. La linéarité, qui avait toujours été considérée comme une norme invariante de nature et de l'expérience humaine, est démasquée comme une construction sociale. Les représentations du monde et de l'expérience humaine qui voudraient adhérer à cette vision du monde ne peuvent donc plus suivre des modèles de linéarité ; il est nécessaire, pour Hayles, de développer des modèles de représentation plus appropriés à décrire un monde perçu dans toute sa complexité.

²⁸³ Nancy Katherine Hayles, *Chaos bound*, cit., p. 11.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

Hayles propose une littérature dénaturée (*denaturated narrative*) qui affiche consciemment le statut de construction sociale de concepts tels la langue, le contexte, le temps, les personnages. Comme nous l'avons déjà observé, il y a dans ce propos une forte influence du déconstructionnisme, en particulier de Derrida. Dans un passage, Hayles d'ailleurs compare très explicitement les propos de la chaologie et ceux du déconstructionnisme :

Deconstruction shares with chaos theory the desire to breach the boundaries of classical systems by opening them to a new kind of analysis in which information is created rather than conserved. [...] Chaos is deemed to be more fecund than order, uncertainty is privileged above predictability, and fragmentation is seen as the reality that arbitrary definitions of closure would deny²⁸⁵.

La lecture comme construction. Multiplicité et figuration du possible dans le roman de la non-linéarité

L'approche déconstructionniste, qui mènerait à un récit fragmentaire et dénaturé, ne se limite pas seulement à révéler le monde comme construction, mais transforme la lecture du texte en acte de construction elle-même. En niant toute possibilité de clôture, le texte s'ouvre donc aux lecteurs, à leur activité de construction et de création d'information. Chez Hayles, la référence à Roland Barthes (et, en particulier, à S/Z) vient renforcer ce propos, mais pour une réflexion plus développée sur le caractère d'ouverture aux lecteurs et sur le fonctionnement de la lecture comme construction, mieux vaut peut-être citer à nouveau le travail de Linda Hutcheon sur la fiction narcissiste. Ses propos sur la fiction réflexive s'appliquent en effet presque entièrement au roman de la non-linéarité, et la distinction qu'elle fait entre une tradition de *mimesis of product* et une tradition de *mimesis of process* se révèle extrêmement utile. D'ailleurs, en comparant les approches de Hayles et Hutcheon on peut observer que, si la terminologie change, le point de départ est le même : la fiction narcissiste explorée par Hutcheon est définie comme telle puisque sa nature fictionnelle est explicitement assumée, ce qui représente, en gros, le propos de base de la *denaturated narrative* prônée par Hayles : ce type de littérature, par son effort pour démasquer l'aspect de construction sociale des structures perçues comme naturelles, ne peut qu'être réflexif. Hutcheon toutefois considère le rôle du lecteur comme beaucoup plus important : pour l'auteur, les deux grands centres

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 176.

d'intérêt de la métafiction sont ses structures linguistiques et narratives et le rôle du lecteur. Si le réalisme affiche une totale confiance dans les capacités représentationnelles de la langue, la tradition narrative de la non-linéarité remplace cette foi par le concept de construction. La langue ne décrit pas un référent extérieur au texte, mais le crée, en bâtissant un hétérocosme fictionnel ; le lecteur est appelé à participer activement à cette création, qui ne peut pas être réalisée sans sa contribution :

In all fiction, language is representational, but of a fictional "other" world, a complete and coherent "heterocosm" created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader²⁸⁶.

Cette duplicité paradoxale du texte implique que la lecture est, à son tour, double : observation et construction, en même temps. Ce concept pourrait nous ramener au principe de la théorie du champ (et donc à Hayles) pour lequel l'acte d'observation transforme nécessairement l'objet transformé. Aussi, nous pouvons penser à la duplicité des images équivoques qui servent à illustrer le fonctionnement de la perception gestaltique²⁸⁷. Hutcheon préfère une autre terminologie, sous l'influence surtout des théories de Roman Ingarden et Wolfgang Iser : « the reading of these texts [...] is often a rereading, a necessary constructing of meaning and system in the mind of the reader. The work is both an object and a performance.²⁸⁸ »

L'idée de l'œuvre comme performance, qui prévoit un rôle actif du lecteur dans la construction du sens, implique un déplacement de valeurs par rapport au réalisme mimétique : la mimesis, dans la tradition littéraire non linéaire, cède sa place à la poiesis. C'est ce que Brian Richardson remarque à propos la fiction dite non mimétique :

²⁸⁶ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, cit., p. 7.

²⁸⁷ Hayles assimile la structure narrative de *Gravity's rainbow* de Thomas Pynchon à ces figures. Selon l'auteur, il s'agit d'un effort pour donner une vision holiste du monde, où « the dualities can be united into a single equivocal figure by an act of Gestalt perception ». (Nancy Katherine Hayles, *The cosmic web*, cit., p. 175). Nous avons déjà observé que le roman de la non-linéarité a tendance à thématiser ces images qui pourraient symboliser leur forme : pour ce qui est de ces figures paradoxales, il est extrêmement intéressant de les retrouver dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, avec une référence très précise à l'œuvre de W.E. Hill.

²⁸⁸ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative*, cit., p. 144.

The representational model of a writer transcribing a preexistent story is here dissolved and supplanted by one that stresses on the act of invention and the free play of an author who invents what he claims to recount ; or to put it in another way, mimesis is here replaced by poiesis²⁸⁹.

Cette poiesis à l'œuvre dans la tradition non mimétique opère à plusieurs niveaux. Le roman de la non-linéarité étant réflexif, nous pouvons appliquer à cette tradition les réflexions de Steven G. Kellman sur le *self-begetting novel*. La tradition romanesque que Kellman analyse est celle d'une fiction autopoïétique, dont l'aspiration idéale serait l'autogénie. « The project of the self-begetting novel – il écrit – is to create a structure within which its main character and his fiction come to life »²⁹⁰. Ce type de roman affirme l'indépendance du monde fictionnel par rapport à sa référence au donné ; l'art n'est pas perçu comme représentation du réel, mais comme autocréation de l'art même. Cette approche a deux conséquences : la prédilection pour des formes circulaires et l'ouverture à la multiplicité des lectures. Quelques exemples d'auteurs cités par Kellman comme appartenant à cette lignée : Sterne, Proust, Huxley en *Point counter point*, Joyce, Butor, Nabokov en *Pale fire*, John Barth. Il s'agit d'auteurs et d'œuvres qu'on pourrait définir *fictionnalistes*, puisque la balance entre fiction et réel penche décidemment vers la fiction ; pour cela, peut surprendre l'absence dans cette liste de Jorge Luis Borges, le maître des *ficciones* : pensons aux relations entre réel et fiction qu'il sonde dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, ou au rêve/cauchemar autogénique de *Las ruinas circulares* (qui présente déjà dans son titre cette circularité que Kellman identifie comme la forme affectionnée par le *self-begetting novel*).

L'accentuation de la valeur de la poiesis en opposition à la mimesis n'est pas seulement liée à la réflexivité textuelle mais aussi à sa multiplicité, qu'il faut comprendre d'un point de vue interne au texte (construction et coprésence de plusieurs mondes fictionnels au sein de l'œuvre) et d'un point de vue externe, comme ouverture aux réceptions multiples. Le roman de la non-linéarité joue de manière très particulière de cette dualité, qui n'est pas perçue comme antinomique mais assumée pleinement dans son paradoxe. L'ouverture au lecteur est d'ailleurs la conséquence logique de l'approche réflexive d'un roman pleinement conscient que « le lieu où la fiction se constitue n'est pas

²⁸⁹ Brian Richardson, « Narrative poetics and postmodern transgression : theorizing the collapse of time, voice and the frame », cit., pp. 28-29.

²⁹⁰ Steven G. Kellman, *The self-begetting novel*, cit., p. 7.

l'œuvre mais sa réception : l'œuvre elle-même n'est qu'une amorce particulièrement sophistiquée qui permet de construire des univers fictionnels complexes »²⁹¹. Cette inclusion des conjectures du lecteur dans le fonctionnement interne du roman est surtout évidente dans ces œuvres qui fournissent aux lecteurs des amorces pour exercer librement leur invention : le cas plus extraordinaire est probablement la page blanche laissée à disposition des lecteurs dans *Tristram Shandy*, qui inclut ainsi dans son univers fictionnel toutes les descriptions possibles de Widow Wadman. Les ambiguïtés des enchâssements des niveaux ontologiques dans *Pale fire* ou *House of leaves*, aussi, servent d'ouverture délibérée à la multiplicité des lectures et à l'ajout d'information. Un exemple intéressant vient de la critique littéraire. Brian Boyd a proposé de lire *Pale fire* comme une histoire de fantômes ; or, on peut trouver peut-être son interprétation peu convaincante ou trop fantaisiste, mais cette lecture a légitimement repéré dans le texte de Nabokov un possible univers supplémentaire qu'il faudrait ajouter aux univers plus explicitement mentionnés dans le texte. Le feint et l'authentique n'étant plus considérés comme contradictoires, mais uniformisés par une ontologie commune qui permet le paradoxe, la conjecturalité et la multiplicité, un univers fictionnel perçu par le lecteur devient automatiquement un des possibles du texte, surtout des textes qui incitent par leur structure même à déclencher ces possibles. Nabokov s'amuse peut-être de cette dimension (il a déclaré d'ailleurs que le but de sa fiction est l'*aesthetic bliss*), mais chez Danielewski ce questionnement est thématiquement lié à une réflexion sur la prolifération des technologies de remédiation et sur leur influence dans les structures de notre connaissance²⁹².

La figuration du possible dans le roman de la non-linéarité fonctionne donc au niveau interne comme élément structurel ou thématique et au niveau externe comme négation de toute clôture interprétative. Le monde conçu par cette tradition est un monde gouverné par le principe d'incertitude, par la coexistence de différents paradigmes et croyances, par la contingence, par le hasard, par le chaos, par la fragmentation, par l'interconnexion inextricable des éléments du donné. Il s'agit d'un monde tellement différent du monde supposé par la tradition du grand réalisme que la manière de le

²⁹¹ Jean-Marie Schaeffer, *De la fiction*, in Jean Bessière, Philippe Roussin (éds.), *Partages de la littérature, partages de la fiction*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 74.

²⁹² Une lecture qui va dans ce sens est donnée par Nancy Katherine Hayles, *Writing machines*, Cambridge, London, MIT Press, 2002.

raconter ne peut que changer : pour que le roman puisse se rapporter à un monde de la sorte, la présomption du principe de représentation doit nécessairement tomber, et la référence au donné doit inévitablement s'allier à la construction d'un hétérocosme et à la présupposition du possible. Pareillement, le sujet qui agit dans ce monde perd son individualité, il ne peut pas être décrit comme un agent, mais doit être dit selon ses interrelations avec les autres sujets, le monde, l'histoire, la contingence. Un exemple très clair et très fascinant de l'adoption dans le roman d'une telle approche du monde est dans le *Dictionnaire khazar*, de Milorad Pavić. Sa structure hypertextuelle et multiple (trois dictionnaires, aux multiples renvois, dont certaines entrées sont partagées entre les dictionnaires) est mise au service d'un monde où les histoires et les identités sont figurées par une prolifération des possibles et une indifférenciation ontologique des plans temporels. Idéologiquement, les raisons d'un relativisme si prononcé peuvent être très variées, tout comme ses champs d'application précis, mais cet exemple illustre l'association du relativisme à la non-linéarité, instrument très apte à supporter une approche du monde sceptique, pluraliste, inclusive plutôt qu'exclusive.

Scepticisme, réflexivité et jeu : le roman de la non-linéarité comme récit de l'incrédulité

Il serait facile d'associer le roman de la non-linéarité surtout au roman postmoderniste. Cependant, l'incrédulité face aux grands récits tenue pour typique de la condition postmoderne a accompagné le développement des grands récits depuis toujours. Pour simplifier, il est possible d'affirmer que là où les grands récits se sont organisés de manière linéaire, les récits de l'incrédulité se sont organisés de tout temps de manière non linéaire. Pendant longtemps, cette tradition a pu être confondue avec une tradition tout simplement parodique, qui sous-entend son caractère d'alternative aux récits de la lignée concurrente (l'épopée, le roman réaliste). Il faut dire avec Bakhtine l'importance de cette tradition de stylisation parodique et affirmer son étroite contiguïté avec le plurilinguisme : « Le plurilinguisme s'est organisé sous sa forme la plus évidente, et en même temps la plus importante historiquement, dans ce qu'on a nommé le roman humoristique.²⁹³ » Cette approche plurielle, relativiste, critique et même subversive s'est appropriée ces structures et ces procédés non linéaires qui, malgré leur présence pluricentennaires au sein de la tradition antimimétique, ont souvent été considérés comme

²⁹³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 122.

anomales, voire des bizarreries (« nothing odd will do long », disait de *Tristram Shandy* le docteur Johnson).

Par ailleurs, il faut remarquer que le roman de la non-linéarité assume souvent — et très volontiers — un caractère ludique, mais il prend ses jeux très au sérieux. Prenons encore une fois *Tristram Shandy* en modèle, puisque l'approche humoristique y est complètement et explicitement assumée. Richard Lanham a écrit des pages très intéressantes sur ce rapport entre tendance ludique et propos sérieux dans le *Tristram Shandy*. À son avis, « the kind of seriousness Sterne's *ludus* offers clearly is the seriousness of the gamesman and the game ». En introduisant le concept de *ludus*, Lanham fait référence au classique de Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*. Il en reprend même les catégories, pour les appliquer aux personnages principaux du roman de Sterne : Walter symboliserait l'*agon*, Yorick l'*alea*, Toby le *mimicry*, Tristram l'*ilinx*²⁹⁴. C'est peut-être une application un peu discutable (elle semble par exemple réductive par rapport à Yorick et Tristram), mais qui a le mérite de faire émerger des points intéressants, comme par exemple l'association du principe de *mimicry* avec les hobby-horse de Uncle Toby : claire mise en abyme d'une parodie de l'intention mimétique²⁹⁵. Mais le *ludus*, chez Sterne, n'a pas seulement une importance thématique ; il agit aussi en tant que véritable principe structurant. À ce propos, Lanham écrit :

It can cover Sterne's game, Tristram's narrative game, Toby's military one, Walter's philosophic one. Above all, it reflects what all share, keep in common with the classical narrative patterns: all are self-conscious about language and literary form, making of language a *ludus*, a knowing public display of rhetoric, a game²⁹⁶.

Selon Lanham, l'approche ludique serait indissociable de la réflexivité. Il s'agit d'une idée largement répandue chez les critiques qui se sont occupés du roman réflexif. Linda Hutcheon, par exemple, indique l'utilisation des structures du jeu comme une des caractéristiques principales de ce qu'elle appelle le *covert narcissism*. Brian Stonehill,

²⁹⁴ Richard Lanham, *Games, play, seriousness*, in Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy*, cit., p. 584.

²⁹⁵ Cette idée de mettre en relation les jeux de guerre de Toby et la mimesis en tant que problème formel du roman est dans Inger Christensen, *The meaning of metafiction*, cit., p. 152 : « Sterne shows his preoccupation with mimesis through the various ways the characters try to come to terms with reality in their writing or like Uncle Toby in his play war. Tristram opts for a compromise between Toby's exact copying and Walter's a priori approach. »

²⁹⁶ Richard Lanham, *Tristram Shandy. The games of pleasure*, cit., p. 36.

par ailleurs, met cette tendance ludique en relation directe avec l'opposition à la mimesis :

Any novelist who wants to abandon mimesis immediately faces a very tough question. If I deny that the task of my novel is to reproduce nature, how can I avoid utter randomness and chaos? How can I organize my fiction in a way that is not mimetic, but which will still engage my reader's interest and reward it with a sense of satisfaction? There is, fortunately, an answer to this question, and it is to be found in the *ludic* theory of art – the conception of art as a game or form of play²⁹⁷.

Ces observations font émerger au moins trois points d'extrême intérêt : l'approche ludique s'associe à la réflexivité et, spécialement, à la réflexivité linguistique ; le modèle du jeu sert de principe d'organisation pour le matériau narratif que l'auteur veut soustraire à la représentation mimétique ; le *ludus* est tourné vers le lecteur et son plaisir. Relativement au premier point, une des conséquences possibles d'une approche du monde comme construction linguistique est que, réflexivement, la langue est aussi traitée comme un jeu. Nabokov est un spécialiste dans ce domaine : comme l'écrit John Stark, « Nabokov prefers to play games rather than make myths »²⁹⁸. D'ailleurs, les jeux linguistiques de Nabokov sont aussi tournés vers le lecteur : seulement l'acte de lecture peut activer leur force générative. Il y a bien évidemment un côté de pur plaisir esthétique dans les tours de magie que Nabokov peut réussir avec les mots, mais ce jeu gratuit peut devenir un élément fonctionnel, presque structurel, de ses romans : dans *Lolita*, ou dans *Ada*, par exemple, ou dans *Pale fire*, où justement le *word-building* et le *world-building*²⁹⁹ se font face dans une tension qui est certes divertissante, mais aussi extrêmement sérieuse, puisqu'elle remet en question les frontières du feint et de l'authentique, de la lucidité et de la folie, du monde et du livre. Très différente est l'utilisation du jeu de mot chez Georges Perec, qui, à travers ses innombrables dissections linguistiques, crée des variations ludiques qui pourtant font obstacle à toute possibilité de sens du langage comme de la vie : ensemble, ces impossibilités semblent signaler le vide de sens de l'Histoire. Un des jeux de mots les plus célèbres de Perec décèle exactement cette impossibilité tragique : « l'Histoire avec sa grande hache »³⁰⁰.

²⁹⁷ Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 12.

²⁹⁸ John O. Stark, *The literature of exhaustion. Borges, Nabokov, and Barth*, Durham, Duke University Press, 1974, p. 84.

²⁹⁹ Le jeu de mots suggestif et efficace est tiré de Robert Alter, *Partial magic*, cit., p. 194.

³⁰⁰ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, L'Imaginaire Gallimard, 2004, p. 17.

L'approche ludique chez Perec, comme chez Nabokov, ne se résume pas aux seuls jeux de mots : de manière même plus poussée que Nabokov, Perec applique les principes structurants de certains jeux (les échecs, le puzzle, le go) à l'organisation de son matériau narratif, et utilise l'approche ludique pour impliquer le lecteur dans son réseau narratif.

Le critique d'origine roumaine Matei Calinescu a exploré l'idée d'une relation étroite entre réflexivité, jeu et lecture. Influencé surtout par les théories sur la lecture de Roland Barthes, et donc par une poétique du plaisir, Calinescu a dédié un volume très intéressant au concept de la relecture. En reprenant l'idée de Barthes d'une *relecture ludique*³⁰¹, Calinescu affirme que « the literary text, when it is [...] a calculated, rule-governed, and self-reflexive playful artifact, calls for rereading »³⁰². La relecture est le jeu que *La vie mode d'emploi* propose à ses lecteurs ; par sa toute dernière page, celle où est révélée la liste des auteurs cités dans le texte, l'œuvre invite le lecteur à se servir du *romans* pour entreprendre une sorte de chasse au trésor ; par les index additionnels, elle l'invite à s'en servir comme il se servirait d'un jeu de constructions. D'ailleurs, si le principe de construction est fondamental dans la poétique du roman de la non-linéarité, il est aussi vrai que l'acte de construire, déconstruire et reconstruire fonde le principe de nombreux jeux : pensons aux briques Lego ou encore au tangram. Cette invitation à la relecture est caractéristique du roman de la non-linéarité, car sa dimension multiple et ouverte au possible ainsi que l'équivalence proposée entre lecture et jeu la soutiennent.

Le temps dans le roman de la non-linéarité

Les approches du monde et de l'identité adoptés par le roman de la non-linéarité ne peuvent pas être dissociés d'un questionnement profond du traitement de la dimension temporelle. Si le monde et l'identité sont tenus pour multiples, pour contingents, pour possibles, il en est de même pour le temps. La narration chronologiquement linéaire peut être considérée comme une sorte de mimesis de l'expérience humaine du déroulement du temps ; mais cette perception de la temporalité ne peut pas être transposée dans le temps du récit sans provoquer des paradoxes, des apories, parce que le temps du récit est l'intersection de plusieurs temporalités et ne peut pas être

³⁰¹ Roland Barthes, *S/Z*, cit., p. 171.

³⁰² Matei Calinescu, *Rereading*, New Haven; London, Yale University Press, 1993, p. 127.

totale­ment résumé à la perception du temps prosaïque. Même dans la tradition réaliste, d'ailleurs, l'énonciation narrative doit faire face aux inévitables dyscrasies entre temps de la chose racontée et temps du récit : de là une série de procédés pour imbriquer cette discordance dans des figures de style reconnaissables, des turbulences occasionnelles de la ligne droite de l'histoire. Gérard Genette a essayé de les identifier, analyser, cataloguer, dans son *Discours du récit* ; dans ce même ouvrage il souligne aussi que la discordance entre ordre de l'histoire et ordre du récit n'est absolument pas une rareté ni une invention moderne, mais « au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire »³⁰³. Avec les romans de la tradition de la non-linéarité ces anachronies ne sont plus considérées comme parenthétiques, puisque la nécessité du bloc chronologique passé-présent-futur est niée. Le temps comme continuité est réfuté, ou bien il est perçu comme une construction humaine aussi valide que son contraire ; flux et saccades sont enchevêtrés.

Les inévitables sauts temporels du récit ne sont pas le seul problème posé par le traitement de la dimension temporelle dans le roman. Comme Butor le rappelle, au sein du roman existent « au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture »³⁰⁴, auxquels il faudra ajouter au moins le temps de la narration. Le récit, par sa nature même, se situe toujours dans un temps successif au temps de la chose narrée ; le présent de sa narration est conventionnel, fictionnel. Cette temporalité finalisée, écrasée de manière déterministe sur la fin du récit, se donne comme le seul ordre possible et exclue toute intervention de la contingence. Les choix du narrateur sont bien arbitraires, et concernent la sélection des événements à raconter et l'ordre dans lequel les matières sont présentées ; cet arbitraire est dissimulé dans la tradition du grand réalisme, où une perspective déterministe dirige le récit vers sa fin, malgré les possibles turbulences. Mais cette approche du temps ne fait pas, ne peut pas faire, l'unanimité. En effet, la vision relativiste du monde qui est propre au roman de la non-linéarité interdit cette perspective téléologique du récit : au contraire, par sa nature réflexive, le roman de la non-linéarité se donne pour objectif d'explicit­er la nature arbitraire d'une telle approche du temps. Relativement au traitement du temps dans le postmodernisme, Hayles affirme : « Time still exists in cultural postmodernism, but it

³⁰³ Gérard Genette, *Discours du récit*, cit., p. 80.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 94.

no longer functions as a continuum along which human action can meaningfully be plotted »³⁰⁵. Cette réflexion pourrait parfaitement s'appliquer à toute la tradition non linéaire du roman.

Le temps du roman de la non-linéarité n'est pas un continuum, il n'est pas non plus une unité. Il est constitué plutôt de temporalités multiples, alternatives, possibles, dont l'expérience est subjective, et dont l'organisation n'est pas réglée par une logique de succession mais est sujette à une coprésence de succession et simultanéité : comme l'écrit Jo Alyson Parker, « whereas Newtonian science presupposes an absolute time, chaos theory makes us aware that different local levels, or scales, of time may be operating at different rates simultaneously »³⁰⁶. Gordon Sleuthag a appelé ce type de temporalité « an intertemporality that shows the nonlinear penetration of one period, event, or system by another »³⁰⁷.

Dans le roman de la non-linéarité, cette intertemporalité est assumée de manière radicale, principalement pour deux raisons : la vision relativiste du monde et le repli réflexif du récit, qui permet la mise à nu des procédés. La dimension temporelle ne peut plus donc conduire le récit de façon transparente, mais doit émerger autrement dans le texte en tant que thème, de manière à impliquer le lecteur dans la réflexion sur le(s) temps. Dans le *Tristram Shandy* cette thématisation des dimensions temporelles est, peut-être pour la première fois, très explicite. Le chevauchement des temps (de l'histoire, de l'écriture, de la lecture) crée des effets spectaculaires, souvent ludiques, paradoxaux, toujours très radicaux, qui ébranlent la linéarité du récit. Que le traitement de la dimension temporelle dans l'œuvre de Sterne soit un élément extrêmement intéressant, à analyser avec attention, a été remarqué par de nombreux importants commentateurs. Pour Chklovski, par exemple, « d'une façon générale il est intéressant d'examiner le rôle du temps dans l'œuvre de Sterne. Le "temps littéraire" est pure convention, et ses lois ne coïncident pas avec les lois du "temps prosaïque" »³⁰⁸. Chklovski observe le fait que dans *Tristram Shandy* les conséquences sont souvent présentées avant les causes, en créant ainsi un décalage temporel, et en provoquant l'irréductibilité de l'intrigue à la fable.

³⁰⁵ Nancy Katherine Hayles, *Chaos bound*, cit., p. 279.

³⁰⁶ Jo Alyson Parker, *Narrative form and chaos theory in Sterne, Proust, Woolf and Faulkner*, cit., p. 56.

³⁰⁷ Gordon Sleuthag, *Beautiful chaos*, cit., p. 173.

³⁰⁸ Victor Chklovski, *Le roman parodique*, cit., p. 222.

Chez Sterne, la mosaïque temporelle reconnaît le temps comme une pure construction mentale, une convention dont l'auteur peut se moquer, par des métalepses ou des propos paradoxaux, comme le très célèbre « a cow broke in (tomorrow morning) to my uncle Toby's fortifications »³⁰⁹. Depuis le commencement de son récit, d'ailleurs, Tristram a exprimé son aversion du temps de l'horloge, du temps des pendules, et il ne cesse pas de répéter le ridicule de toute entreprise de mesurage. Il tient cette aversion de son père, d'ailleurs, qui s'exclame : « I wish there was not a clock in the kingdom »³¹⁰ ! Le temps de la pendule, alors, devient seulement un des temps possibles, et son chevauchement avec les temps littéraires crée des métalepses de formidable effet. Dans le passage suivant, par exemple, on voit clairement comment Tristram profite de l'incommensurabilité du temps prosaïque et du temps littéraire pour manipuler la dimension temporelle jusqu'à vouloir la démolir, la réfuter en entier. Le voilà alors faire une ironique comparaison entre le temps de lecture et la durée factuelle des événements racontés, sans oublier de réaffirmer face aux critiques son refus de la juridiction de tout horloge :

It is about an hour and a half's tolerable good reading since my uncle *Toby* rung the bell, when *Obadiah* was ordered to saddle a horse, and go for Dr. *Slop*, the man-midwife;—so that no one can say, with reason, that I have not allowed *Obadiah* time enough, poetically speaking, and considering the emergency too, both to go and come;—though, morally and truly speaking, the man perhaps has scarce had time to get on his boots.

If the hypercritick will go upon this; and is resolved after all to take a pendulum, and measure the true distance betwixt the ringing of the bell, and the rap at the door;—and, after finding it to be no more than two minutes, thirteen seconds, and three-fifths,—should take upon him to insult over me for such a breach in the unity, or rather probability of time;—I would remind him, that the idea of duration, and of its simple modes, is got merely from the train and succession of our ideas—and is the true scholastic pendulum,—and by which, as a scholar, I will be tried in this matter,—abjuring and detesting the jurisdiction of all other pendulums whatever³¹¹.

Avec humour Sterne traite de questionnements extrêmement importants, intéressants, problématiques. Le premier, impliqué ici comme dans d'autres passages, est le concept de durée. Dans les mots de Tristram, la durée est une pure construction mentale,

³⁰⁹ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 170 [III, 38].

³¹⁰ *Ibid.*, p. 139 [III, 19].

³¹¹ *Ibid.*, pp. 73-74 [II, 8].

dérivant de nos associations d'idées. Il n'est donc pas surprenant de trouver au cœur de l'œuvre une remise en question de l'idée d'identité, puisque l'identité est étroitement liée à l'idée de durée ; une fois cette-ci niée, l'identité devient un problème, une construction mentale à son tour. Une fois la perception de la durée soumise à une telle logique, par conséquent la reconstruction biographique ne peut pas être chronologique : un présent narratif plat, avec ses associations d'idées subites et imprévisibles, se substitue à la perspective du continuum temporel. La distance des événements de la vie de Tristram par rapport à ce présent reste invariable : sa vie en tant qu'*homunculus*, ses voyages en France ou le jour de sa naissance font partie de la même ontologie temporelle, leur réalité dépend uniquement d'un acte de mémoire de l'auteur, la logique de leur succession est appositive et non pas causale. Selon une telle conception du temps, la présentation séquentielle des événements narrés est inadéquate ; à la succession est préférée la simultanéité³¹².

Tristram Shandy et l'association des idées : la mémoire comme lieu de construction de l'identité

Au sein des études sterniennes, une des questions les plus débattues concerne le rapport entre l'associationnisme de Tristram et son modèle, l'associationnisme de Locke. À travers la manière de narrer de Tristram, Sterne fait-il la parodie des idées de Locke, ou adhère-t-il au modèle lockéen, en essayant d'adapter les idées du philosophe à la forme romanesque ? Le rapport intertextuel entre les deux n'est pas facile à définir, d'ailleurs le masque de Tristram, qui filtre presque toute matière par son humour, ne rend pas la tâche aisée ; il est plus probable que l'hommage et la parodie coexistent. De toute manière, une fois qu'à l'association d'idées est donnée l'importance majeure qu'elle a dans le roman, la forme ne peut que s'adapter à ce concept. Le principe d'apposition (d'histoires, de souvenirs, de matériau paratextuel) qui domine le roman remet en cause la possibilité même de la linéarité, son utilité, sa capacité de décrire de manière adéquate les formes de l'expérience humaine. La conséquence est l'adoption d'une forme ouverte, qui privilégie la multiplicité et qui bannit la téléologie. Peter Briggs, qui

³¹² James Swearingen remarque comment cette simultanéité des niveaux temporels fonde aussi, dans le *Tristram Shandy*, l'élaboration du sens ; il parle de « meaning as the simultaneous grasp of a pattern, past-present-future, in the temporal thickness of the "now" ». (James Swearingen, *Reflexivity and the decentered self in Tristram Shandy*, cit., p. 242.)

a bien analysé le mélange d'adhésion aux idées de Locke et de leur parodie dans le *Tristram Shandy*, a observé les implications sur la forme romanesque de l'adoption de cette approche appositive :

Nearly any formalistic ideas of narrative rest ultimately upon assumptions so widely shared that they are seldom discussed : the notions that narrative action does indeed have a shape, that coherent meanings can be encompassed by such shapes, and that different readers can arrive at a common appreciation of such literary shapeliness and its implications. A shandean aesthetic founded upon the inevitability of unending appositions challenges all such assumptions: if the powers of the mind are themselves in apposition and understanding is finally only appositive, then the artistic forms which would express understanding must be similarly appositive, tentative, and forever unfinished. A well-formed work does not offer "conclusions" but coherent *options* for interpretation³¹³.

Tristram revendique le mouvement zigzaguant de son histoire en modelant la forme de son roman sur la forme de l'association de ses idées : une forme non linéaire, imprévisible, constamment sujette à l'émergence d'une autre histoire, d'un autre temps, de la parole d'autrui, toujours en construction. L'histoire, selon les mots de Tristram *himself*, « of what passes in a man's own mind »³¹⁴. Tristram est aussi, en tant que narrateur de son histoire, quelqu'un qui se souvient. Son histoire est le jeu de l'invention et de la mémoire, selon une forme modelée sur la complexité de la mémoire, qui peut être trouée, fausse, inventée, de seconde main. Ce qu'Andréas Pfersmann a écrit à propos de la production de Patrick Chamoiseau vaut aussi pour le *Tristram Shandy*, qui aussi nous propose une « complexité qui voulait appeler le fonctionnement de la mémoire, fonctionnement jamais linéaire, tout en rupture de temps, de lieux, de tons et de manières »³¹⁵. Si mimesis il y a dans le roman non linéaire, elle ne concerne plus le monde, mais la manière dont nous l'appréhendons et élaborons ses données: pour cela, la forme linéaire ne peut pas être adéquate, puisqu'elle ne correspond pas à la forme de notre expérience, de notre mémoire.

L'insistance sur le fonctionnement de la mémoire comme modèle textuel est entrelacée de manière inévitable à la mémoire en tant que thème textuel, à l'identité comme construction, à l'usage de l'intertextualité. Intertextualité et mémoire ont d'ailleurs été souvent rapprochées, surtout dans les approches de l'intertextualité inspirées de Roland

³¹³ Peter M. Briggs, *Locke's Essay and the tentativeness of Tristram Shandy*, in Melvin New (ed.), *Critical essays on Laurence Sterne*, New York, G.K. Hall, 1998, p. 105.

³¹⁴ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit. p. 61 [II, 2].

³¹⁵ Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales*, cit., pp. 454-455.

Barthes ou de Michel Riffaterre. Par exemple, l'idée d'intertextualité comme effet de lecture, élaborée par Riffaterre, n'est pas sans rappeler les associations d'idées de Tristram : « c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire »³¹⁶ et, *mutatis mutandis*, dès que nous commençons à l'écrire, comme c'est le cas pour Tristram. Si l'intertextualité est une mémoire, cette mémoire sera nécessairement intertextuelle, *circulaire* ; le texte qui en résulte est, selon la définition de Roland Barthes, « un réseau à mille entrées »³¹⁷. Ainsi, outre qu'être thème du récit, la mémoire devient un lieu de productivité textuelle, son mouvement non linéaire informe la narration, en impliquant dans un grand réseau le souvenir d'événements, temps, lieux, personnes, paroles différentes. Par ce mouvement même, la mémoire est le lieu de la construction de l'identité, qui ne se définit pas selon le jeu d'une causalité restreinte, mais s'élargit à un réseau inclusif qui brouille les frontières entre individualité et monde, feint et authentique, factuel et fictionnel.

³¹⁶ Michel Riffaterre, « L'intertexte inconnu », cit., p. 4.

³¹⁷ Roland Barthes, *S/Z*, cit., p. 19.

Troisième partie : Une analyse comparée de *Tristram Shandy*, *Pale fire*, *La vie mode d'emploi* et *House of leaves*

1.

Le corpus : *Tristram Shandy*, *Pale fire*, *La vie mode d'emploi*, *House of leaves*

Le choix du corpus

Après avoir essayé de définir les traits fondamentaux du roman de la non-linéarité, en termes de tradition littéraire, procédés utilisés, thèmes typiques et approches du monde activées au sein du vaste corpus de cette lignée, on esquissera une analyse comparée de quatre romans qui sont, chacun à leur titre, emblématiques du roman non linéaire : *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, de Laurence Sterne ; *Pale fire*, de Vladimir Nabokov ; *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec ; *House of leaves*, de Mark Z. Danielewski.

Le choix d'un corpus tient toujours de raisons arbitraires, et ce corpus n'échappe pas à cette règle ; le goût personnel de l'auteur s'en mêle, les contingences de la découverte de telle œuvre ou telle autre, une réflexion critique déjà entamée et qui réclame un approfondissement, la nécessité de restreindre l'analyse, bon gré mal gré, à une sélection qui permette de travailler sur un nombre raisonnable de cas. Les idiosyncrasies individuelles n'étant tout de même pas le seul critère derrière ce choix d'œuvres, quelques explications sont nécessaires.

Tristram Shandy : modèle ou anti-modèle ?

Le choix de comparer un roman ancien comme le *Tristram Shandy* avec trois romans contemporains (*Pale fire* est de 1962, *La vie mode d'emploi* de 1978, *House of leaves* de 2000) respecte l'idée selon laquelle le roman non linéaire ne peut pas être confondu avec le roman postmoderne, mais il participe d'une lignée autonome dans l'histoire de la fiction. Il ne s'agit pas de relire le *Tristram Shandy* comme préfiguration du roman postmoderniste (ou moderniste, comme souvent aussi a été fait), mais plutôt d'analyser des romans qui paraissent dans des moments très différents du postmodernisme et les

considérer dans le même sillon de la tradition shandienne, selon une approche formaliste plutôt qu'historiciste. Le roman de la non-linéarité semble en effet vouloir se soustraire à une analyse diachronique, car la vision du monde et la conception de la littérature qui l'animent justifient des ruptures temporelles et spatiales, et impliquent la réactivation au présent de ce qui est généralement perçu comme le passé. Il ne doit pas sembler contradictoire de parler de tradition et de privilégier une approche formaliste. Premièrement, les œuvres considérées justifient cette approche par leur réflexivité, qui fait d'elles des œuvres éminemment formalistes. Deuxièmement, même si l'on reconnaît l'existence d'une lignée littéraire, établir une histoire détaillée de la fiction non linéaire de *Tristram Shandy* à nos jours n'est pas le but de ce travail. Enfin, si l'on veut suivre la suggestion de Borges, on peut affirmer que toute œuvre importante modifie la réception des œuvres qui l'ont précédée et qui sont perçues comme ses précurseurs. L'approche historiciste en littérature, pendant longtemps limitée à l'étude des sources et des influences, dans cette perspective subjectiviste risquerait d'amener à des apories, alors qu'une approche formaliste semble permettre de plus grands possibilités critiques.

Le choix du *Tristram Shandy* s'impose, pour les raisons qui ont émergé déjà en analysant les caractéristiques générales du roman de la non-linéarité : en effet, le roman de Sterne peut être considéré comme le roman non linéaire par excellence. Le répertoire des procédés qu'il utilise, exaspère ou parfois invente est tellement vaste qu'il serait possible de rédiger un précis de procédés littéraires en puisant uniquement dans ce roman. S'il est possible de tenir le *Tristram Shandy* pour un modèle, il faut aussi remarquer qu'il est aussi possible de le tenir pour un anti-modèle. En effet ce roman multiplie les références à son unicité, à une sorte de rupture vers toute la tradition romanesque précédente : les choix de Tristram vont dans ce sens provocateur de la nouveauté absolue et surprenante, de l'anarchie narrative. Ce n'est pas par hasard qu'il choisit la page marbrée comme l'emblème de son roman (« motley emblem of my work ! »). Cette posture de Tristram exacerbe l'impression de bizarrerie et de nouveauté de son œuvre alors qu'elle, de manière autant explicite, affiche aussi ses ancêtres et modèles littéraires (Rabelais, Cervantes, Shakespeare) ; la critique ayant souvent retenu surtout le côté provocateur du roman, plutôt que le côté de continuité/renouveau d'une lignée, le *Tristram Shandy* a pendant longtemps été considéré comme un roman

anomal, exclu de toute classification possible. Souvent déprécié, l'histoire de sa réception inclut des fameux commentaires négatifs, comme celui très célèbre du Dr. Johnson ; Richard Lanham, dans son *Tristram Shandy. The games of pleasure*, rappelle aussi des avis négatifs, entre autres, de William Makepeace Thackeray et de Sir Walter Scott³¹⁸. La réhabilitation du *Tristram Shandy* advient avec les modernistes anglais (pour Virginia Woolf « Sterne is singularly of our own age »³¹⁹) et, surtout, avec les formalistes russes : Chklovski arrive à écrire que « *Tristram Shandy* est le roman le plus caractéristique de la littérature universelle »³²⁰. Cependant, malgré la sanction de la critique formaliste, *Tristram Shandy* continue souvent à être perçu comme une anomalie, comme une exception dans l'histoire de littérature. Celle est par exemple la lecture qu'en donne Ian Watt, qui, dans *The rise of the novel*, en fait par définition un anti-roman. Il est possible de s'accorder avec Carol Watts, qui écrit :

In Ian Watt's seminal work, *The rise of the novel*, for example, the deviation of Sterne's "anti-novel" from the standards of prose composition at the mid-century is used to underline the process by which the novel as a genre achieves canonic status. *Tristram Shandy* is here the parodic exception that proves the normative – realist – rule³²¹.

Dans une perspective qui identifie le roman avec le roman réaliste, le *Tristram Shandy* continue à faire résistance ; le rapport intertextuel qu'il entretient avec la tradition littéraire est réduit à la seule fonction parodique, ses solutions formelles sont lues uniquement en relation au(x) réalisme(s) :

although his remarkable literary originality gives his work a wholly personal, not to say eccentric, quality, his [Sterne's] only novel, *Tristram Shandy* (1760-1767) offers very provocative solutions of most of the major formal problems which had been raised by his predecessors ; for, on the one hand, Sterne found a way of reconciling Richardson's realism of presentation with Fielding's realism of assessment, while, on the other, he showed that there was no necessary antagonism between their respective internal and external approaches to character³²².

Là où Chklovski ou Bakhtine repéraient dans les propriétés formelles du *Tristram Shandy* des traits caractéristiques et universels, l'inclusion de l'œuvre de Sterne dans une histoire du roman qui privilégie la fonction définitoire du réalisme met plutôt en

³¹⁸ Cf. Richard Lanham, *Tristram Shandy. The games of pleasure*, cit., pp. 6-13.

³¹⁹ Virginia Woolf, *The common reader. Second series* [1932], London, Vintage, 2003, p. 80.

³²⁰ Victor Chklovski, *Le roman parodique*, cit., p. 244.

³²¹ Carol Watts, *The modernity of Sterne*, in David Pierce, Peter Jan de Voogd (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1996, p. 21.

³²² Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 290.

évidence le côté apparemment excentrique, idiosyncrasique de cet ouvrage. La production romanesque postmoderne, pourtant, a renouvelé l'intérêt pour les procédés formels utilisés par Sterne, jusqu'à rendre inadéquate une simple opposition entre un réalisme à la Richardson et un réalisme à la Fielding, à mi-chemin desquels il serait possible de situer une œuvre hautement personnelle comme le *Tristram Shandy*, tenue à l'écart des deux pôles par son approche parodique, voire nihiliste (selon Watt, le roman de Sterne « achieves a *reductio ad absurdum* of the novel form itself »)³²³. Les études des dernières décades sur la fiction réflexive, intertextuelle, antimimétique, notulaire, sceptique, chaotique, discontinue, ont permis de relire le *Tristram Shandy* en tant que jalon fondamental d'une tradition littéraire de non-linéarité, plutôt que comme écart parodique du réalisme ou point de conciliation entre deux écoles de réalisme. Une fois identifiées deux traditions dans l'histoire du roman, il est même possible de renverser le rapport qu'elles entretiennent mutuellement : Brian Stonehill arrive à soutenir que, dans la perspective du roman réflexif, le triomphe du réalisme au dix-neuvième siècle représente une sorte d'aberration, pour le déni qu'il implique de toute reconnaissance de la contingence derrière l'écran de son illusion référentielle. Linda Hutcheon a proposé une distinction entre deux traditions littéraires selon leur approche du problème de la mimesis, formulant la dichotomie entre *mimesis of product* et *mimesis of process*. En général, la mise en question de certaines apories critiques, qui étaient le résultat d'une conception de l'histoire du roman comme histoire du roman réaliste, a permis de focaliser une nouvelle attention sur des procédés formels qui étaient considérés comme aberrants, excentriques, transgressifs : complication de l'intertextualité, digressionnisme, réflexivité, prolifération des marges textuelles, figuration de la lecture, multiplication du texte, possibilité de la lecture cursive, et bien d'autres. Cette réélaboration a clairement été stimulée par l'utilisation massive que le roman postmoderniste a fait de ces procédés ; pourtant, le *Tristram Shandy* reste une étape capitale pour la conscience avec laquelle le roman se sert de ces instruments non seulement de manière ludique, mais pour exprimer de façon plus adéquate une approche du monde, de l'art, de l'identité individuelle.

Pour ces raisons, une approche comparée dans l'étude du roman de la non-linéarité ne peut pas se passer d'une analyse du *Tristram Shandy*. D'ailleurs, nombreux études

³²³ *Ibid.*, p. 292.

comparatistes, aux focalisations diverses, ont inclus le *Tristram Shandy* dans leur corpus. Pour l'approche chaotique nous avons déjà cité l'œuvre de 1999 de Hans C. Werner, *Literary texts as nonlinear patterns : a chaotics reading of Rainforest, Transparent things, Travesty, and Tristram Shandy*, qui propose une lecture chaotique du *Tristram Shandy* en le mettant à proximité d'œuvres contemporaines de Jenny Diski (*Rainforest*, 1987), Vladimir Nabokov (*Transparent things*, 1972) et John Hawkes (*Travesty*, 1976). Plus récent, mais toujours dans une perspective chaotique, est l'œuvre de Jo Alyson Parker, *Narrative form and chaos theory in Sterne, Proust, Woolf and Faulkner*, de 2007, qui de manière très emblématique rapproche l'œuvre de Sterne aux auteurs modernistes. En particulier, selon l'auteur l'approche chaotique adoptée par Sterne par rapport au temps et à la structure de l'autobiographie, anticipe l'œuvre de Proust : « They [Proust et Sterne] thus demonstrate that the deterministic linear structure common to autobiography reflects neither the workings of the world nor of the mind »³²⁴.

Pale fire : le roman de la contre-diction et de la contradiction

Les études qui portent sur la réflexivité, des plus anciennes et pionnières aux plus récents, ont toutes consacré bien d'encre pour le *Tristram Shandy*. Le grand classique de Robert Alter, *Partial magic* (1978), lui dédie le deuxième chapitre, après avoir commencé avec une analyse du *Quichotte* ; ensuite des chapitres entiers seront consacrés aussi à *Jacques le fataliste* et à *Pale fire*. Un rapprochement de Sterne et Nabokov est aussi fait de manière explicite par Inger Christensen, qui en 1981 publie son *The meaning of metafiction: a critical study of selected novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Christensen ne se concentre pas sur *Pale fire*, comme Alter l'avait fait, mais plutôt sur *Ada*. Les œuvres de Linda Hutcheon et de Brian Stonehill aussi, qui tentent un discours plus formel sur le roman réflexif, sans faire d'analyse comparée d'œuvres en particulier, multiplient les références à Sterne comme celles à Nabokov. Il est intéressant d'observer comment dans les études portant sur la réflexivité les noms de Sterne et de Nabokov se côtoient souvent mais sans être l'objet d'une véritable étude comparée. Pourtant, chez les auteurs qui considèrent l'œuvre de Sterne comme un

³²⁴ Jo Alyson Parker, *Narrative form and chaos theory in Sterne, Proust, Woolf and Faulkner*, cit., p. 62.

modèle pour une tradition shandienne, le nom de Nabokov revient souvent. Parmi les auteurs qui ont esquissé une sorte d'arbre généalogique de la descendance sternienne, nous concordons avec le surfictionniste Ronald Sukenick, qui affirme que chez Nabokov l'appartenance à cette lignée s'exprime surtout dans *Pale fire*³²⁵. Robert Alter, qui a aussi soutenu la thèse d'une double tradition dans l'histoire du roman, en opposant la lignée réaliste à celle réflexive, a rapidement comparé les implications historiques du choix de la réflexivité dans le roman de Sterne et dans *Pale fire* en ces termes :

The self-consciousness of a Sterne or a Fielding is that of a pioneer of a new genre exploring its possibilities and its relation to its antecedents; the self-consciousness of Nabokov presupposes a crammed history of achievement and decline and renewal in the genre from the eighteenth century to the modern masters³²⁶.

Le rapprochement entre les deux romans ne doit pourtant pas être réduit au partage d'un élément métafictionnel, puisque leur inclusion dans une tradition commune de non-linéarité se justifie par de nombreux éléments. Avant tout, le dispositif conçu par Nabokov pour son roman oblige le lecteur à des aller-retours incessants entre deux blocs textuels séparés, physiquement ainsi qu'ontologiquement. Ici, un des procédés narratifs les plus utilisés dans l'histoire du roman, l'artifice du manuscrit retrouvé et transcrit, typique de la tradition réaliste aussi bien que de la tendance à la réflexivité et à la non-linéarité (pensons aux *Promessi sposi* ou au *Don Quichotte*), se fait le moteur de la multiplicité, à travers l'expédient de l'apposition d'un imposant paratexte fictionnel. Cette prolifération de l'aspect notulaire n'est pas dissimilaire du parti pris digressionniste du *Tristram Shandy* ; d'ailleurs un jeu entre texte et notes s'installe déjà dans le roman de Sterne, dans des dimensions nettement moins significatives que dans le roman de Nabokov mais de manière également perturbatrice³²⁷. Dans *Pale fire*, la

³²⁵ Ronald Sukenick, *The new tradition in fiction*, cit., p. 40.

³²⁶ Robert Alter, *Partial magic*, cit., p. 180.

³²⁷ Parfois, des notes anonymes corrigent les affirmations de Tristram. Un exemple dans le huitième volume : Tristram écrit « In truth he had mistook it at first ; for having taken a ride with my father, that very morning, to save if possible a beautiful wood, which the dean and chapter were hewing down to give to the poor » ; un renvoi nous amène pourtant à une note, qui commente ironiquement « Mr. Shandy must mean the poor *in spirit*; inasmuch as they divided the money amongst themselves ». (Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 410 [VIII, 25]). Plus tard, dans le neuvième volume, encore une note apporte une correction bibliographique. Tristram écrit : « It was just as natural for Mrs. Wadman, whose first husband was all his time afflicted with a Sciatica, to wish to know how far from the hip to the groin; and how far she was likely to suffer more or less in her feelings, in the one case than in the other.

coexistence de deux voix au sein du même roman autorise une lecture sous le signe du plurilinguisme, radicalisé par l'incrustation mutuelle de deux genres discursifs différents comme poésie et prose. Délibérément, *Pale fire* est le roman de la confusion des frontières et de l'illusion de leur dépassement : texte et metatexte, fiction et réel, poésie et prose, le donné et son interprétation, centre et périphéries textuels, le mot et la chose, les lignes de démarcation se brouillent dans un apparent chaos. L'assomption de la non-linéarité en fait un des romans les plus admirés par ces critiques qui ont adopté la théorie du chaos comme un instrument d'analyse littéraire; ainsi, Harriett Hawkins remarque comment « in *Pale fire* every surface of reality throws up their inconsistent, contradictory interpretations that make equal sense »³²⁸. *Pale fire* se propose comme roman de la contradiction dans son sens le plus littéral, du contre-dit, de deux énonciations apposées l'une à côté de l'autre, sans qu'une résolution des paradoxes produits par leur coexistence soit explicitement proposée. De là, de nombreuses solutions de recomposer le roman sous une seule autorité énonciatrice ont été proposées. La contraposition de ces thèses, qui proposent parfois John Shade comme auteur du commentaire, parfois Kinbote comme auteur du poème, ne doit pas être nécessairement perçue comme une discussion inutile et un peu naïve : John Stark, par exemple, affirme à propos de ces critiques qu'ils ont été pris au piège par « Nabokov's bait. That is they disagree about where "reality" resides in a work of the imagination »³²⁹. Il faut pourtant admettre qu'il est souvent possible, dans d'autres fictions, de faire la distinction entre de niveaux différents de réel : au spectateur/lecteur du *Hamlet* est demandé de reconnaître l'enchâssement des niveaux diégétiques différents de *Hamlet* et de *The murder of Gonzago*. Quand la séparation entre ces deux niveaux se fait moins nette, voire se biffe, une métalepse se produit ; mais cette métalepse peut parfois être finalement recomposée et rendue seulement apparente, comme un jeu habile de prestidigitation, par l'auteur même : pensons aux solutions de *Le vol d'Icare* de Raymond Queneau, ou de *La caverna de las ideas* de José Carlos Somoza. Dans *Pale fire*, pourtant, la recherche

She had accordingly read *Drake's anatomy* from one end to the other. She had peeped into *Wharton* upon the brain, and borrowed *Graaf* upon the bones and muscles; but could make nothing of it. »

Encore une voix anonyme intervient pour signaler : « This must be a mistake in Mr. Shandy; for Graaf wrote upon the pancreatick juice, and the parts of generation ». *Ibid.*, p. 449 [IX, 26]

³²⁸ Harriett Hawkins, *Strange attractors : literature, culture and chaos theory*, cit., p. 75.

³²⁹ John O. Stark, *The literature of exhaustion. Borges, Nabokov and Barth*, cit., p. 65.

d'une exacte ramification des niveaux de réel devient vaine par l'indifférenciation du réel et de la fiction : la question de l'authenticité, soumise à cette distinction, n'a donc plus de sens au sein de son univers. Dans cette perspective, le récit de vie se fait très différent par rapport au roman de l'illusion mimétique, qui fonde le pacte de lecture sur l'assomption de la véridicité du narré. L'adhésion, quoique dans un contexte fictionnel, du narré au donné, qui fonde le roman réaliste en tant que mimesis du récit historique, n'est ici plus de pertinence. Le modèle biographique devient alors un des prétextes pour un type de discours qui affiche sa nature de construction d'un ou plusieurs possibles. L'identité est dans tel contexte mise à l'épreuve, multipliée dans un jeu de miroirs déformants, de perspectives diverses. Cette fragmentation, qui implique l'éclatement de la linéarité du récit, est bien représentée par la prolifération des noms, le dédoublement presque obsessionnel des personnages : ainsi, nous avons Charles Kinbote qui est aussi Charles Xavier Vseslav ou peut-être le professeur V. Botkin (ou Botkine) ; de même, Jakob Gradus est aussi Jack Grey. Le jeu de l'identité et la multiplication des pseudonymes sont d'ailleurs très caractéristiques de toute l'œuvre de Nabokov : il faut penser à Sebastian Knight, aux très nombreux noms de Dolores Haze, aux signatures de Quilty, aux pseudonymes alternatifs possibles de Humbert Humbert, à Van Veen/Mascodagama ou à la duplication du monde en Antiterra et Terra.

Tristram Shandy, *Pale fire*, et le radicalisme du jeu intertextuel

Un trait typique du roman de la non-linéarité est le radicalisme du jeu intertextuel, qui se manifeste par la rupture de la linéarité de la référence : plagiat apparent, fausses attributions, intertextualité inventée, et ainsi de suite dans la recherche de formes particulièrement spectaculaires. Il ne s'agit pas (seulement) d'une coquetterie d'auteur, puisque ce jeu implique aussi l'indifférenciation du fictionnel et du réel, du déjà dit et de ce qui est encore à dire, de l'individualité et de la parole d'autrui, du monde et de la littérature. *Pale fire*, comme *Tristram Shandy* avant lui, propose de nombreuses variations sur ce thème, en proposant une intertextualité très riche, complexifiée par le jeu de son identification et de l'interprétation par le commentateur fictionnel. Sterne n'hésitait pas à exploiter les ressources du plagiat : de longues passages extraits presque littéralement de l'*Anatomy of melancholy* de Robert Burton ont été identifiés dans son œuvre déjà par ses premiers lecteurs. Dans son essai de 1798, *Illustrations of Sterne*,

John Ferriar s'étend savamment sur la pléthore de citations et emprunts de Laurence Sterne, est dénoncé comme un copiste, quoique admirable :

If his [the reader's] opinion of Sterne's learning and originality be lessened by the perusal, he must, at least, admire the dexterity and the good taste with which he has incorporated in his work so many passages, written with very different views by their respective authors³³⁰.

Quelque chose de similaire advient dans *Pale fire*. Le titre du roman est identique au titre du poème de John Shade ; il s'agit d'une citation de Shakespeare, tirée du *Timon of Athens* : « the moon's an arrant thief / and her pale fire she snatches from the sun »³³¹. Kinbote, lui-même un « arrant thief » dans le sens plus littéral du terme, puisqu'il a volé le manuscrit à John Shade, admet de ne pas arriver à identifier la source de la citation, mais il est sûr qu'il s'agit d'une citation de Shakespeare, puisqu'il en reconnaît le style. Ironiquement, la seule lecture qui lui est accessible pendant la rédaction des notes est justement le *Timon of Athens*, mais en traduction zemblienne, par les soins de son oncle Conmal. Quand il croise le vers de Shade (ligne 962) où le passage shakespearien est cité (« Help me, Will. Pale Fire. »), il commente :

Paraphrased, this evidently means: Let me look in Shakespeare for something I might use for a title. And the find is "pale fire". But in which of the Bard's works did our poet cull it? My readers must make their own research. All I have with me in a tiny vest pocket edition of *Timon of Athens*—in Zemblan! It certainly contains nothing that could be regarded as an equivalent of "pale fire" (if it had, my luck would have been a statistical monster)³³².

Pourtant, plus tôt dans son commentaire, en annotant un autre passage de Shade (lignes 39-40), il avait fait référence au bon passage, mais paraphrasé par des nouveaux mots :

One cannot help recalling a passage in *Timon of Athens* (Act IV, Scene 3) where the misanthrope talks to the three marauders. Having no library in the desolate log cabin where I live like Timon in his cave, I am compelled for the purpose of quick citation to retranslate this passage into English prose from a Zemblan poetical version of Timon which, I hope, sufficiently approximates the text, or is at least faithful to its spirit:

The sun is a thief: she lures the sea and
robs it. The moon is a thief:
he steals his silvery light from the sun.
The sea is a thief: it dissolves the moon.

³³⁰ John Ferriar, *Illustrations of Sterne* [1798], New York, Garland Pub., 1974, p. 181.

³³¹ William Shakespeare, *Timon of Athens*, IV, 3, v. 446-447.

³³² Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 223.

For a prudent appraisal of Conmal's translations of Shakespeare's works, see note to line 962.³³³

Le renvoi final vers une portion de texte successive résume très bien la non-linéarité de la lecture requise au lecteur de *Pale fire*, obligé de faire incessamment le navette entre les notes et le texte et parmi les notes elles-mêmes. Une remédiation incessante des mots est ici à l'œuvre, dans un processus qui finit par faire perdre le sens initial de ces mots, à multiplier leurs formes et leurs usages. Comme la copie d'une copie d'une copie, les mots ne ressemblent plus guère aux originaux. Pourtant, si les mots circulent, il est encore et toujours possible de s'en servir. Ainsi, dans le *Foreword*, Kinbote n'hésite pas à s'approprier cette expression dont il ne connaît pas la source, mais qu'il vole, encore une fois, à John Shade, pour lui attribuer un autre sens : « I recall seeing him from my porch, on a brilliant morning, burning a whole stack of them in the pale fire of the incinerator »³³⁴. Y-a-t-il une différence entre la réutilisation faite par Shade des mots de Shakespeare et celle faite par Kinbote des mots de Shade ? La polarisation entre authentique et faux est de fait biffée par ces jeux complexes ; le propre de l'intertexte est, d'ailleurs, d'établir une différence dans l'identité la plus exacte.

La vie mode d'emploi : *la multiplicité du « romans »*

Laurent Jenny a défini une des fonctions de l'intertextualité par la formule « intertextualité comme miroir des sujets ». *Pale fire* rassemble sans doute tout cela dans ses pages hautement intertextuelles : les miroirs thématiques, la complexification de l'identité, la multiplicité des sujets et des récits qui en rendent compte. *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec, partage ces traits, en se situant manifestement dans le sillon de cette tradition non linéaire. Le roman de Perec, au contraire du roman de Nabokov, ne semble pas bénéficier, au premier abord, d'une solide réputation critique chez les auteurs les plus rompus aux apparentes anomalies de la non-linéarité. Toutefois, il faut observer que la plupart des auteurs cités comme sensibles à un discours sur la non-linéarité sont anglophones ; il faut rappeler aussi que la première traduction en anglais du roman est parue en 1987, presque dix ans après sa publication française. Pourtant, même chez les critiques postmodernes les plus expérimentés (et expérimentaux), *La vie*

³³³ *Ibid.*, p. 68.

³³⁴ *Ibid.*, p.13.

mode d'emploi a eu parfois un accueil mitigé. John Barth, qui n'est certainement pas un traditionnaliste dans sa production littéraire, a commenté ainsi sa lecture de ce roman :

Which I myself find not only vertiginously ingenious but almost *merely* vertiginously ingenious. I read about a quarter of it, got the intricate idea (with Calvino's help), nodded my official approval, and could not force myself through the remaining three-quarters, confident as I was that the author would not miss a trick³³⁵.

Certes, les opinions de John Barth sur *La vie mode d'emploi* ne témoignent rien de plus qu'un goût personnel de l'auteur, mais restent toutefois surprenantes de la part d'un postmoderniste farouche, de l'auteur de *The literature of exhaustion* admiratif de Nabokov et de Borges. D'autre part, le même Barth a aussi avoué « much as I honor Laurence Sterne, I have never been able quite to finish *Tristram Shandy* »³³⁶. Pourtant, John Barth a lui-même reçu des revues peu condescendantes avec sa production littéraire bien peu linéaire. Deux exemples. Leslie Fiedler a écrit à propos de *Giles Goat Boy* :

We may begin, for instance, by thinking that *Giles Goat Boy* is a comic novel, a satire intended to mock everything which comes before it from *Oedipus the King* to the fairy tale of the Three Billy Goats Gruff. But before we are through, we realize it is itself it mocks, along with the writer capable of producing one more example of so obsolescent a form, and especially us who are foolish enough to be reading it³³⁷.

Robert Towers à propos du rom épistolaire LETTERS :

a novel of markedly eccentric character [...] an immense work of perverse ingenuity, might have been designed on order for that little band of academic scholar-critics, now mostly middle-aged, who having locked themselves into a room with Pound's *Cantos* and *Finnegans Wake*, glare balefully through barred windows at the rest of the literary scene³³⁸.

Ces deux extraits sont cités dans l'essai de Leonard Orr, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, où ils sont mentionnés comme un exemple de la résistance de nombre de critiques et de lecteurs face à la tradition du roman réflexif. Orr cite Barth avec Federman et Sukenick parmi les promoteurs du roman non aristotélicien, une tradition littéraire qu'à son avis est aussi représentée par d'auteurs tels que Sterne,

³³⁵ John Barth, *The parallels! : Italo Calvino and Jorge Luis Borges*, in *Final Fridays. Essays, lectures and other nonfiction, 1984-1994*, Boston, Little Brown and Co., 1995, p. 116.

³³⁶ — —, *The spanish connection*, in *Further Fridays*, cit., p. 44.

³³⁷ Leslie A. Fiedler, *The death and the rebirth of the novel*, in John Halperin (éd.), *The theory of the novel: new essays*, New York, Oxford University Press, 1974, p. 200.

³³⁸ Robert Towers, *Return to Sender*, «The New York Review of Books», décembre 1979, p. 30.

Nabokov, et le même Perec (pas pour *La vie mode d'emploi* mais pour *La disparition*, porté comme exemple de « random verbal generator »).

Une histoire de la réception de l'œuvre Perec serait une entreprise fort intéressante, mais qui va au-delà des objectifs de ce travail. Dans telle histoire, au désintérêt de Barth sera probablement opposée l'exaltation de Calvino³³⁹. De manière très intéressante, ces lectures inégales montrent que même dans un contexte où réflexivité et non-linéarité ne devraient pas être surprenantes, certaines réactions peuvent ressusciter l'idée de l'anti-roman, de l'exception. La référence à l'ingéniosité des solutions formelles devient alors plutôt une accusation qu'une appréciation (Barth à Perec, mais aussi les recenseurs de Barth au même Barth) et à être mise en question est généralement la lisibilité du roman. Parmi les critiques qui se sont occupés de *La vie mode d'emploi* hors du cercle enthousiaste mais un peu exotérique des *perecologues*, trois approches différentes peuvent aider à comprendre le choix d'inclure le roman de Perec dans un corpus représentatif du roman de la non-linéarité. Italo Calvino met en évidence l'aspect de la multiplicité ; Matei Calinescu prend en examen le dispositif mis en place pour la lecture et la relecture, tout en remarquant une considérable dimension ludique ; Chiara Nannicini Streitberger inclut ce roman dans un corpus d'œuvres qui prôneraient une revanche de la discontinuité, obtenue par des agents de fragmentation du récit tels que l'intertextualité, les digressions, le récit de liste, les mises en abyme, l'ajout d'indexes ou d'autre paratexte. La multiplicité de ce roman est revendiquée déjà au niveau du paratexte, par l'indication « Romans » de la couverture. Un roman au pluriel s'éloigne de manière délibérée du modèle biographique, du roman comme genre d'élection de l'individualisme. *La vie mode d'emploi* est en effet le roman de l'indifférenciation des temps et des vies ; pas seulement les vies des hommes, mais aussi celle des choses. Le réseau des relations entre les hommes et entre les hommes et les choses est complexifié

³³⁹ « Un altro esempio di ciò che chiamo "iper-romanzo" è *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, romanzo molto lungo ma costruito da molte storie che si intersecano (non per niente il suo sottotitolo è *Romans* al plurale), facendo rivivere il piacere dei grandi cicli alla Balzac.

Credo che questo libro, uscito a Parigi nel 1978, quattro anni prima che l'autore morisse a soli 46 anni, sia l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo. E questo per molti motivi: il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d'un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una sola cosa. » Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 117.

au point que l'opposition entre fable et sujet est annulée : les deux demeurent impossibles, variables, relatives. Il n'y a pas de fable véritable, car l'histoire n'est pas une histoire, mais milles histoires, interconnectées et dispersées dans le temps et dans l'espace ; un simple détail d'une photo affichée sur un mur peut déboucher dans une nouvelle digression, une nouvelle histoire. Paradoxalement, tout dans *La vie mode d'emploi* est imprégné de temps, et pourtant le temps de l'action est inexistant : tous les temps et tous les espaces convergent dans un seul moment, le moment juste avant huit heures du soir du vingt-trois juin 1975 : par rapport à ce moment, le point zéro du récit, tout le reste — environ six cent pages de « racontouze »³⁴⁰ — ne serait que digression. Les repères chronologiques présentés en fin de volume pourraient constituer le squelette d'une fable finalement recomposée linéairement, mais cette liste qui résume en treize pages la mole impressionnante d'histoires racontées a l'effet de fragmenter encore plus l'histoire, en aplatissant des événements qui ont lieu dans des espaces très différents sous le critère de la succession chronologique, tout aussi arbitraire que tout autre critère. La manière dont Perec essaye de représenter la contingence dans son roman passe par l'acceptation de l'arbitraire absolu, par la destruction du sujet.

Aussi dans les romans les plus linéaires il peut y avoir des subversions locales de l'ordre des événements narrés : quelques digressions ambiguës, des omissions, des souvenirs non exactement datés peuvent poser problème, peuvent créer des turbulences occasionnelles dans la ligne droite du récit ; les anachronies sont fréquentes et pas toujours recomposables. Le sujet, par contre, semblerait inexorable : il s'agit de l'ordre choisi par le narrateur pour présenter les événements. À première vue, par cette définition même, il semblerait possible de reconduire la non-linéarité à un simple effet de sujet, la conséquence d'un arrangement des événements particulièrement éloigné de leur reconstitution selon une fable plus ou moins linéaire. Quand la reconstitution de la fable est impossible ou résulte évidée de sens, cette séparation se complexifie ; mais quand la reconnaissance d'un sujet même du récit est impossible, elle s'écroule définitivement. Chez Perec, le sujet ne résulte pas d'un choix du narrateur (arbitraire donc, mais inexorable), mais du rapport dialectique entre narrateur et lecteur. Le lecteur peut en effet réarranger le matériau du récit selon son propre arbitre. Cela est vrai de

³⁴⁰ Cf. Georges Perec, « *Ce qui stimule ma racontouze...* », in *Entretiens et conférences*, vol. II, Nantes, Joseph K., 2003, pp. 162-178.

toute lecture, mais devient explicite dans un roman comme *La vie mode d'emploi*, où sont mis en place des dispositifs pour obtenir un nombre infini de sujets possibles : la liste d'histoire du chapitre LI, le plan de l'immeuble, les repères chronologiques, un *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage*, et surtout les presque soixante-dix pages d'index, avec ses milliers d'entrées, chacune une porte d'accès possible au récit. Si tout ordre de lecture est arbitraire, la linéarité artificielle de l'ordre alphabétique peut très bien remplacer celle de l'ordre chronologique ; l'impossibilité manifeste de maintenir aucune de ces linéarités dans un récit extrêmement fragmenté, cependant, ne fait que répéter le triomphe de l'arbitraire sur la nécessité, de la contingence sur toute entreprise téléologique. Cette attitude, d'ailleurs, n'est pas seulement à la base des lectures possibles du roman, mais intervient même au niveau de composition, avec un jeu impressionnant de choix arbitraires et contraintes imposé sur les unités minimales du récit, qui sont ensuite assemblées selon des mécanismes extrêmement compliqués (la polygraphie du cavalier, le bi-carré latin orthogonal, la pseudo-queenine d'ordre 10), algorithmes sophistiqués mais jamais déterministes, car toujours assujettis à l'irruption possible du *clinamen*. Cette dynamique qui règle la composition du roman (et qui n'émerge pas du récit mais a été révélée par l'étude approfondie des cahiers préparatoires de Perec), quoique pas nécessaire pour la lecture du roman, renforce chez le critique cette idée de *La vie mode d'emploi* comme roman de la contingence qui creuse même ces formes qui devraient être parfaites de par leur nature arbitraire. Nombre d'images dans le récit et dans sa structure thématisent cette dialectique : le fait même que le roman soit constitué de quatre-vingt-dix-neuf chapitres au lieu de cent, mais aussi les innombrables objets percés, troués, rongés, tel que le petit-beurre que la petite fille mord dans un coin à la fin du chapitre LXVI.

La focalisation sur l'acte de lecture dans *La vie mode d'emploi* culmine dans le *Post-scriptum* qui précède la *Table des matières* : ici, le lecteur découvre que

(Ce livre comprend des citations parfois légèrement modifiées, de : René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau,

François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zürn.³⁴¹)

Cette liste alphabétique ultime donne au lecteur une autre clé pour recommencer sa lecture : comme dans le *Tristram Shandy* (qui est d'ailleurs cité dans le texte, tout comme *Pale fire*), le texte cacherait maintes citations pas attribuées, mais plus ou moins camouflées, absorbées dans le discours. Que faire de cette liste ? Le lecteur curieux, qui aura retenu l'épigraphe qui ouvre le roman, « Regard de tous tes yeux, regarde », citation du *Michel Strogoff* de Verne, serait encouragé à recommencer la lecture, à regarder le texte de plus près pour essayer d'identifier quelques emprunts. Cette liste finale devient donc un outil de plus qui brise la linéarité de la lecture du roman, l'admission d'une intertextualité problématique, qui joue de l'indifférenciation de l'original et du redit. Voilà donc que dans le récit de vies de Perec, non seulement les choses sont mises sur le même plan des individus, mais la séparation entre le livre et le monde est effacée ; cette mémoire qui est le fondement du modèle biographique (le *Je me souviens* d'un autre livre de Perec) ne fait plus de distinction entre les événements et les discours, entre les mots et les choses, entre fiction et réel.

Comme il a déjà été remarqué, la parution de *La vie mode d'emploi*, en 1978, n'a pas été saluée de manière unanime. Paradoxalement pour un roman qui se décline au pluriel, et qui essaie de permettre aux lecteurs plusieurs parcours de lecture, il est parfois tenu pour un livre illisible. Pourtant, c'est un livre qui s'inscrit de manière volontaire dans un discours de continuité littéraire, dans une tradition bien spécifique. Son haut degré d'intertextualité pourrait nous rappeler l'observation de Stefan Morawski sur la fonction de la citation :

The quotation belongs to that broad area of social consciousness in which originality counts for less than continuity, vision for less than knowledge, a spontaneous sense of the moment for less than a sense of participation in an ancient and continuing culture³⁴².

House of leaves : *la problématique de l'identité*

Malgré les années de l'explosion du roman postmoderne, la reconnaissance de la continuité d'une tradition littéraire dans les romans à tendance non linéaire est encore

³⁴¹ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 695.

³⁴² Stefan Morawski, *The basic functions of quotation*, in Algirdas Julien Greimas (éd.), *Sign, language, culture*, La Haye, Mouton & Co., 1970, pp. 704-705.

souvent négligée ; les romans perçus comme expérimentaux continuent à être considérés presque comme des *unica*, des écarts par rapport à une supposée norme linéaire. Mark Z. Danielewski, dont le roman *House of leaves*, paru en 2000, constitue le quatrième ouvrage analysé dans notre corpus, revendique aussi pour son livre l'idée d'une continuité plutôt que celle d'une originalité. Ainsi, par exemple, il s'est exprimé dans une interview donnée à Larry McCaffery et Sinda Gregory :

A kind of footnote here concerning some of the methods I used to make these different parts finally come together under the roof of one novel. *House of Leaves* has been praised as a wonderful "experimental novel," but really it would be unlawful for me to accept such a description. Anyone with a real grasp of the history of narrative can see that *House of Leaves* is really just enjoying the fruits of a long line of earlier literary experimentation. The so-called "originality" claimed by my commentators must be limited to my decision to use the wonderful techniques developed by Mallarmé, Sterne, B.S. Johnson, Cummings, Hollander, etc., etc., and of course Hitchcock, Welles, Truffaut and Kubrick, and so on³⁴³.

La référence à Sterne nous ramène, circulairement, à l'influence majeure que le *Tristram Shandy* a eu sur toute la tradition du roman non linéaire. L'apport le plus évident de la leçon sternienne chez Danielewski est probablement l'utilisation créative de la typographie, procédé qui va dans la direction d'une rupture de l'illusion mimétique : dans le moment où le texte dévie de son déroulement normal, en affirmant sa matérialité, la fiction indique son statut fictionnel, la réflexivité s'installe. Danielewski, comme Sterne, exploite cette possibilité sans hésiter à jouer de manière très poussée avec l'organisation de la page. Le tout-blanc ou le tout-noir des pages du *Tristram Shandy* reste le modèle, voire la référence, de ces jeux. Utiliser une typographie non linéaire pourrait pourtant sembler, au-delà de ses conséquences métafictionnelles, un exploit gratuit, plus impressionnant que significatif. Cependant, selon Ursula Heise, ce choix relève d'une approche du temps bien précise : une typographie discontinue suggérerait, en opposition au flux linéaire de la page normée, la disruption du temps, l'articulation d'une multitude de possibles : « Contemporary texts [...] disarticulate time into moments through their non-linear typography, and suggest that every page can be read following a variety of itineraries. »³⁴⁴ En élargissant cette considération de l'organisation de la page à l'organisation du volume, il est possible de

³⁴³ Larry McCaffery, Sinda Gregory, « Haunted house. An interview with Mark Z. Danielewski », *Critique*, XLIV, 2, 2003, p. 106.

³⁴⁴ Ursula K. Heise, *Chronoschisms*, cit., p. 63.

voir cette volonté de désarticulation du temps à l'œuvre dans le *Tristram Shandy*, dans *Pale fire*, dans *Le vie mode d'emploi*, dans *House of leaves*. La fragmentation du texte est aussi une fragmentation du temps, dont la continuité est niée. Par cette approche, la notion d'identité ne peut pas rester intacte, mais se complexifie et se problématise. Un commentateur du *Tristram Shandy* a justement remarqué que « Tristram is probably the first character in fiction who thinks of his identity as a problem »³⁴⁵ : or, cette problématisation de l'identité demeure dans la tradition non linéaire, et trouve une déclinaison très intéressante dans *House of leaves*.

La structure de *House of leaves* n'est pas sans rappeler celle de *Pale fire* : un manuscrit retrouvé, un personnage qui l'annote en marge. Différemment de Nabokov, Danielewski décide d'incruster les notes au texte premier : le texte de Zampanò (intitulé *House of leaves*, comme celui de Shade avait pour titre *Pale fire*), déjà lourdement annoté par son auteur, est constamment accompagné et coupé par les notes en bas de pages de Johnny Truant, le tatoueur qui s'occupe aussi d'éditer le texte de Zampanò, qui est de son côté un commentaire critique très narrativisé d'une série de films documentaires connus sous le titre *The Navidson records*. L'existence de ces documentaires dans l'univers fictionnel est problématique, et d'ailleurs la référentialité du texte de Zampanò est hautement problématique, puisque, à la manière de Borges, fausses et vraies références sont mélangées. Le texte que Johnny lit et commente est, déjà, un véritable texte appartenant à la tradition non linéaire, hautement intertextuel, qui joue de l'indifférenciation du feint et de l'authentique. Le commentaire de Johnny, d'autre côté, répond à l'exigence d'*im-pertinence* demandée par Roland Barthes à tout commentaire : « le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole* »³⁴⁶. Dans ce contexte, la coprésence des paroles ne signale pas un jeu dialectique, une distinction entre les voix : la plurivocalité est équivoque, les voix s'interpénètrent jusqu'à ne pouvoir plus identifier la lisière supposée les séparer. Narrativement, le fait que Johnny admette une interpolation du texte commenté déjà dans les premières pages justifie cette confusion

³⁴⁵ Herbert Klein, *Identity reclaimed: the art of being Tristram*, in David Pierce, Peter Jan de Voogd (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, cit., p. 131.

³⁴⁶ Roland Barthes, *S/Z*, cit., p. 22.

des voix qui demeure constante³⁴⁷. Mais les voix ne sont pas que deux : le texte de Johnny est aussi parfois annoté par des mystérieux éditeurs (qui par leur anonymat rappellent peut-être plutôt les éditeurs fictionnels qui corrigent les erreurs bibliographiques de Tristram que le John Ray Jr. de *Lolita*) et, surtout, une imposante série d'appendices est ajoutée au texte de Zampanò et Johnny. Ces appendices présentent matériaux très variées : collages, recueil de citations, poèmes juvéniles de Zampanò, photos, mais surtout les lettres de la mère de Johnny à son fils depuis l'asile psychiatrique où elle est internée. La lecture de ces lettres rajoute une voix très importante qui résonne dans le texte et l'envahit : la disposition typographique anormale du roman, que l'éditeur ne sait pas si attribuer à Johnny ou à Zampanò, y demeure déjà, maintes expressions du roman y sont contenues. Comme pour *Pale fire*, l'attribution exacte des énonciations se fait problématique, voire impossible, le doute qu'une des voix soit responsable d'une autre reste insoluble. De plus, dans un roman où plusieurs niveaux diégétiques sont installés et les métalepses sont fréquentes, même l'auteur fait sa parution, sous forme d'acrostiche dans le texte. La multiplicité, dans cette œuvre, devient une machine à fabriquer des paradoxes. Ces paradoxes et cette polivocalité sont très significatifs, car ils indiquent la problématique de la question de l'identité. Cette identité se constitue dans une communauté, dans le rapport de l'individu avec les autres, avec l'espace qu'il habite, avec la parole d'autrui. L'intertextualité, selon cette approche, inclut indistinctement aussi bien la réémergence de la parole des proches que la réutilisation savante de la parole de la tradition. Comme l'a écrit Jean Bessière,

ici, une figuration de l'être humain qui a pour condition cette vision : l'être humain n'est pas une individualité séparée, mais un sujet qui partage une relation continue, psychique, physique, avec les autres êtres humains et d'autres êtres naturels, sans que son identité propre soit effacée³⁴⁸.

L'identité n'est pas ici une réalisation, dont on peut faire, après-coup, la narration, selon une perspective téléologique, mais se dit dans la construction, est représentée comme un

³⁴⁷ « Now I'm sure you're wondering something. 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. » Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit. p. 16.

³⁴⁸ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 224.

processus et pas comme un accomplissement. Il faut revenir alors à l'opposition que Hutcheon postule entre *mimesis of product* et *mimesis of process* pour y retrouver une opposition caractéristique entre la tradition du réalisme et la tradition de la non-linéarité. Brianne Bilsky a observé aussi ce caractère de construction à l'œuvre dans *House of leaves* : « *House of leaves* promotes process over product : the act of piecing together textual components, the act of constructing an explanation, the act of grappling with a narrative »³⁴⁹.

Ainsi, le récit devient troué, labyrinthique, fragmentaire : si le récit du grand réalisme requiert au lecteur la temporaire suspension de l'incrédulité et l'acceptation des implications de son déterminisme, le roman de la non-linéarité refuse cette clôture, en s'ouvrant à la lecture, et donc à la contingence. Par l'inclusion du lecteur, le récit se veut dans une dimension performative : la lecture devient aussi un jeu de construction non dissimilaire de cette construction de l'identité qui est figurée sur la page imprimée. Cela est très bien figuré par le personnage de Johnny dans *House of leaves*, qui lit le texte de Zampanò, le réarrange, l'envahit et, en même temps, s'enfouit dans la reconstruction de son identité, qui passe aussi par le rapport avec ses souvenirs, ses refoulements, les autres, ainsi que cette parole d'autrui qui est l'objet de sa lecture. Cette ouverture au multiple et à la contingence implique aussi un scepticisme radical quant à la possibilité d'arriver à des certitudes ; l'identité restera toujours incertaine, un jeu de conjectures, un processus de construction qui n'a pas de fin, ouvert à la rémédiation, à la déconstruction et reconstruction. La lecture, pareillement, ne peut que déboucher dans la relecture.

³⁴⁹ Sascha Pöhlmann (éd.), *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 160.

2.

Commencer

Ab ovo : l'ironique commencement de Tristram Shandy, ou de l'impossibilité de la quête des origines

Il serait simpliste de soutenir que la tradition narrative ait toujours prescrit de commencer la narration d'une histoire de manière linéaire, par le début chronologique de l'histoire même. Il est possible, en effet, de trouver des exceptions à cette règle présumée au tout début de la tradition littéraire occidentale : il suffira de rappeler le début *in medias res* de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Pourtant, la tradition romanesque semble avoir confiné ce type de procédés à une position minoritaire : le lecteur s'attend normalement à ce que l'histoire commence par le principe, et se déroule vers la fin. Sterne joue à se démarquer de cette attente du lecteur, par deux stratégies apparemment contradictoires : d'un côté il pousse la quête du début au paradoxe, de l'autre il revendique sa totale liberté de narrer en se passant de toute règle.

Le début du *Tristram Shandy* est bien connu : si le modèle biographique voudrait que la vie du héros commence par sa naissance, l'humour coquin de Sterne en décide autrement, en déplaçant en toute logique le début du récit à l'instant où le héros est conçu. Ainsi, Tristram entame son autobiographie par l'accouplement de ses parents, « betwixt the first Sunday and the first Monday in the month of March, in the year of our Lord one thousand seven hundred and eighteen »³⁵⁰. Ce choix porte aux extrêmes la logique de la narration linéaire, qui commence *ab ovo*, pour aller ensuite « from first to last ». L'ironie de ce choix est double : elle investit la forme et la matière. Pour comprendre l'ironie de la forme, il suffit de relire l'incipit du quatrième chapitre, où Tristram justifie le choix qu'il fait :

I know there are readers in the world, as well as many other good people in it, who are no readers at all,—who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of every thing which concerns you.

It is in pure compliance with this humour of theirs, and from a backwardness in my nature to disappoint any one soul living, that I have been so very particular already. As my life and opinions are likely to make some noise in the world, and, if I conjecture right, will take in

³⁵⁰ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 4 [I, 4].

all ranks, professions, and denominations of men whatever,—be no less read than the *Pilgrim's Progress* itself—and in the end, prove the very thing which *Montaigne* dreaded his essays should turn out, that is, a book for a parlour-window;—I find it necessary to consult every one a little in his turn; and therefore must beg pardon for going on a little farther in the same way: For which cause, right glad I am, that I have begun the history of myself in the way I have done; and that I am able to go on, tracing every thing in it, as *Horace* says, *ab Ovo*.

Horace, I know, does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or a tragedy;— (I forget which,) besides, if it was not so, I should beg Mr. *Horace's* pardon;—for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules, nor to any man's rules that ever lived.

To such however as do not choose to go so far back into these things, I can give no better advice than that they skip over the remaining part of this chapter; for I declare before-hand, 'tis wrote only for the curious and inquisitive.

—————Shut the door.³⁵¹—————

La référence à Horace n'est pas innocente, et inaugure la stratégie de brouillage des pistes qui sera exploitée tout le long du roman, à chaque renvoi intertextuel. En effet, et comme l'auteur le remarque aussi, Horace ne conseille pas tout à fait de narrer *ab ovo* ; au contraire, il le déconseille, en protestant son admiration pour le procédé homérique du commencement *in medias res*³⁵². Tristram affirme ne pas se rappeler de quel poème épique ou tragédie Horace parle, mais le lecteur savant réussira à reconnaître la référence précise faite par Sterne, en riant de la contradiction, en comprenant l'ironie. D'ailleurs, si cette ironie échappe, les phrases qui suivent donnent bien le ton et corrigent immédiatement la route : tout d'abord, Tristram affirme que, après tout, il ne se fiera pas aux règles présumées d'Horace, quelles qu'elles soient, mais qu'il suivra les siennes, dissimilaires de celles de tout autre homme qui ait jamais vécu. Pour renforcer cette affirmation, il taquine le lecteur, en autorisant les moins curieux à ne pas lire le reste du chapitre. Ainsi, Tristram commence à introduire sournoisement l'idée de la possibilité d'une lecture par sauts, libre de se démarquer de l'obligation de suivre la linéarité des chapitres. Très rapidement, il affranchira aussi sa narration de cette

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 3-4 [I, 4].

³⁵² « Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri, / nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo; / semper ad euentum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit, et quae / desperat tractata nitescere posse relinquit, / atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum. » Horace, *Ars poetica*, v. 146-152.

obligation de linéarité, en réduisant le début du roman *ab ovo* à une blague. Ce début parodiquement hyperréaliste est-il donc destiné à perdre du sens, dans l'économie générale d'un roman qui procèdera sans aucune linéarité, par sauts en avant et retours en arrière ?

Les lecteurs avisés, et peut-être les adeptes de la linéarité encore plus que les autres, devraient déceler une autre ironie, de matière et non pas de forme, dans le début du *Tristram Shandy*. Le début, en effet, peut-être n'en est pas un. Tout d'abord, considérons cet échange entre Walter Shandy et sa femme :

Pray my Dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock?—Good G—!
cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time,—*Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question? Pray, what was your father saying?—Nothing*³⁵³.

Tristram affirme de vouloir commencer le récit de sa vie par l'acte même de sa conception, mais l'événement qu'il narre, visiblement, ne peut pas être celui-ci : il est, en effet, l'histoire d'une interruption, la première importante interruption des nombreuses que le roman réservera aux lecteurs. Pourtant, Tristram présente ce *coitus interruptus* comme le début de son histoire. Il affirme de pouvoir aussi dater l'évènement avec précision : il a été conçu dans la nuit entre le premier dimanche et le premier lundi du mois de mars du 1718. Comment peut-il en être si sûr ? Deux raisonnements sont à la base de cette datation :

My father, you must know, who was originally a *Turky* merchant, but had left off business for some years, in order to retire to, and die upon, his paternal estate in the county of—, was, I believe, one of the most regular men in every thing he did, whether 'twas matter of business, or matter of amusement, that ever lived. As a small specimen of this extreme exactness of his, to which he was in truth a slave, he had made it a rule for many years of his life,—on the first *Sunday night* of every month throughout the whole year,—as certain as ever the *Sunday night* came,—to wind up a large house-clock, which we had standing on the back-stairs head, with his own hands:—And being somewhere between fifty and sixty years of age at the time I have been speaking of,—he had likewise gradually brought some other little family concernments to the same period, in order, as he would often say to my uncle *Toby*, to get them all out of the way at one time, and be no more plagued and pestered with them the rest of the month. [...]

³⁵³ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 2 [I, 1].

Now it appears by a memorandum in my father's pocket-book, which now lies upon the table, 'That on *Lady-day*, which was on the 25th of the same month in which I date my geniture,—my father set upon his journey to *London*, with my eldest brother *Bobby*, to fix him at *Westminster* school;' and, as it appears from the same authority, 'That he did not get down to his wife and family till the *second week* in *May* following,'—it brings the thing almost to a certainty. However, what follows in the beginning of the next chapter, puts it beyond all possibility of a doubt.

—But pray, Sir, What was your father doing all *December*,—*January*, and *February*?—Why, Madam,—he was all that time afflicted with a *Sciatica*³⁵⁴.

Les calculs de Tristram en ce qui concerne le moment exacte de sa conception sont expliqués en détail, et font partie de son obsession pour le temps et pour le chronométrage, qui s'affichera de multiples manières au cours de tout le roman. Le lecteur peut admirer la précision avec laquelle il arrive à établir une date pour le début de son histoire. Toutefois, le chapitre suivant semble contredire cette certitude : « On the fifth day of *November*, 1718, which to the aera fixed on, was as near nine kalendar months as any husband could in reason have expected,—was I *Tristram Shandy*, Gentleman, brought forth into this scurvy and disastrous world of ours.³⁵⁵ »

Tout lecteur qui soit, comme le narrateur, obsédé par l'exactitude chronométrique, n'aura pas de mal à calculer que Tristram naît huit mois après le seul moment où son père et sa mère, selon ses conjectures, ont pu le concevoir. Un doute plane alors quant à la légitimité de Tristram, ce qui porterait à la conclusion que ce début si détaillé n'est peut-être pas du tout le début authentique de son histoire. Ce doute est abandonné, de manière volontaire de la part de Sterne, entièrement au lecteur : Tristram se rend compte de l'incongruité de son calcul, mais il refuse explicitement d'en assumer les conséquences. Malgré son obsession pour l'exactitude, ces huit mois deviennent un temps raisonnablement proche de ce à quoi tout mari devrait s'attendre.

Ce faux début est intéressant pour des raisons formelles comme pour des raisons thématiques. Sur le plan thématique, s'il est possible de lire le *Tristram Shandy*, comme le fait Carlo Ginzburg, en tant que roman de la quête des origines³⁵⁶, ces premiers chapitres sonnent comme un avertissement : le narrateur essayant de reculer dans le

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 4-5. [I, 4]

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 5. [I, 5]

³⁵⁶ Carlo Ginzburg, *La ricerca delle origini. Rileggendo Tristram Shandy*, in *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 68-95.

temps pour parvenir à ses origines, il trouve surtout des zones d'incertitudes. Puisque le narrateur jongle entre le souvenir et le refoulement, le lecteur est appelé au scepticisme : d'ailleurs, même les souvenirs relatés font référence à des événements qui ont lieu avant la naissance de Tristram. Dans le troisième chapitre Tristram affirme qu'il tient l'anecdote relative à sa conception de son oncle Toby : « To my uncle Mr. Toby Shandy do I stand indebted for the preceding anecdote », en laissant entendre donc que son oncle est bien la source des souvenirs à la base de son récit. Or, après avoir appris à connaître, le long des neuf volumes du roman, le caractère de Toby Shandy, il est difficile de relire ces premiers chapitres et d'accepter la fiabilité incontestable de cette source.

La problématisation du début

Wolfgang Iser a posé à propos du *Tristram Shandy* une question qui, pour étrange qu'elle puisse paraître, est pertinente : il entame sa monographie sur cette œuvre en se demandant si ce roman a un début (« Does *Tristram Shandy* have a beginning ? »). Pour l'instant, à travers l'analyse des premiers chapitres, il a été possible d'observer l'ironie paradoxale du propos de Sterne et l'incongruité du choix de Tristram concernant le commencement de son histoire. La suite du roman nous confronte à d'autres incongruités, d'autres contradictions. Tout d'abord, de l'ordre de la matière : ce roman est-il vraiment le récit de la vie et des opinions de Tristram Shandy ? À travers les digressions, les sauts en avant et en arrière dans le temps, les apparentes bizarreries de la narration de Tristram, se dessine une histoire qui ne semble pas correspondre à son titre. La famille Shandy y est presque omniprésente, une grande partie des événements narrés précède la naissance du héros présumé, dont il est dit d'ailleurs si peu qu'il devient possible de se demander quel genre spécial d'autobiographie il est en train d'écrire. Ensuite, la forme : comme Tristram le déclare tout de suite, son style de narration ne suivra aucune règle. Cette non-linéarité porte donc à une disjonction nette entre le commencement du récit et le commencement de l'histoire. Le récit, avec son ironique fidélité au parti pris de la narration *ab ovo*, commence par la (présumée) conception du héros. Mais l'histoire, où commence-t-elle ? Est-il possible, en suivant la célèbre distinction formaliste, de ramener le sujet à une fable ? Thomas Baird a proposé, en excluant les épisodes les plus digressifs, une chronologie des événements du roman :

le début de l'action serait donc en 1689 (« James Butler joins the army »³⁵⁷), c'est-à-dire l'action commence par les campagnes militaires de Trim et Uncle Toby. Si ses repères chronologiques peuvent s'avérer utiles à la lecture, est-il possible de tenir cette suite chronologique (qui se conclue d'ailleurs en 1750 avec le sermon de Yorick, en excluant donc de l'action les multiples références de Tristram à sa rédaction du roman) pour la fable du roman ? Cela semble douteux. L'histoire du *Tristram Shandy*, en effet, est moins une narration d'événements qui forment une biographie (élargie d'ailleurs à la biographie familiale) qu'une accumulation appositive de ces faits, de digressions, de raisonnements : par cela, une fable ne peut pas vraiment se détacher de manière nette du sujet, l'histoire se résumant à la manière de raconter. D'ailleurs, sur ce point, Tristram est très explicite :

Pray, Sir, in all the reading which you have ever read, did you ever read such a book as Locke's *Essay upon the Human Understanding*?—Don't answer me rashly—because many, I know, quote the book, who have not read it—and many have read it who understand it not:—If either of these is your case, as I write to instruct, I will tell you in three words what the book is.—It is a history.—A history! of who? what? where? when? Don't hurry yourself—It is a history-book, Sir, (which may possibly recommend it to the world) of what passes in a man's own mind; and if you will say so much of the book, and no more, believe me, you will cut no contemptible figure in a metaphysic circle³⁵⁸.

Vouloir ramener l'action du *Tristram Shandy* à une succession chronologique d'événements contredit ce propos de non-linéarité absolue que Tristram assigne à sa narration ; aussi, cette opération résume le livre à un simple récit de la vie de Tristram Shandy, en tenant compte donc du pôle de la *vie* mais non pas du pôle des *opinions*. Il est plus correcte assumer, comme le fait Iser, que le simple fait qu'il soit possible de se demander si *Tristram Shandy* a un début implique l'écroulement de l'idée qu'une histoire soit obligée d'avoir, nécessairement, un début, un milieu et une fin. Le *Tristram Shandy* échappe volontairement à cette convention par son parti pris de non-linéarité, par son refus d'une narration téléologique. Iser l'explique très bien :

One of the major reasons why he [Tristram] deliberately avoids linearity is that it can reveal nothing about the beginning but a great deal about the end, and the beginning that Tristram is searching for should not be determined by being the beginning of an end. Straight line

³⁵⁷ Thomas Baird, « The time-scheme of *Tristram Shandy* and a source », *PMLA*, LI, 3, 1936, p. 805.

³⁵⁸ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 61 [II, 2].

adumbrate teleology, and indeed Tristram points to a few variations in the teleological theme³⁵⁹.

Vouloir retracer le début de l'histoire narrée par Tristram ramène ainsi au même écueil auquel le narrateur se heurte au cours de la quête de ses propres origines : il est bien possible d'identifier un moment précis, mais ceci ne pourra qu'aboutir à un résultat arbitraire, voire contradictoire. Il n'y a pas de début possible de l'histoire, enfin, parce qu'il n'y a plus d'histoire, du moins conçue comme enchaînement causal d'évènements dans le temps. L'abandon de la perspective téléologique porte ainsi à l'élargissement de l'histoire, qui, libre de la contrainte de la pertinence, peut embrasser d'autres histoires, d'autres temps, une multiplicité d'opinions, sans début ni fin possibles. Pour cela, l'histoire de Trim, de Toby, de Walter, peuvent incontestablement rentrer dans la narration de la vie de Tristram.

Le parti pris de la non-linéarité agit aussi au niveau des conventions sur le commencement de l'œuvre : une unité bien différente par rapport à l'histoire et qui ne coïncide pas exactement avec le récit. En effet, le récit peut être souvent entouré de matériau paratextuel qui le précède, l'accompagne, ou le suit. Le *Tristram Shandy* ne fait pas exception. Il est intéressant de relire l'épigraphe qui précède le premier chapitre, une citation en grec d'Épictète : à agacer les hommes ne sont pas les choses, mais leurs opinions sur les choses. La présence de périphrase pose, surtout dans le roman réflexif, plusieurs problèmes : tout d'abord, il n'est pas simple d'établir quelle voix il faut y identifier : l'auteur (personne empirique) ou le narrateur (personnage fictionnel). Un problème de frontières émerge alors, l'impossibilité d'identifier exactement le bord qui sépare le texte et le hors-texte. À qui attribuer l'épigraphe, à Sterne ou à Tristram ? Le problème peut sembler anodin, mais cette alternative signale deux points de départ différents pour le commencement du récit. Le jeu paratextuel peut être encore plus poussé : il a été remarqué, par exemple, que parmi les autres épigraphes du *Tristram Shandy* (en ouverture du troisième, du cinquième, du septième et du neuvième volume) il est possible de déceler des interpolations ; parfois elles sont copiées d'autres œuvres (notamment *Anatomy of melancholy*), mais cette provenance n'est pas affichée. Qui est l'interpolateur, le copiste : Sterne ou Tristram ?

³⁵⁹ Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, cit., p. 6.

Cette confusion des frontières entre texte et paratexte fait partie de la poétique de la non-linéarité mise en avant par le *Tristram Shandy*. Ailleurs dans le texte, Tristram se borne à vouloir déjouer les attentes des lecteurs, en brisant la chaîne logique entre commencement et suite, ainsi qu'entre les seuils textuels. L'usage voudrait par exemple que la préface précède le récit : ce n'en est rien pour Tristram, qui l'insère au cours du troisième volume, après une pause de ses personnages : « All my heroes are off my hands;—'tis the first time I have had a moment to spare—and I'll make use of it, and write my preface. »³⁶⁰ La dédicace aussi est textualisée et paraît plus tôt au cours de l'œuvre, mais de manière très curieuse. Le huitième chapitre du premier volume se termine avec une dédicace anonyme, commentée ainsi par Tristram dans le chapitre suivant :

I solemnly declare to all mankind, that the above dedication was made for no one Prince, Prelate, Pope, or Potentate,—Duke, Marquis, Earl, Viscount, or Baron, of this, or any other Realm in Christendom;—nor has it yet been hawked about, or offered publicly or privately, directly or indirectly, to any one person or personage, great or small; but is honestly a true Virgin-Dedication untried on, upon any soul living.

I labour this point so particularly, merely to remove any offence or objection which might arise against it from the manner in which I propose to make the most of it;—which is the putting it up fairly to public sale; which I now do³⁶¹.

La volonté de Tristram de troubler toutes les conventions du déroulement normal d'une histoire, d'un récit, d'une œuvre, passe aussi par cette technique de fictionnalisation du paratexte. Il s'agit d'un procédé fortement humoristique, visant à créer un effet de distanciation, mais qui participe aussi d'une esthétique réflexive qui brise l'illusion mimétique, qui complique la lecture. En effet, l'autre activité qui implique, nécessairement, un commencement, est la lecture. Commencement, suite et fin : l'ordre naturel de la lecture, surtout pour le roman. Tristram semble vouloir semer le trouble aussi dans cette sphère : si le début de l'histoire n'en est pas un, s'il devient difficile d'identifier les frontières entre début de l'œuvre et début du récit, si les événements sont disposés dans un ordre si arbitraire, par reculades et bonds en avant dans le temps, le lecteur peut-il continuer à lire selon l'ordre traditionnel ? Le *Tristram Shandy* encourage le lecteur à prendre ses libertés, tout comme le fait le narrateur : par son jeu de vides à

³⁶⁰ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 140. [III, 20]

³⁶¹ *Ibid.*, p. 10. [I, 9].

remplir et de contradictions, il l'entraîne dans l'arène de la construction textuelle ; par sa disposition incongrue, il suggère de nouvelles possibilités dans l'ordre de la lecture, en encourageant surtout le jeu de la relecture. Aussi, Tristram est très explicite envers les lecteurs : il les cajole parfois mais plus souvent encore il les agresse, en s'adressant directement à eux tout au long de l'œuvre. Il conseille aux lecteurs de ne pas lire certains passages, ou de relire, ou de revenir en arrière dans leur lecture. À texte non linéaire, il prône une lecture non linéaire, qui se démarque donc, elle aussi, des notions de début, de milieu, de fin.

L'ordre de lecture comme compétition : Pale fire

Si le *Tristram Shandy* suggère occasionnellement des déviations dans l'ordre de la lecture, ce même propos est repris de manière bien plus radicale par d'autres auteurs et d'autres œuvres. Le roman notulaire, notamment, complexifie l'idée du commencement du texte en jouant sans cesse avec ses marges : la prolifération de périodes fictionnelles oblige le lecteur à un choix, en activant ainsi plusieurs parcours de lecture possibles. *Pale fire* représente un cas exemplaire : où commence son texte ? La réponse est difficile, impossible, car *Pale fire* s'affiche de manière délibérée dans sa multiplicité. Il ne faut pas oublier que le même titre, *Pale fire*, embrasse deux textes différents : le seul poème de John Shade, et l'ensemble du poème de Shade et du commentaire fourni par Kinbote. L'édition critique de *Pale fire* de Shade donne naissance au *Pale fire* de Shade et Kinbote. En lisant l'œuvre, il faudrait constamment se rappeler de cette coprésence des voix, bien plus intrusive que les occasionnelles parutions de la voix anonyme qui corrige Tristram en bas de page. La multiplicité, d'ailleurs, abolit la nécessité d'un commencement bien identifié : le lecteur peut choisir. À vrai dire, dans *Pale fire*, le lecteur est même invité à choisir le parcours le plus contre-intuitif : lire les notes avant le texte qu'elles commentent. Ainsi, dans son *Foreword*, s'exprime Kinbote :

To this poem we must now turn. My Foreword has been, I trust, not too skimpy. Other notes, arranged in a running commentary, will certainly satisfy the most voracious reader. Although those notes, in conformity with custom, come after the poem, the reader is advised to consult them first and then study the poem with their help, rereading them of course as he goes through its text, and perhaps, after having done with the poem, consulting them a third time so as to complete the picture. I find it wise in such cases as this to eliminate the bother of back-and-forth leafings by either cutting out and clipping together

the pages with the text of the thing, or, even more simply, purchasing two copies of the same work which can then be placed in adjacent positions on a comfortable table [...] Let me state that without my notes Shade's text simply has no human reality at all since the human reality of such a poem as his (being too skittish and reticent for an autobiographical work), with the omission of many pithy lines carelessly rejected by him, has to depend entirely on the reality of its author and his surroundings, attachments and so forth, a reality that only my notes can provide. To this statement my dear poet would probably not have subscribed, but, for better or worse, it is the commentator who has the last word³⁶².

La compétition entre le texte premier et le texte secondaire, entre le poème et son commentaire, se joue aussi sur l'ordre et la fréquence de lecture. Si l'ordre de présentation reste assez conventionnel (les notes suivent le texte) le rapport entre les deux est déhiérarchisé par la nature du commentaire, intrusif, digressif, *im-pertinent*, ainsi que par cette intimation de lire les notes d'abord, de les relire pendant la lecture du texte, de les relire ensuite encore. Il ne serait pas correct, pour autant, d'affirmer que le commentaire prévaut sur le texte : malgré une focalisation clairement écrasée sur la perspective de Kinbote, sur ses obsessions, sur son interprétation aberrante du texte de John Shade, le rapport entre les deux textes reste paritaire, le lecteur pouvant créer ses propres parcours de lecture en ignorant les prescriptions du commentateur, qui n'a donc pas tout à fait, comme Kinbote le proteste, le dernier mot. Dans une narration non linéaire, d'ailleurs, il est bien malaisé d'identifier un véritable dernier mot, puisque le commencement n'est, au final, rien d'autre qu'une amorce pour la relecture, pour d'autres innombrables commencements. Le *Foreword* illustre cette dynamique de manière déjà très claire, par l'invitation à relire trois fois les notes, mais la structure du récit elle-même invite à ce jeu de construction des multiples histoires parallèles : celle de Shade et de sa famille ; celle de Zembla et du fantasme monarchique de Charles Xavier Vseslav ; celle de l'assassinat de Shade dans ses plusieurs versions possibles (Jack Grade ou Jakob Gradus ?) ; celle du professeur Botkin ; celle qui parcourt l'index, avec la recherche d'un trésor caché ; sans oublier, enfin, une lecture du poème *Pale fire* de John Shade finalement affranchie de l'interprétation de Kinbote, puisque si le roman s'affiche comme l'histoire d'une lecture paranoïaque, il est toujours possible de se réapproprier l'objet de cette lecture.

³⁶² Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., pp. 22-23.

Multiplication des commencements, multiplication des lectures

Le commencement du poème de Shade, qui évoque la mort du jaseur trompé par le reflet du ciel dans le verre d'une fenêtre, porte déjà le symbolisme de la duplication, du jeu entre le réel et sa représentation. Sans doute, il est difficile d'imaginer un début plus réflexif que ce trompe-l'œil, avec les images de reflets qui le suivent :

I was the shadow of the waxwing slain
By the false azure in the windowpane;
I was the smudge of ashen fluff – and I
Lived on, flew on, in the reflected sky.
And from the inside, too, I'd duplicate
Myself, my lamp, an apple on a plate:
Uncurtaining the night, I'd let dark glass
Hang all the furniture above the grass,
And how delightful when a fall of snow
Covered my glimpse of lawn and reached up so
As to make chair and bed exactly stand
Upon that snow, out in that crystal land!³⁶³

Si le commencement du poème de Shade renvoie à la nature réflexive du roman entier, l'autre commencement du récit, le début du commentaire de Kinbote, ouvre à une autre direction parallèle. Kinbote commence, très linéairement, avec le commentaire des vers 1-4 : dans les premières lignes il reste focalisé sur le texte de Shade, mais rapidement il dévie sur sa propre biographie, et il introduit le thème de Zembla : les deux lignes du grand récit digressif du commentaire. Un autre procédé s'installe aussi tout de suite dans le commentaire : la tendance aux renvois à d'autres notes, qui, si prise au pied de la lettre, pourrait amener le lecteur à de multiples va et viens dans le texte, à nombreux aller-retours non linéaires entre le poème et le commentaire. Il est possible de voir le procédé immédiatement à l'œuvre, de manière discrète mais, à bien voir, spectaculaire :

When in the last year of Shade's life I had the fortune of being his neighbor in the idyllic hills of New Wye (see Foreword), I often saw those particular birds most convivially feeding on the chalk-blue berries of junipers growing at the corner of his house. (See also lines 181-182.)

My knowledge of garden Aves had been limited to those of northern Europe but a young New Wye gardener, in whom I was interested (see note to line 998), helped me to identify

³⁶³ *Ibid.*, p. 27.

the profiles of quite a number of tropical-looking little strangers and their comical calls; and, naturally, every tree top plotted its dotted line toward the ornithological work on my desk to which I would gallop from the lawn in nomenclatorial agitation³⁶⁴.

Il y a, dans ces premières lignes de commentaire, déjà trois renvois intratextuels, dont un renvoie, encore une fois, au *Foreword* introductif, tandis que l'autre invite le lecteur à aller au commentaire de la ligne 998 : l'avant-dernière ligne de la composition de Shade. Un intéressant effet de tête-à-queue alors se produit : le jardinier qui clôt le poème de Shade devient la figure qui ouvre le commentaire de Shade. Voici les derniers vers de Shade, qui, dans une lecture strictement linéaire, précèdent la première note du commentateur :

And through the flowing shade and ebbing light
A man, unheeded of the butterfly –
Some neighbor's gardener, I guess – goes by
Trundling an empty barrow up the lane³⁶⁵.

Ce personnage qui est rappelé (entre les tirets) comme un voisin anonyme (« some neighbor »), et dont seul le jardinier est évoqué, prend sa revanche et devient l'objet et le sujet principal du poème, ainsi que du nouvel ouvrage qui constitue le couple du poème et de son commentaire. Le lecteur ici s'invite dans le texte, son commentaire s'y réfléchissant comme dans un miroir déformant. Même l'image du jaseur est transfigurée dans un fantasme héraldique, qui déclenche le commencement du récit de Zembla :

Incidentally, it is curious to note that a crested bird called in Zemblan *sampel* ("silk-tail"), closely resembling a waxwing in shape and shade, is the model of one of the three heraldic creatures (the other two being respectively a reindeer proper and a merman azure, crined or) in the armorial bearings of the Zemblan King, Charles the Beloved (born 1915), whose glorious misfortunes I discussed so often with my friend.

The poem was begun at the dead center of the year, a few minutes after midnight July 1, while I played chess with a young Iranian enrolled in our summer school; and I do not doubt that our poet would have understood his annotator's temptation to synchronize a certain fateful fact, the departure from Zembla of the would-be regicide Gradus, with that date. Actually, Gradus left Onhava on the Copenhagen plane on July 5.³⁶⁶

Le début du poème correspond ainsi au début du récit de Zembla et, parallèlement, au récit de Gradus, l'assassin qui, en visant le roi Charles en exil, tuera John Shade, au

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

moins selon la version de Kinbote. Ce commencement multiple est très complexe, puisque la volonté de Kinbote de synchroniser les récits et de résumer toutes les histoires en un seul récit totalisant dont il serait le héros absolu se heurte à l'impossibilité de la crédulité face aux multiples versions que ce récit entretient de soi-même. Les identités se multiplient : Kinbote, Charles II the Beloved, Botkin ; mais aussi Jakob Gradus, Jack Grey, Sudarg of Bokay, « a mirror maker of genius »³⁶⁷. Encore, donc, des miroirs, encore la multiplication des images, des actions.

La lecture encouragée par une telle démarche spéculaire procède par saccades, par aller-retours constants entre les parties du texte. La structure qui se crée ainsi ne ressemble pas exactement à une ligne, ni droite ni en zigzag, comme celles évoquées par Tristram. Nabokov, à travers John Shade, propose deux autres formes : la lemniscate et le réseau (*web*). La lemniscate fait son apparition au vers 137, peu après la reprise du premier vers :

I was the shadow of the waxwing slain
By feigned remoteness in the windowpane.
I had a brain, five senses (one unique)
But otherwise I was a cloutish freak.
In sleeping dreams I played with other chaps
But really envied nothing – save perhaps
The miracle of a lemniscate left
Upon wet sand by nonchalantly deft
Bicycle tires³⁶⁸.

La lemniscate représente une image très puissante car elle est facilement associable au symbole de l'infini et elle est très proche aussi d'autres figures telles que le ruban de Möbius ou l'attracteur de Lorenz, en forme d'ailes de papillon, conjecturé en 1963, juste un an après la publication de *Pale fire*. La coïncidence est d'autant plus frappante que la passion de Nabokov pour les papillons ainsi que son travail scientifique de lépidoptériste sont notoires. La symétrie décalée de l'attracteur étrange de Lorenz semblerait bien s'adapter en effet au jeu réflexif de Nabokov, où les images spéculaires présentent toujours des variations dans le contrepoint, des différences dans l'identité. L'autre puissante image qui est proposée est celle du *web*, du réseau de sens. L'idée

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 245.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

reflète exactement le mouvement hypertextuel du roman, le type de lecture qui est demandée aux lecteurs, faite de connexions entre fragments textuels parfois distants, un tissage qui oblige à retourner plusieurs fois sur certains points :

But all at once it dawned on me that *this*
Was the real point: not text, but texture; not the dream
But topsy-curved coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense³⁶⁹.

Infinis recommencements : l'index de Pale fire

Certainement la structure de *Pale fire* est assimilable à un réseau, auquel il est possible d'accéder par n'importe quel point. Cette possibilité de multi-accès est d'ailleurs encouragée par la présence d'un index. À travers l'index, une nouvelle version de l'histoire se matérialise : non seulement les histoires de Kinbote, de Charles, de Gradus, de Shade sont à nouveau résumées et morcelées, les renvois aux commentaires permettant de relire l'œuvre selon des infinies possibilités, mais aussi des suppléments d'information sont introduits. Certaines variantes citées dans les notes sont en effet désignées dans l'index comme « K's contributions », l'identité entre Kinbote et le roi Charles est enfin explicitée, des voix qui ne sont pas dans le texte, telle que *Kobaltana*, sont référencées, les nombreux anagrammes de Botkin qui apparaissent dans le commentaire sont regroupés sous une seule voix de référence. Cet index jouissif n'est pas seulement un instrument utile pour s'orienter dans les histoires quelque peu dispersées dans le texte, mais constitue un élément de l'œuvre à part entière ; ce n'est pas (uniquement) un paratexte qui permet éventuellement de relire le texte, mais une nouvelle portion de texte (un nouveau chapitre ?) qui oblige à la relecture. La décision d'insérer un index à la fin du roman obéit ici à la mimesis du texte critique qui est à la base de *Pale fire* : un index n'est pas du tout commun en appendice à une œuvre de fiction, mais il est obligatoire dans un texte critique composé de l'œuvre et de ses notes. Mais, tout comme les notes sont largement digressives, jusqu'à superposer de nouveaux récits au texte poétique commenté, l'index partage cette nature digressive et transgressive. Ce qui pourrait alors être considéré comme un élément de clôture n'est absolument pas une clôture, mais une amorce pour de nouveaux débuts : le roman de la

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 53.

non-linéarité se refuse au commencement comme à la fin. L'index d'ailleurs propose aussi une variation sur le thème de la circularité : le *loop* entre les voix de référence.

Deux cas émergent :

Crown Jewels, 130, 681 : see Hiding Place.

Hiding Place, *potaynik* (q.v.).

Taynik, Russ., secret place; see *Crown Jewels*³⁷⁰.

Lass, see Mass.

Mass, *Mars*, *Mare*, see Male.

Male, see Word Golf.

Word Golf, S's predilection for it, 819; see *Lass*³⁷¹.

Par ces jeux, l'index indique en même temps une structure ouverte, un réseau où les fragments textuels sont interconnectés et à relire infiniment, et une structure fermée, circulaire (en lemniscate, peut-être ?), coincée dans un cercle vicieux. Ce cercle, qui ne permet pas d'arrêt au récit, est l'œuvre de Kinbote, le commentateur extravagant, qui symboliquement impose, *in extremis*, cette réouverture infinie au texte de Shade. Kinbote décide en effet de terminer le texte lui-même, en ajoutant le millièmè vers au 999 de la composition de Shade :

Another pronouncement publicly made by Prof. Hurley and his clique refers to a structural matter. I quote from the same interview: "None can say how long John Shade planned his poem to be, but it is not improbable that what he left represents only a small fraction of the composition he saw in a glass, darkly". Nonsense again! Aside from the veritable clarion of internal evidence ringing throughout Canto Four, there exists Sybil Shade's affirmation (in a document dated July 25, 1959) that her husband "never intended to go beyond four parts". For him the third canto was the penultimate one, and thus I myself have heard him speak of it, in the course of a sunset ramble, when, as if thinking aloud, he reviewed the day's work and gesticulated in pardonable self-approbation while his discreet companion kept trying in vain to adapt the swing of a long-limbed gain to the disheveled old poet's jerky shuffle. Nay, I shall even assert (as our shadows still walk without us) that there remained to be written only *one* line of the poem (namely verse 1000) which would have completed the symmetry of the structure, with its two identical central parts, solid and ample, forming together with the shorter flanks twin wings of five hundred verses each, and dams that music³⁷².

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 238, 239 et 245. À noter que l'alternance des polices suit exactement le texte de l'auteur, et que « Hiding place » est la seule voix de l'index en police romaine et non en italique.

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 242 et 246.

³⁷² *Ibid.*, pp. 12-13.

Si le texte de *Pale fire* de Shade est constitué, en effet, de 999 vers et se termine sur l'image du jardinier s'éloignant avec sa brouette, le commentaire de Kinbote s'achève avec la « *Line 1000: [=Line 1 : I was the shadow of the waxwing slain]* »³⁷³. L'index aussi fait référence au commentaire de la ligne 1000. Paradoxalement, la volonté de rétablir une symétrie, la proposition d'un contrepoint, la tentative d'une synchronisation des événements et des textes, aboutissent à une structure bien plus complexe, qui ressemble plutôt aux figures récursives et non linéaires décrites par les fractals qu'à des symétries plus traditionnelles.

Par quelle pièce commencer ? Le choix du puzzle de La vie mode d'emploi

Le paradoxe du commencement impossible dans le roman de la non-linéarité est dit aussi très efficacement par *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec. Le préambule du roman évoque l'art du puzzle, et si l'on accepte l'équivalence entre le puzzle et le livre, il faudra en conclure que l'ordre d'enchaînement des pièces n'a pas vraiment d'importance, le choix de la première pièce à poser tout comme celui de la dernière est absolument aléatoire, un nombre énorme de combinaisons étant possible. Le premier chapitre commence dans l'escalier, entre le troisième et le quatrième étage de l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier. La femme anonyme qui est le premier personnage du roman tient dans la main une feuille sur laquelle trois plans sont dessinés ; le lecteur aussi, comme la femme le fait, peut s'orienter à travers le roman à l'aide de plans, qui sont fournis en pièces annexes : le plan de l'immeuble, notamment, avec les noms des occupants des appartements, mais aussi un volumineux index, des repères chronologiques résumant les faits notables racontés au cours du roman, un *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage*. En suivant l'ordre naturel des chapitres, le lecteur se retrouvera d'abord au troisième étage, puis au deuxième, puis encore au deuxième mais dans une autre pièce, pour remonter ensuite dans une pièce du quatrième étage, puis du cinquième, ensuite du septième, et ainsi de suite, dans une succession qui semble dépourvue de toute logique, enfreignant toute linéarité. Au deuxième chapitre, par exemple, le lecteur est dans le salon de l'appartement de la famille de Beaumont ; la description de cet appartement sera reprise plus tard, avec deux autres chapitres correspondant à deux autres pièces : le trente-et-

³⁷³ *Ibid.*, p. 229.

unième et le quarantième. Ainsi, chaque chapitre correspond à une pièce d'un puzzle que le lecteur devra recomposer, puisqu'en suivant la succession choisie par l'auteur les histoires sont dispersées, fragmentées. Le lecteur l'ignore mais le mouvement des chapitres qui se succèdent sur le plan de l'immeuble suit la solution d'un problème d'échecs appelé la polygraphie du cavalier : un choix absolument arbitraire, qui rompt avec la narration linéaire en refusant toute téléologie au récit. Le commencement dans l'escalier, alors, est seulement un début possible parmi les multiples également possibles : commencer par la lettre A de l'index serait un choix aussi légitime, tout comme commencer en suivant les repères chronologiques, qui feront partir l'action en 1833, au moment de la naissance de James Sherwood, grand-oncle de Bartlebooth, le personnage central du roman. Aussi, il serait tout à fait légitime de commencer par le milieu, de se faire guider par une sérendipité plutôt que de suivre l'ordre imposé par le livre, le lecteur étant même encouragé à jouer avec le roman de cette manière. En effet, même le préambule, aussi symbolique et introductif soit-il, n'est pas tout à fait un préambule : arrivés au quarante-quatrième chapitre, les lecteurs retrouveront exactement les mêmes lignes, mot par mot. Le préambule, donc, se double, et ce qu'il était possible d'identifier comme un commencement se révèle comme un simple aperçu d'un fragment textuel successif. Certes, le fait que ce soit cette portion et pas une autre à être doublée lui confère une importance symbolique majeure, que le lecteur est appelé à prendre en considération attentivement ; mais son statut de commencement se trouve réduit, puisque le fragment appartient désormais à une zone du texte difficile à déterminer : le préambule, le chapitre 44, une pièce du sixième étage, sa localisation dépend des choix arbitraires du lecteur.

Ce dédoublement du préambule plonge le lecteur au cœur d'un thème très important pour *La vie mode d'emploi* tout comme pour la lignée du roman de la non-linéarité : la multiplicité. Le roman de Perec embrasse l'idée du multiple jusqu'à son paratexte, puisque l'indication générique sur la couverture le définit comme *romans*, au pluriel. Commencement et fin, dans cette perspective, sont des concepts évidés de sens, car plusieurs commencements et plusieurs fins sont coprésents dans le même univers. L'entreprise romanesque n'est donc plus assimilable à la réception passive d'un récit dont la trajectoire est déjà établie, inévitable, immuable, mais se définit par la construction, d'où la métaphore du puzzle, voire par la reconstruction. La multiplicité

en effet n'est pas ici tout simplement le choix entre plusieurs alternatives, mais la possibilité, la volonté, peut-être même la nécessité de les explorer toutes. L'épuisement de tous les parcours, de toutes les possibilités est chez Perec une recherche obsessionnelle qui se heurte à l'impossibilité pragmatique, en créant ainsi une tension dramatique ; même dans l'univers clos d'un roman, l'émergence de plusieurs romans semble inépuisable, le nombre de trajectoires que le jeu combinatoire rend possible est énorme. Ce jeu rappellerait à la fois la Bibliothèque de Babel borgesienne et les cent mille milliards de poèmes de Queneau : un nombre presque infini de possibilités permis par la combinatoire d'un nombre fini d'éléments. Bien que l'argument soit très sérieux, une approche ludique peut et doit être considérée ; certainement, le but de cette multiplicité de trajectoires est aussi de proposer au lecteur un jeu de lecture-construction, à répéter à loisir, comme la présence de l'index et des autres outils aidant à reconstruire le récit le rappellent. La lecture s'enchaîne alors nécessairement avec la relecture, une relecture qui procèdera par sauts, répétitions, omissions, de manière non linéaire. La métaphore du puzzle perd alors sa force et s'affiche en tant que ruse de l'auteur : le but de la lecture ne serait pas de compléter le puzzle, de caser toutes les pièces à leur juste endroit et de se satisfaire d'avoir terminé le jeu. Le puzzle de la vie n'a qu'une solution : la mort. La jouissance tient alors dans la reconstruction incessante, dans la procrastination de ce terme inéluctable, dans le recommencement du jeu. Là où le récit téléologique ne pourrait que se hâter vers la mort, le récit non linéaire, par son absence de commencement et de fin, l'exorcise dans le mouvement infini de retour en arrière, de recommencement.

L'association des idées et la mimesis de la mémoire

L'absence d'un début identifié avec certitude et, par conséquent, d'une fin bien définie et inéluctable dans le récit de la non-linéarité peut s'interpréter aussi comme une forme particulière de mimétisme : la volonté de reproduire le mouvement de l'association d'idées et de la mémoire. Ce but est tout à fait explicite dans le *Tristram Shandy*, où la référence à Locke et à son *Essay upon the human understanding* est affichée de manière très nette. Tristram ne structure pas son récit selon une ligne droite, mais se laisse transporter par les associations d'idées et par l'émergence aléatoire des souvenirs : par cela, les notions de début et de fin ne peuvent que relever de la contingence, et non pas

de la nécessité. Or, le mouvement réflexif du *Tristram Shandy* démasque comment derrière toute entreprise (auto)biographique demeure une remémoration qui n'est point linéaire, et qui participe aussi de la construction ; souvenirs fiables et pas fiables s'entremêlent, la mémoire des actions et des mots d'autrui se confondent avec le vécu personnel. Chez Sterne, ce présupposé de la narration s'affiche sur la page de manière délibérée, le lecteur doit suivre les volutes et les virevoltes du récit mais est aussi mis face à face avec l'explicitation du fonctionnement du récit même.

Il est possible d'observer ce même mouvement dans toute la tradition du roman de la non-linéarité. Dans *Pale fire*, la structure suit un principe très rigoureux d'associations d'idées, puisque le matériau narratif n'est pas disposé en suivant un critère chronologique, mais selon le mouvement provoqué par l'association du poème et de son commentaire. Si cette structure empruntée à la critique littéraire sert à nier non seulement la linéarité du récit mais l'existence même d'un récit de vie, le commentateur peut aussi jouer de l'arbitraire du romanesque pour superposer son histoire. La manière dont Kinbote se sert de l'association d'idées et du mouvement non linéaire de la mémoire prend des effets comiques : quand une linéarité chronologique est imposée au flux des commentaires, c'est au prix d'un arbitraire tant spectaculaire qu'absurde. Les simples mots « often » ou « parents », alors, suffisent pour réactiver cette monstrueuse digression qui finit par devenir la matière principale du roman, malgré l'affirmation du même Kinbote : « I have no desire to twist and batter an unambiguous *apparatus criticus* into the monstrous semblance of a novel »³⁷⁴. Le mot « often », isolé et totalement décontextualisé du vers 62 où il paraît, devient l'amorce pour le souvenir de la solitude que Kinbote a ressentie pendant le printemps 1959, alors que le mot « parents » du vers 71, soumis à la même procédure, déclenche la première digression à propos de Alfin the Vague, père de Charles II. Également, les mots « my bedroom » du vers 80 sont tout de suite relatées à la chambre à coucher du Prince Charles, tout prétexte de commentaire au poème de Shade étant désormais définitivement abandonné. Ainsi, les notes se succèdent, entre un souvenir des vies de Kinbote et de John Shade à New Wye et le thème de Zembla, les deux remémorations procédant de manière très libre, mais non sans une esquisse d'harmonisation entre les deux matières, liées en filigrane par le leitmotiv du rapprochement de Gradus, suivi de manière chronologique

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

mais synchronisé avec la matière du poème de manière absolument arbitraire, introduit par les associations les plus disparates. Les vers 131-132 du poème, par exemple, déclarent « I was the shadow of the waxwing slain by feigned remoteness in the windowpane ». Kinbote commente :

Today, when the “feigned remoteness” has indeed performed its dreadful duty, and the poem we have is only the “shadow” that remains, we cannot help reading into these lines something more than mirrorplay and mirage shimmer. We feel doom, in the image of Gradus, eating away the miles and miles of “feigned remoteness” between him and poor Shade. He, too, is to meet, in his urgent and blind flight, a reflection that will shatter him³⁷⁵.

La liberté totale du jeu d’associations et de la mémoire est aussi la règle à l’œuvre dans *La vie mode d’emploi*, où les éléments descriptifs peuvent toujours déclencher un nouveau récit et où les chambres elles-mêmes, en dépit de l’action qui est congelée, semblent garder la mémoire des locataires passés et de leurs histoires. Le premier mouvement semble garder la trace d’une justification narrative de l’introduction d’un sous-récit ; souvent, un zoom sur un objet est le faible fil rouge qui porte de la description d’une pièce à l’émergence du romanesque. Un cas exemplaire se trouve dans le chapitre L, « la chambre, ou plutôt, la future chambre, de Geneviève Foulerot ». La pièce est quasiment vide ; seul « un tableau, de très grand format, est posé, non encore accroché, contre le mur de droite et se reflète partiellement dans le miroir obscur du parquet »³⁷⁶. Un long paragraphe se suit, décrivant dans le détail le tableau ; ensuite, il est spécifié que le tableau est l’œuvre du grand-père paternel de Geneviève Foulerot, Louis Foulerot, et qu’il lui a été inspiré par la lecture d’un roman policier : *L’assassinat des poissons rouges*. Quatre pages s’ensuivent, où l’action du roman fictionnel est résumée : il s’agit de l’*Histoire du bijoutier qui fut assassiné trois fois* que le lecteur pourra retrouver aussi dans le *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage*. L’autre mouvement, qui de la description de la pièce va vers les histoires des locataires passés, se défait de toute justification narrative. Le chapitre LXXIII est un exemple très clair. Nous sommes dans la boutique de Madame Marcia, dans la première pièce. Cette pièce, nous lisons, « est pleine de petits meubles »³⁷⁷ : ils sont listés de manière très détaillée, pendant deux pages. La liste terminée, un petit dessin opère une nette séparation de sujet et de ton ; un titre, imprimé

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 111.

³⁷⁶ Georges Perec, *La vie mode d’emploi*, cit., p. 283.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 432.

dans un corps plus grand et en italique, introduit l'*Histoire du bourrelier, de sa sœur et de son beau-frère*. Il s'agit de l'histoire d'un ancien locataire, Albert Massy, qui se développe pendant une dizaine de pages, avec sa cohorte de coprotagonistes, dont Lino Margay, Ferri le Rital, les conspirateurs Panarchistes.

Si l'association d'idées chez Perec est un instrument narratif puissant, l'acte de mémoire se détache de toute justification. *La vie mode d'emploi*, alors, avec les romans qu'il contient, joue de l'ambiguïté entre les souvenirs et les inventions, entre remémoration et production narrative. Comme pour *Pale fire*, comme pour le *Tristram Shandy*, le caractère contingent de l'association mémorielle et la confusion entre souvenir et création ne permettent point de commencement ni de fin au récit. Le récit alors se fragmente, mais les pièces ne pourront pas aboutir à un puzzle, à une solution non équivoque.

Un réseau à mille entrées, un labyrinthe à mille bifurcations : House of leaves

Ces traditions de non-linéarité sont réactivées par Mark Z. Danielewski dans *House of leaves*. Ce roman, en effet, peut être décrit comme la reconstruction partielle d'un puzzle textuel (le texte de Zampanò), compliqué par l'apposition en contrepoint d'un puzzle supplémentaire, le récit de Johnny. La relation entre les textes de Zampanò et de Johnny n'est pas sans rappeler la complexe relation qui s'installe entre le poème de John Shade et le commentaire de Kinbote, sauf que, d'une certaine manière, le texte que Johnny essaie de recomposer pour le commenter est déjà plus similaire à la non-linéarité de *Pale fire* qu'à la sérénité de John Shade. D'ailleurs, tout comme Kinbote, Johnny est à la fois voleur et éditeur du texte de Zampanò, d'ailleurs fragmenté à l'excès :

Sure enough, just as my friend had described, on the floor, in fact practically dead center, were the four marks, all of them longer than a hand, jagged bits of wood clawed up by something neither one of us cared to imagine. But that's not what Lude wanted me to see either. He was pointing at something else which hardly impressed me when I first glanced at its implacable shape.

Truth to be told, I was still having a hard time taking my eyes off the scarred floor. I even reached out to touch the protruding splinters.

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, only without these few covering pages.

As I discovered, there were reams and reams 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 envelope, once even on the back of a postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch taped; some bits crisp and clean, others faded burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what - sense? truth? deceit? a legacy of prophecy or lunacy or nothing of the kind?, and in the end achieving, designating, describing, recreating - find your own words; I have no more; or plenty more but why? and all to tell - what?

[...] So I took it home³⁷⁸.

Si le texte que Johnny recomposera est moins fragmenté que cette version primaire, écrite sur des serviettes, sur le verso de timbres, sur des enveloppes, ou en palimpseste, il garde néanmoins ce caractère labyrinthique, qui n'admet un commencement certain et qui surtout n'admet pas de fin. Nombreux sont les dispositifs qui permettent au texte de se multiplier et de proliférer, d'entretenir plusieurs versions de soi-même : les notes de Zampanò et celles de Johnny, le matériau contenu dans l'appendice, un copieux (et bien étrange) index. Ces procédés mis en place facilitent l'égarement du lecteur dans les méandres du labyrinthe textuel, mais exigent aussi que la lecture choisisse ses chemins. Deux exemples illustrent bien cette dualité entre contrainte et liberté. La toute première note, apposée sur le premier paragraphe du premier chapitre, qui introduit le problème de l'authenticité, nous renvoie déjà au chapitre IX (« a topic more carefully considered in Chapter IX »³⁷⁹). Plus tard, dans le chapitre V, une suite de notes donne encore mieux le ton de ce que le texte demande au lecteur. Zampanò décrit le film *Five and half minute hallway*, en faisant la comparaison entre le bootleg qui serait paru en 1990 et la version "visible" dans *The Navidson Records*. À des observations techniques sur la qualités des images succède le compte rendu dramatisé des scènes du film. Le texte à un certain moment se troue, et des espaces blancs y paraissent. La note 74, par Johnny, observe, simplement : « Zampanò provided the blanks but never filled them in »³⁸⁰. La narration continue jusqu'à que Zampanò décide de commenter l'écart de qualité entre le matériel vidéo filmé par les personnages :

³⁷⁸ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., pp. XVII-XVIII.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 3.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 63.

Comparisons immediately make Navidson's strengths apparent. Holloway Roberts' tape is virtually unwatchable : tilted frames, out of focus, shakes, horrible lighting and finally oblivion when faced with danger. Likewise Karen and Tom's tapes reflect their inexperience and can only be considered for content. Only the images Navidson shoots capture the otherness inherent in that place. Undeniably Navidson's experience as a photojournalist gives him an advantage over the rest when focusing on something that is as terrifying as it is threatening. But, of course, there is more at work here than just the courage to stand and focus. There is also the courage to face and shape the subject in an extremely original manner³⁸¹.

Cette portion de texte est brusquement interrompue, au moins graphiquement, par la note 75, une note qui s'étend sur 4 pages et qui, introduite par un « See » de rigueur, est suivie d'une liste de noms de photographes, sans un critère d'ordre apparent, au moins mis à part cette curieuse succession, presque au début : Aigner, Lam, Oorthuys, Neusüss, Ghosh, Lemieux, Ionesco, Sherman, Teske. En suivant les lettres initiales, le lecteur obtiendra en acrostiche la phrase *a long list*. Plus tard dans la liste, il est aussi possible de remarquer la succession Strand, Hine, Eggleston, Sutcliff, Arbus, Ibis, Dayal, Meatyard, Evans, Mark, O'Sullivan, Riis, Isaacs, Epstein, Struss, Mann, Emerson, Adams, Nong, Abbot, Lipper, Lange, Balog, Ulmann, Talbot, Thomson, Halsman, Engel, Yve, Annan, Rodchenko, Elisofon, Atget, Laughlin, Leipzing, Day, English, Austen, Davidson, Welty, Hare, Orkin, Yoshioka, Outerbridge, Uelsmann : « She said memories mean all but they are all dead who you ». Le jeu de conjectures commence: des messages seraient encryptés dans des portions du texte. Mais quel est leur signifié ? à qui les attribuer?

La liste des photographes est annotée à son tour par Johnny, qui n'a d'ailleurs pas déchiffré les messages cachés (ou en est-il peut-être le responsable ?), avec la note 76 :

Allison Adrian Burns, another Zampanò's reader, told me this list was entirely random. With the possible exception of Brassai, Speen, Bush and Link, Zampanò was not very familiar with photographers. "We just picked the names out of some books and magazines he had lying around", Burns told me. "I'd describe a picture or two and he'd say no or he'd say fine. A few times he just told me to choose a page and point. Hey, whatever he wanted to do. That was what I was there for. Sometimes though he just wanted to hear about the LA scene, what was happening, what wasn't, the gloss, the names of clubs and bars. That sort of thing. As far as I know, that list never got written down"³⁸².

³⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

³⁸² *Ibid.*, p. 67.

Le texte de Zampanò, entouré de ces notes, continue, en relatant l'exploration de ce couloir impossible surgi du néant. David Navidson faillit être englouti par l'obscurité du couloir mutant, mais il réussit à en sortir, il émerge dans son salon, où sa fille l'attend, une lampe à la main. Zampanò commente en faisant recours à une similitude qui évoque la conquête du sommet de l'Everest :

Similar to the Khumbu Icefall at the base of Mount Everest where blue seracs and chasms change unexpectedly throughout the day and night, Navidson is the first one to discover how that place also seems to constantly change. Unlike the Icefall, however, not even a single hairline fracture appears in those walls. Absolutely nothing visible to the eye provides a reason for or even evidence of those terrifying shifts which can in a matter of moments reconstitute a simple path into an extremely complicated one³⁸³.

Ici, une note arrête à nouveau le texte, la note 77. Johnny raconte sa journée : elle a été horrible, commencé avec un rêve érotique, mais terminée avec une crise au travail, narrée par le style convulsé de Johnny, bien différent de la prose de Zampanò. Un black-out qui soudain emplit Johnny de terreur et le laisse violemment secoué, à peine capable de s'expliquer, de marmonner des mots cohérents. Ce récit, si le lecteur décide de le suivre, interrompt encore le texte de Zampanò pendant 4 pages. Avant la dernière portion du récit de Zampanò, il est possible de suivre la fin de la crise de Johnny :

Suddenly I can breathe and with each breathe the terror rapidly dissipates.

My boss, however, is scared shitless.

"Jesus Christ Johnny", he says. "Are you okay? What happened?"

Can't you see I've shit myself, I think to shout. But now I see that I haven't. Except for the ink blotting my threads, my pants are bone dry.

I mumble something about how much my toe hurts.

He takes that to mean I'm alright and won't try to sue him from a wheelchair.

Later a patron points out the long, bloody scratch on the back of my neck.

I'm unable to respond.

Now though, I realize what I should of said – in the spirit of the dark; in the spirit of the staircase –

"Known some call is air am."

Which is to say –

³⁸³ *Ibid.*, p. 69.

“I am not what I used to be.”³⁸⁴

À ce moment, une note ultérieure intervient, immédiatement, annotant le commentaire de Johnny. Il s’agit des éditeurs, cette voix anonyme qui par moments, comme dans le *Tristram Shandy*, peut fournir des compléments d’information ou des corrections au texte. Dans ce cas, elle ne fait qu’ouvrir, avant même que le chapitre soit terminé, un autre itinéraire de lecture possible, une bifurcation :

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.³⁸⁵

Or, le lecteur est face à un choix: soit poursuivre la lecture, en passant au très court chapitre VII, soit explorer, comme la note des éditeurs le conseille, les appendices, en activant donc une lecture cursive. La bifurcation n’est pas anodine, puisque décider, à ce moment du livre, de lire ces soixante pages de matériau concernant Johnny, son passé, ses parents, sa mère surtout, finit par déplacer le focus du texte vers le commentateur, plutôt que vers le récit qu’il annote. Cette dynamique est d’ailleurs très similaire à ce qui se passe dans *Pale fire*, où le rapport hiérarchique entre texte primaire et commentaire est complètement écrasé à l’avantage de ce dernier, un glissement qui se fait aussi par les prescriptions de l’ordre de lecture que Kinbote donne dans son *Foreword*. Quelle est la différence, par ailleurs, entre ce schéma binaire et la liberté quasi-totale de navigation qui est offerte aux lecteurs de *La vie mode d’emploi*, ou aux impératifs de relecture dont Tristram assomme ses lectrices ? Tous ces procédés sont destinés à suggérer, de manière plus ou moins prescriptive, que d’autres chemins de lecture sont possibles dans le texte, que le récit ne doit pas être approché dans sa présumée linéarité mais, bien au contraire, il peut être aussi parcouru à rebours. Les sauts temporels que Tristram se concède par son récit zigzagant, digressif, achèvent le livre sur une scène qui, chronologiquement, précéderait le début de son histoire, identifié avec sa naissance. Voilà une manière d’affirmer que, bien que le livre soit fini, le récit n’est pas clôturé : l’histoire de Tristram s’inscrit tant dans le passé de sa famille que dans sa propre vie, et l’ordre des événements suggérés par la casualité du souvenir

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 72.

³⁸⁵ *Id.*

ne peut pas, ne doit pas, être considéré comme concluant, comme nécessaire. De même alors pour *Pale fire*, pour *La vie mode d'emploi*, pour *House of leaves*, qui, de plus, offrent aux lecteurs des dispositifs pour réarranger le récit : les trois présentent un index, les trois font un usage abondant du paratexte. Le texte seul ne semble plus suffire à contenir une histoire : le commentaire s'inscrivant en marge, les bifurcations qui ouvrent la voie aux chassé-croisés d'histoires parallèles, les associations d'idées que d'un souvenir font surgir un autre souvenir deviennent part intégrante du récit. Dans cette démarche, nulle histoire va sans digression, une fin du récit étant définitivement bannie.

Mémoires en écho, entre refoulement et souvenir

La mise en réseau de l'histoire permet des itinéraires de lecture virtuellement infinis, dont quelques-uns sont suggérés par le texte même. Les figures du réseau et du labyrinthe, l'idée de la serendipité ont été évoquées en relation à la mémoire et à son fonctionnement : Tristram se souvient (ou du moins il pense de se souvenir) et narre ; Shade se souvient et met en vers, Kinbote affirme se souvenir, mais le lecteur a le choix de s'y fier ou non. Le paradoxe de la mémoire de l'immeuble de la rue Simon-Crubellier est qu'elle est sélective, occasionnelle, contingente et pourtant encyclopédique, totalisante. *House of leaves* reprend le thème de la mémoire de manière obsessionnelle et problématique : Johnny est quelqu'un qui a oublié et fait des efforts pour se souvenir. Le thème du refoulement est affiché même graphiquement par du texte blanc, noir, biffé, effacé dans les manières les plus diverses : des procédés bien similaires ont été exploités par Sterne, dont le héros, Tristram, vive la même opposition entre souvenir et refoulement. La mémoire, alors, n'a plus seulement une fonction structurante, guidant le récit par éclats et manques ; elle devient aussi le sujet principal du récit.

Si l'on revient aux paragraphes de *House of leaves* précédemment analysés, il est possible de voir combien l'émergence de la mémoire est un élément extrêmement troublant. Dans les notes de Zampanò, la mémoire paraît comme une sorte d'énigme chiffré. Puis, presque parallèlement, un éclat confus de remémoration secoue Johnny. Des mots surgissent, apparemment incohérent, insensés. La note 78 nous renvoie aux appendices, où il est possible de retrouver une partie importante de ces souvenirs sont

affichés. Le défi nécessite un long détour, une digression qui est aussi un voyage à rebours dans le temps ; un tiers protagoniste y est introduit, Pelafina, la mère de Johnny, hospitalisée au Whalestoe Institute. De son asile, Pelafina écrit de dizaines de lettres à Johnny, dans un style survolté, où folie, paranoïa, poésie, érudition, et une mise en page parfois très étrange se frôlent. Tous ces éléments ont déjà été affichés, et le seront de manière encore plus nette, dans le texte de Zampanò/Johnny. La phrase qui surgit chez Johnny après sa crise, « Known some call is air am » se trouve aussi dans les lettres de sa mère : il s'agit d'une phrase en latin, « Non sum qualis eram », employée par Pelafina dans une de ses lettres³⁸⁶. D'autres assonances frappent le lecteur. Dans sa lettre du 31 juillet 1987, Pelafina écrit « I live at the end of some interminable corridor »³⁸⁷ : un couloir interminable est aussi le sujet de ce texte de Zampanò qui provoque la crise chez Johnny. La lettre continue dans une mise en page très étrange que le lecteur apprendra à connaître, car elle sera en grande partie exploitée aussi dans le texte de Zampanò, sur quoi un doute plane, qui n'est pas dissipé par les éditeurs qui affirment, à la première manifestation de cette typographie anormale : « Mr. Truant reused to reveal whether the following bizarre textual layout is Zampano's or his own – Ed. »³⁸⁸.

Une interférence majeure entre les niveaux d'enchâssement textuel se produit toutefois de manière plus discrète. Dans la lettre du 27 avril 1987 Pelafina prévient Johnny qu'elle va utiliser, dans sa lettre suivante, un système de codage :

Dear, dear Johnny,

Pay attention : the next letter I will encode as follows : use the first letter of each word to build subsequent words and phrases : your exquisite intuition will help you sort out the spaces : I've sent this via a nurse : our secret will be safe³⁸⁹

La lettre datée du 8 mai en effet est à lire de cette manière : le texte en cache un autre, en acrostiche. Le lecteur qui avait été très attentif aux notes de Zampanò y avait, de même, recelé au moins deux acrostiches, dont un message liant à jamais la mémoire et la mort. L'observation de cette pratique dans le texte de Zampanò fait surgir de nombreux problèmes quand elle est retrouvée chez Pelafina. Avant tout, demeure la possibilité que le texte dissimule, au sein de ses centaines de pages, d'autres phrases chiffrées de ce type ; ensuite, l'attribution de ces phrases est pour le moins compliquée ;

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 602.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 624.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 134.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 619.

d'ailleurs, l'attribution de tout texte commence à se brouiller, puisque les interférences mutuelles entre les textes produisent des véritables métalepses. Suivons la première piste : d'autres messages sont-ils cachés ? En feuilletant les lettres de Pelafina, il est possible de trouver au moins un autre acrostiche, qui précède de quelques semaines la lettre d'instructions pour Johnny. Dans la lettre du 5 avril 1986 il peut se lire ce paragraphe :

So sad really. So many years destroyed. Endless arrangements – re. zealous accommodations, medical prescriptions, & needless other wonders, however obvious – debilitating in deed; you ought understand – letting occur such evil? Hardships, creating a monstrous mess really, a travesty for the ages, my ages.³⁹⁰

De *many* jusqu'à *evil* une phrase se compose en acrostiche: « My dear Zampanò who did you lose ? ». Cette présence incongrue de Zampanò dans les lettres de Pelafina multiplie les questionnements possibles au sujet des attributions des voix dans le texte. Trois auteurs fictionnels possibles se disputent désormais l'attribution de trois niveaux textuels : une sophistication des problèmes qui avaient surgis lors de la publication de *Pale fire*, dont ce roman partage aussi ce goût pour la chasse au trésor, les devinettes, le jeu entre l'auteur (réel) et le lecteur. Ces éléments sont d'ailleurs présents, de manière très claire, très importante, dans *La vie mode d'emploi* de Perec, ainsi que dans le grand modèle du *Tristram Shandy*, parfois de manière parodique (Walter Shandy qui gratte un passage d'Erasme pour mieux en comprendre le sens, mais finit par détruire la page), parfois de manière coquine (les invitations au lecteur à comprendre le sens caché sous la couche d'encre de la page noire, de la page marbrée), et plus généralement à travers le jeu intertextuel.

Le texte qui met en échos les mémoires, même de manière paradoxale comme *House of leaves*, est toujours un texte pluriel, qui supporte en même temps plusieurs versions de soi-même, plusieurs possibilités d'interprétation, plusieurs itinéraires de lecture. Le recours à une forte composante intertextuelle s'allie alors à cette mise en réseau des textes et des mémoires, des voix et des récits. Puisque le roman de la non-linéarité est un roman à vocation holiste, il n'est plus possible de distinguer clairement ses limites : voilà pourquoi le récit de vie, dans cette perspective, ne peut être tenu en ligne droite ; pourquoi il est destiné à être toujours recommencé ; pourquoi il ne peut avoir ni de début, ni de fin.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 615.

3.

Intertextualité

Intertextualités : les multiples nuances du redit

L'intertextualité est, avant tout, une mémoire : un débris de parole d'autrui qui est repris, consciemment ou inconsciemment. Selon Tiphaine Samoyault une opposition existe entre la référentialité comme lien avec le réel et la référence comme renvoi à la littérature³⁹¹ : les poétiques de l'intertextualité privilégient la référence sur la référentialité, le livre sur le monde. Le roman de la non-linéarité, par son parti pris réflexif et antimimétique, puise abondamment dans l'intertextualité pour créer et exploiter des procédés bien plus sophistiqués que la simple citation.

Toutefois, il est nécessaire de spécifier que tout discours peut être intertextuel ; et selon certains, tout discours l'est. Jorge Luis Borges, qui a porté le procédé à des sommets de créativité, a souvent alludé à ce caractère universel de l'intertextualité : toute phrase serait déjà contenue dans la bibliothèque de Babel, toute écriture serait réécriture, part d'une mémoire universelle. Le déjà-dit ne hante pas pour autant l'écrivain argentin, qui semble au contraire l'assumer totalement. De son livre le plus connu, *Ficciones*, il a d'ailleurs dit, dans une interview de 1970 : « I wonder if there is a single original line in the book. I suppose a source can be found for every line I've written, or perhaps that's what we call inventing – mixing up memories »³⁹². Plus tard, en 1984, Borges renforce le concept : « compruebo con una sorta de agri dulce melancolia que todas las cosas en el mundo me llevan a una cita o a un libro »³⁹³.

À bien voir, l'intertextualité selon Borges semble comprendre deux mouvements qui pourraient paraître différents : le souvenir d'une parole d'autrui et l'impossibilité inconsciente de dire ou écrire quelque chose d'original. D'un côté donc la mémoire personnelle, de l'autre la mémoire universelle, ou peut-être celle que Roland Barthes a appelé la mémoire circulaire. Deux définitions différentes d'intertextualité dépendent de cette séparation : elle peut être liée à l'intentionnalité de l'auteur (c'est, grosso modo, le propos de Gérard Genette) ou bien être définie à partir de l'acte de réception du lecteur

³⁹¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, A. Colin, 2005.

³⁹² Cit. in John O. Stark, *The literature of exhaustion*, cit., p. 12.

³⁹³ Jorge Luis Borges, *Las Islas del Tigre* [1984], in *Obras completas, III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2007, p. 521.

(c'est ce que Michel Riffaterre propose). Dans le premier cas, donc, seulement la mémoire consciente de l'auteur compte pour relever l'intertextuel, alors que dans le deuxième cas y participent aussi la mémoire inconsciente de l'auteur (dont s'occupe normalement l'étude des sources) et la mémoire du lecteur, qui peut porter vers un texte qui n'a eu aucun rôle dans le genèse créative de l'œuvre, et même vers des textes qui sont successifs à l'œuvre même.

Si le mot *intertextualité* a été introduit dans le débat en narratologie par Julia Kristeva, la réflexion sur ce procédé en littérature a toujours été riche. Une contribution méconnue mais très intéressante est celle du narrateur et critique italien Vittorio Imbriani, qui dans un article de 1882 mi-ironique, mi-sérieux, propose de faire quelques distinctions dans ce large domaine. Le point de départ d'Imbriani est une attaque à la manie de l'originalité et à la critique focalisée sur la recherche des sources :

Dunque è di moda, l'andar notando in tutte le somiglianze, tutti i riscontri, fra luoghi o parole de' grandi scrittori nostri moderni e squarci e sentenze di scrittori oltremontani. E se ne inferisce o se ne lascia inferire, che i nostri non fossero veramente grandi, non iscrivesser d'intarsio, commettesser centoni, sciorinassero, innanzi agli occhi de' loro concittadini, opere, che sono la bandiera del Piovano Arlotto. Il Parini, il Foscolo, vedete, non sono originali, perché..... il tal luogo ed il tal altro concordano col tale o tal'altro luogo di un inglese o d'un patatucco o d'un gallo. Non possono esser casuali quegl'incontri? la stessa situazione non può aver suggerito il pensiero stesso? Ed, al postutto, cosa detrarrebbe al merito d'un componimento, che vi fossero, qua e là, alcune reminiscenze delle letture fatte dall'autore? proverebbero solo la sua coltura, ecco! Ma si sa, che le letture e gli studii, come le impressioni naturali e l'esperienza della vita, depongono in noi tanti germi, che poi germogliano e fioriscono e fruttificano. Nessuno scrittore mai ha lavorato senz'attinger da altri: il pensiero più originale, anch'esso deve procedere da un pensiero precedente; l'immagine più fresca e spontanea ricorda a noi qualche altra immagine³⁹⁴.

Le parti pris est presque borgesien: aucune pensée n'existe, même pas la plus originale, qui ne puisse pas en rappeler une autre. Imbriani illustre l'affirmation par de nombreux comparaisons de passages littéraires, en faisant défiler des *tòpoi* qui se répètent presque identiques chez des auteurs bien différents. Il rapporte aussi une anecdote truculente, qu'il tire d'un journal parisien, pour démontrer que certaines expressions font partie d'un répertoire universel, et peuvent resurgir dans les contextes les plus inattendus : une femme complice d'un meurtrier, en se plaidant coupable devant le juge pour sauver son

³⁹⁴ Vittorio Imbriani, *Incontri, reminiscenze, imitazioni, plaghi* [1882], in *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, Bari, Laterza, 1907, p. 350.

amant, aurait utilisé des phrases très proches d'un passage de Virgile. Imbriani essaie d'opérer une distinction détaillée, qui pourrait même rappeler les différenciations opérées par Genette au sein des transtextualités : « Si confondono, curiosamente e talora quasi a bello studio, cose diversissime: l'*incontro*, la *reminiscenza*, l'*allusione*, la *citazione*, l'*imitazione*, ed il *plagio* »³⁹⁵. L'*incontro* correspondrait à cette intertextualité occasionnelle, casuelle, qui a moins à voir avec l'intention d'un auteur qu'avec l'identification de la part du lecteur d'une curieuse correspondance entre deux textes, même très éloignés :

Lo *incontro* può essere meramente *fortuito*, *casuale*; può essere anche fatale, necessario, perché la natura, quando *eripitur persona*, *manet res*, trae sempre le medesime *voces pectore ab imo*: e non presuppone, nello scrittore, relazione alcuna diretta con colui, con cui s'incontra. Troverete in poeti italiani del trecento, pensieri e versi, che portentosamente somigliano a pensieri e versi di autori cinesi; troverete, in una oscura leggenda medievale, pensieri e versi, che sembrano esserne stati tolti di peso da Dante³⁹⁶.

Assez clairement, ici, l'émergence d'un phénomène qui n'est pas encore appelé intertexte est liée complètement à l'acte de réception, à la lecture. Les autres types de manifestations diffèrent de l'*incontro* parce qu'elles présupposent la cognition de l'œuvre précédente : elles sont un fait de production, plutôt que de réception. Ici aussi, plusieurs distinctions sont néanmoins à faire, sur la base du degré d'intentionnalité de l'auteur, ce qui sert à identifier les *reminiscenze*, qui seraient un fait de mémoire inconsciente de l'auteur, et sur la base de la mauvaise foi, mentionnée pour définir et stigmatiser le plagiat, *plagio* :

La *reminiscenza*, l'*allusione*, la *citazione*, l'*imitazione*, il *plagio* presuppongono, invece, cognizione dell'opera antecedente. Ma le reminiscenze sono inconscie, involontarie: sono frutto inevitabile della coltura, e prova, che questa coltura è divenuta succo e sangue dello scrittore: sono la disperazione dell'artista quando per avventura se ne accorge e vuol farle sparire e muta spesso ed innova e falsa e gusta per cancellarle. L'*allusione* e la *citazione* son, poi, la reminiscenza accolta, careggiata, voluta: l'autore, scrivendo, vuole, che pensiate a ciò che, prima di lui, altri ha detto e ch'egli presuppone a voi cognito; l'autore, disperando di formulare un pensiero meglio di quel, che altri l'ha formulato, vel dà nella stessissima forma, reca in mezzo le parole testuali altrui. L'*allusione* spesso si fa, dicendo proprio il contrario del poeta, cui si allude: ma pure, in tali casi, il pensiero nostro procede dal suo per contrapposto. L'*imitazione* ha luogo quando si aggiunge lavoro proprio al

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 356.

³⁹⁶ *Id.*

pensiero od alla immagine altrui, che ricordiamo, e può spesso essere miglioramento, incremento, trasformazione, esplicazione; può dar valore ad immagini e concetti, che non ne avevano prima; può dar forma al caos; può faccettare a brillante il rozzo diamante: ed esser quindi appropriazione legittima. Il *plagio*, invece, è sempre un peggioramento, un minoramento, un depauperamento: è l'appropriazione indebita, senza aggiunger nulla al pensiero od all'immagine usurpata; è l'appropriazione fraudolenta, che si nasconde e dissimula³⁹⁷.

Ces longues citations d'Imbriani servent surtout à nous rappeler que le débat sur l'intertextualité précède sans doute l'introduction du terme ; aussi, elles peuvent mener à deux réflexions, la première sur la relation entre pratique intertextuelle et mémoire (la *reminiscenza*), la deuxième sur la frontière existante entre le plagiat et les autres formes d'intertextualité. Ces deux problématiques sont prises en compte et assumées par le roman de la non-linéarité ; il est possible de les retrouver à l'œuvre dans le *Tristram Shandy*.

Mémoire ou vol ? L'appropriation de la parole d'autrui comme discours polivocal dans le Tristram Shandy

Tristram affirme fonder sa narration sur le concept d'association des idées, emprunté à Locke. D'un évènement il peut rapidement sauter à un autre, précédent ou successif, pertinent ou digressif : ainsi, il finit rapidement pour perdre toute linéarité du récit, en menant son histoire dans des directions toujours imprévisibles, car contingentes, non déterminées par avance. L'acte de narration tel que Tristram l'exerce, toutefois, n'est pas seulement un acte de création, mais aussi de remémoration, puisque sa vie et ses opinions sont le prétendu sujet du roman. Mémoire et non-linéarité semblent ainsi étroitement entrelacées : la mémoire ne fonctionne pas selon des critères chronologiques, la mémoire fonctionnant plutôt de manière fragmentaire, associative, par sauts. Par ce parti pris, le *Tristram Shandy* semble même anticiper certaines réflexions sur le fonctionnement de la mémoire humaine qui inspireront à Vannevar Bush, en 1945, l'idée du *Memex*, le précurseur de l'hypertexte et du Web. Bush voulait trouver une réponse aux problèmes de stockage et récupération de l'information dans des bases de données de plus en plus vastes. Une des solutions qu'il propose c'est de ne

³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 357-358.

plus se fonder uniquement sur les capacités classificatoires des systèmes d'indexation, mais d'exploiter aussi le caractère associatif de la mémoire humaine :

Our ineptitude in getting at the record is largely caused by the artificiality of systems of indexing. When data of any sort are placed in storage, they are filed alphabetically or numerically, and information is found (when it is) by tracing it down from subclass to subclass. It can be only in one place, unless duplicates are used; one has to have rules as to which path will locate it, and the rules are cumbersome. Having found one item, moreover, one has to emerge from the system and re-enter on a new path. Human mind does not work that way. It operates by association. With one item in its grasp, it snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain. It has other characteristics, of course: trails that are not frequently followed are prone to fade, items are not fully permanent, memory is transitory. Yet the speed of action, the intricacy of trails, the detail of mental pictures, is awe-inspiring beyond all else in nature³⁹⁸.

Tristram se borne à suivre cette instantanéité de l'association des idées, en passant de souvenir en souvenir et en refusant toute vision globalisante et toute linéarité. Cette exploitation du caractère associatif de la mémoire est accompagnée par une utilisation massive de l'intertextualité : il ne s'agit pas d'une coïncidence, mais la pleine assumption de l'intertextualité dans le cadre d'un discours mémoriel.

L'intertextualité suit essentiellement deux mouvements : le souvenir du discours d'autrui et son assimilation au discours personnel. Tristram applique cette dynamique à la vie et aux opinions, et à leur mémoire : la vie de ses proches est aussi sa vie, leurs opinions ne peuvent pas être biffées du discours relatif à ses opinions. Cette appropriation est d'autant plus totale que Tristram (ou Sterne ?) a aussi tendance à s'approprier les mots d'autrui, en poussant son intertextualité jusqu'aux frontières du plagiat. John Ferriar, par son *Illustrations of Sterne*, a été parmi les premiers, déjà en 1798, à montrer du doigt les douteuses techniques de citation de Sterne, qui incorpore dans son texte des passages d'autres œuvres, parfois *verbatim*, parfois en les manipulant légèrement ; presque jamais en indiquant la source. S'agit-il donc d'une appropriation frauduleuse, qui se cache et dissimule, tel qu'Imbriani considérerait le plagiat ? Ferriar semble considérer Sterne comme un copiste, mais il en apprécie tout de même la

³⁹⁸ Vannevar Bush, « As we may think », *The Atlantic*, juillet 1945.
<<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>>

manière dont il arrive à incorporer des passages d'autres auteurs pour leur faire affirmer quelque chose de complètement différent par rapport à leur contexte d'origine.

Tirons quelques exemples du cinquième volume du *Tristram Shandy*. Dans le premier chapitre, Sterne fait allusion à une affaire de plagiat le concernant : un faussaire anonyme avait, en effet, publié un troisième et quatrième volume apocryphes du *Tristram Shandy*. Tristram, alors, jure de se renfermer dans son bureau et de jeter la clé dans un profond puits, afin de ne pas être copié. Voici sa lamentation :

Tell me, ye learned, shall we for ever be adding so much to the bulk—so little to the stock?

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another?

Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? for ever in the same track—for ever at the same pace?

Shall we be destined to the days of eternity, on holy-days, as well as working-days, to be shewing the relicks of learning, as monks do the relicks of their saints—without working one—one single miracle with them?

Who made Man, with powers which dart him from earth to heaven in a moment—that great, that most excellent, and most noble creature of the world—the miracle of nature, as Zoroaster in his book *περί φύσεως* called him—the Shekinah of the divine presence, as Chrysostom—the image of God, as Moses—the ray of divinity, as Plato—the marvel of marvels, as Aristotle—to go sneaking on at this pitiful—pimping—pettifogging rate?

I scorn to be as abusive as Horace upon the occasion—but if there is no catachresis in the wish, and no sin in it, I wish from my soul, that every imitator in Great Britain, France, and Ireland, had the farcy for his pains; and that there was a good farcical house, large enough to hold—aye—and sublimate them, shag rag and bob-tail, male and female, all together: and this leads me to the affair of Whiskers—but, by what chain of ideas—I leave as a legacy in mort-main to Prudes and Tartufs, to enjoy and make the most of ³⁹⁹.

L'intertextualité cachée dans ce passage résulte très ironique si le contexte est considéré : une plainte contre les imitateurs, concluant sur une digression justifiée par la chaîne des idées. En effet, au moins deux passages de Robert Burton ont été ici copiés :

As apothecaries we make new mixtures everyday, pour out of one vessel into another; and as those old Romans robbed all the cities of the world, to set out their bad-sited Rome, we skim off the cream of other men's wits, pick the choice flowers of their tilled gardens to set out our own sterile plots⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 239-240. [V, 1]

⁴⁰⁰ Robert Burton, *The anatomy of melancholy* [1621], Philadelphia, J.W. Moore, 1857, p. 19. (Disponible à la consultation sur *Google Books*).

Man the most excellent and noble creature of the world, “the principal and mighty work of God, wonder of Nature”, as Zoroaster calls him; *audacis naturae miraculum*, “the marvel of marvels”, as Plato; “the abridgment and epitome of the world”, as Pliny; *microcosmus*, a little world, a model of the world, sovereign lord of the earth, viceroy of the world, sole commander and governor of all the creatures in it; to whose empire they are subject in particular, and yield obedience; far surpassing all the rest, not in body only, but in soul; *imaginis imago*, created to God's own image, to that immortal and incorporeal substance, with all the faculties and powers belonging unto it; was at first pure, divine, perfect, happy, “created after God in true holiness and righteousness”; *Deo congruens*, free from all manner of infirmities, and put in Paradise, to know God, to praise and glorify him, to do his will, *Ut diis consimiles parturiant deos* (as an old poet saith) to propagate the church⁴⁰¹.

Le montage d'échos intertextuels⁴⁰² de Sterne continue tout le long du volume, en pillant surtout l'œuvre de Burton, comme le démontre John Ferriar. Dans le deuxième chapitre, l'allusion à Agrippine informée de la mort de son fils est tirée de Burton ; de même pour toutes les passages d'érudition classique du troisième chapitre, où est relatée la réaction de Walter Shandy à l'annonce de la mort de son fils Bobby. Il est intéressant d'ailleurs d'observer comment, dans ce chapitre, il est créé un parallélisme comique entre la consolation trouvée dans la philosophie par Cicéron, en occasion de la mort de la fille Tullia, et le recours de Walter Shandy à un attirail rhétorique presque complètement tiré, encore une fois, de Burton :

Philosophy has a fine saying for every thing.—For Death it has an entire set; the misery was, they all at once rushed into my father's head, that 'twas difficult to string them together, so as to make any thing of a consistent show out of them.—He took them as they came.

“’Tis an inevitable chance—the first statute in *Magnâ Chartâ*—it is an everlasting act of parliament, my dear brother,—*All must die*”⁴⁰³.

Ainsi Walter entame son long discours constitué, comme le rappelle Tristram, du répertoire de phrases que la philosophie met à disposition de l'orateur au sujet de la mort, prononcées telles qui lui viennent à l'esprit et non pas organisées dans un discours cohérent. Dans ce cas, la citation de Burton est presque littérale : « 'Tis an inevitable

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁰² Nous reprenons l'expression utilisé par Laurent Milesi, qui parle à juste titre de « montage d'intertextual echoes ». Laurent Milesi, *Have you not forgot to wind up the clock ? Tristram Shandy and Jacques le fataliste on the post (post?) modern psychoanalytic couch*, in David Pierce, Peter Jan de Voogd (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, cit., p. 183.

⁴⁰³ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 247. [V, 3]

chance, the first statute in Magna Charta, an everlasting Act of Parliament, all must die.⁴⁰⁴»

Le discours est ici très sophistiqué, et le plagiat sert à créer, en même temps, une distanciation tragique (le deuil d'un père, surmonté en faisant recours à la parole d'autrui) et une comique (le ton pompeux de Walter). D'ailleurs, la densité intertextuelle est très riche, et sa polivocalité pourrait vite égarer le lecteur. Cette confusion serait pourtant un effet recherché par le collage de l'auteur, qui s'en sert pour créer des ultérieurs effets comiques, concernant justement la réception de l'intertextualité :

'Where is *Troy* and *Mycenae*, and *Thebes* and *Delos*, and *Persepolis* and *Agrigentum*?'—continued my father, taking up his book of post-roads, which he had laid down.—'What is become, brother *Toby*, of *Nineveh* and *Babylon*, of *Cizicum* and *Mitylenae*? The fairest towns that ever the sun rose upon, are now no more; the names only are left, and those (for many of them are wrong spelt) are falling themselves by piece-meals to decay, and in length of time will be forgotten, and involved with every thing in a perpetual night: the world itself, brother *Toby*, must—must come to an end.

'Returning out of *Asia*, when I sailed from *Ægina* towards *Megara*,' (*when can this have been? thought my uncle Toby*,) 'I began to view the country round about. *Ægina* was behind me, *Megara* was before, *Pyræus* on the right hand, *Corinth* on the left.—What flourishing towns now prostrate upon the earth! Alas! alas! said I to myself, that man should disturb his soul for the loss of a child, when so much as this lies awfully buried in his presence—Remember, said I to myself again—remember thou art a man.'⁴⁰⁵—

En écoutant le discours de Walter, Toby se demande quand exactement son frère a fait tous ces voyages dont il parle. En effet, puisque il ne relève pas la nature intertextuelle de la parole de Walter, il tombe inévitablement dans un malentendu fort succulent pour le lecteur :

Now my uncle *Toby* knew not that this last paragraph was an extract of *Servius Sulpicius's* consolatory letter to *Tully*.—He had as little skill, honest man, in the fragments, as he had in the whole pieces of antiquity.—And as my father, whilst he was concerned in the *Turky* trade, had been three or four different times in the *Levant*, in one of which he had stayed a whole year and an half at *Zant*, my uncle *Toby* naturally concluded, that, in some one of these periods, he had taken a trip across the *Archipelago* into *Asia*; and that all this sailing affair with *Ægina* behind, and *Megara* before, and *Pyræus* on the right hand, &c. &c. was nothing more than the true course of my father's voyage and reflections.—'Twas certainly

⁴⁰⁴ Robert Burton, *The anatomy of melancholy*, cit., p. 372.

⁴⁰⁵ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 248. [V, 3]

in his *manner*, and many an undertaking critic would have built two stories higher upon worse foundations.—And pray, brother, quoth my uncle *Toby*, laying the end of his pipe upon my father's hand in a kindly way of interruption—but waiting till he finished the account—what year of our Lord was this?—'Twas no year of our Lord, replied my father.—That's impossible, cried my uncle *Toby*.—Simpleton! said my father,—'twas forty years before Christ was born.

My uncle *Toby* had but two things for it; either to suppose his brother to be the wandering Jew, or that his misfortunes had disordered his brain.—'May the Lord God of heaven and earth protect him and restore him!' said my uncle *Toby*, praying silently for my father, and with tears in his eyes⁴⁰⁶.

Le lecteur de ce passage pourrait très bien lui aussi être pris au piège de l'intertextualité, tout comme Toby. Certes, Tristram lui dévoile le clé du malentendu : c'est Servius Sulpicius qui rentre d'Asie, pas Walter Shandy, d'où la perplexité de Toby et le *quiproquo* comique. Toutefois, à bien regarder de près, tout le passage, y compris la citation de Cicéron, est tiré, encore une fois de manière non déclarée, de Burton :

And where is Troy itself now, Persepolis, Carthage, Cizicum, Sparta, Argos, and all those Grecian cities? Syracuse and Agrigentum, the fairest towns in Sicily, which had sometimes 700,000 inhabitants, are now decayed: the names of Hieron, Empedocles, &c., of those mighty numbers of people, only left. One Anacharsis is remembered amongst the Scythians; the world itself must have an end; and every part of it. *Caeterae igitur urbes sunt mortales*, as Peter Gillius concludes of Constantinople, *haec sane quamdiu erunt homines, futura mihi videtur immortalis*; but 'tis not so: nor site, nor strength, nor sea nor land, can vindicate a city, but it and all must vanish at last. And as to a traveler great mountains seem plains afar off, at last are not discerned at all; cities, men, monuments decay, — *nec solidis prodest sua machina terris*, the names are only left, those at length forgotten, and are involved in perpetual night.

“Returning out of Asia, when I sailed from Aegina toward Megara, I began” (saith Servius Sulpicius, in a consolatory epistle of his to Tully) “to view the country round about. Aegina was behind me, Megara before, Piraeus on the right hand, Corinth on the left, what flourishing towns heretofore, now prostrate and overwhelmed before mine eyes? I began to think with myself, alas, why are we men so much disquieted with the departure of a friend, whose life is much shorter? When so many goodly cities lie buried before us. Remember, O Servius, thou art a man; and with that I was much confirmed, and corrected myself.”⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ *Id.*

⁴⁰⁷ Robert Burton, *The anatomy of melancholy*, cit., p. 372.

Ces exemples d'intertextualité dans le *Tristram Shandy* donnent la mesure de la difficulté à trancher entre plagiat et citation. Un tel usage ambigu de l'intertextualité peut très bien multiplier les degrés possibles de lecture, surtout dans un contexte polivocal, dans lequel une différente attribution de l'intention intertextuelle change radicalement l'interprétation du texte. Dans le cas du discours funèbre de Walter Shandy, il est clair qu'une lecture bien différente de tout le passage dépend du choix du lecteur d'attribuer le souvenir des mots de Burton à Walter Shandy (ses lectures sont donc devenues son seul univers mental, qui émergerait même dans les moments les plus tragiques), à Tristram (ses lectures à lui informeraient donc le souvenir de sa vie, en entraînant ainsi une confusion totale entre monde et livre), ou à Sterne en tant qu'auteur frauduleux. De nombreuses lectures sont encore possibles : si l'intertextualité du passage représente une réminiscence inconsciente de Walter Shandy, est-ce que Tristram l'a décelée ? Dans le cas affirmatif, pourquoi alors ne la révèle-t-il pas au lecteur ?

L'intertextualité, alors, déclenche bien des problèmes techniques, concernant par exemple la superposition ou la distinction entre auteur et narrateur, et pose au centre de l'histoire, une fois de plus, le problème de l'attribution auctoriale, la sempiternelle question : qui parle ? C'est le mouvement même de la citation : un discours qui provient de plusieurs voix en même temps (sa source, le nouveau contexte dans lequel est proféré, éventuellement le personnage qui prend en charge la nouvelle énonciation), dans des formes qui font jouer de manière problématique l'identité et la différence. L'intertextualité produit, à son niveau le plus élémentaire, une bifurcation ; utilisée de manière plus spectaculaire, elle introduit un fort degré de non-linéarité, de chaos. Le roman non linéaire sera donc, toujours, intertextuel, sur l'exemple du *Tristram Shandy*. Les critiques du *Tristram Shandy*, à partir de Ferriar, ont eu tendance à prendre en considération son intertextualité périlleusement chancelant entre hommage, réminiscence et plagiat, comme une ruse spéciale d'un auteur anormal et un peu bizarre. La citation sans guillemets, qui n'est ni citation à proprement dire ni plagiat pour autant, n'a donc pas trouvé ses lettres de noblesse dans les classifications des modalités de l'intertextualité. Les pratiques du postmodernisme, toutefois, ont en quelque manière obligé les spécialistes à reconsidérer ce cas spécial d'intertextualité et lui attribuer un

nom. *Impli-citation* est la formule qui a été utilisée pour désigner le procédé tel que l'a utilisé Georges Perec, spécialement dans *La vie mode d'emploi*.

Les impli-citations de Georges Perec : la présence du Tristram Shandy dans La vie mode d'emploi

Perec s'inspire du montage intertextuel de Sterne et le complique par de nombreuses manières. Comme chez Sterne, l'intertextualité est utilisée dans toute son étendue : à côté des citations avec guillemets et des allusions plus ou moins reconnaissables, ne manquent pas d'entiers passages soustraits d'autres œuvres, ni les fausses attributions, qu'elles soient délibérément incorrectes ou totalement inventées. Pour multiplier les effets de la perception de l'intertextualité, Perec propose aux lecteurs, en post-scriptum, la longue liste des auteurs *impli-cités* dans son roman : ainsi la lecture peut reprendre, sous le doute que toute parole pourrait en escamoter une autre. D'ailleurs le recours au procédé est systématique mais imprévisible : chez Perec, alors, devient très difficile pour lecteur de répondre à la question « qui parle ? », la seule issue semble être l'acceptation de cette multiplicité, avec parfois la reconnaissance émerveillée et accidentelle d'une réminiscence. Cependant, sur la base des cahiers de préparation du roman (le célèbre *Cahier des charges*), les critiques ont pu finalement reconstituer le très sophistiqué système de contraintes utilisée par Perec dans la rédaction de son roman-puzzle, y compris la grande majorité des allusions et citations programmées et insérées dans le récit. Il est donc possible de relire, encore une fois, *La vie mode d'emploi* en se servant de ces nouvelles clés d'analyse.

Parmi les auteurs cités par Perec, nous retrouvons Sterne : aucune allusion ou citation au Sterne du *Sentimental journey*, seul le *Tristram Shandy* paraît dans *La vie mode d'emploi*. Parfois l'allusion est extrêmement courte, un écho léger et pourtant précis. Voici par exemple une description d'intérieurs : « À un portemanteau en bois tourné est accrochée une robe de chambre de satin vert [...] »⁴⁰⁸. Or, cette robe de chambre de satin vert est une citation littérale d'un passage du *Tristram Shandy* où il est question d'une « green sattin night-gown ». Il faudrait un microscope intertextuel pour reconnaître l'emprunt, qui semblerait d'ailleurs anodin, une brisure insignifiante de texte d'autrui recyclé comme matériau de construction dans une nouvelle énonciation.

⁴⁰⁸ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 229.

Pourtant, il est intéressant de relire le contexte d'origine de l'expression, pour que l'ironie qui entoure cette robe de chambre verte soit transportée du texte de Sterne au texte de Perec :

—My young master in London is dead? said *Obadiah*.—

—A green sattin night-gown of my mother's, which had been twice scoured, was the first idea which *Obadiah*'s exclamation brought into *Susannah*'s head.—Well might *Locke* write a chapter upon the imperfections of words.—Then, quoth *Susannah*, we must all go into mourning.—But note a second time: the word *mourning*, notwithstanding *Susannah* made use of it herself—failed also of doing its office; it excited not one single idea, tinged either with grey or black,—all was green.—The green sattin night-gown hung there still⁴⁰⁹.

Cette robe de chambre verte est, chez Sterne, une illustration de l'imprévisibilité de l'association des idées, et des imperfections de la communication. Obadiah annonce dans des termes on ne peut pas plus simples la mort de Bobby Shandy : pourtant, cette courte phrase a une multitude d'implications, différentes pour chaque interlocuteur. Chez Susannah, même avant que le sentiment de deuil n'arrive, l'association des idées mène rapidement son esprit au fait qu'il faudra s'habiller en noir, au vestiaire de sa maîtresse, à cette robe de chambre verte qu'on n'arrive pas à bien laver. Sterne développe le thème, ensuite, avec encore plus de malentendus, en ironisant sur les inefficacités du langage, caricaturalement exaspérées dans le monde de *Shandy-hall*. Perec récupère cette robe de chambre verte, et, en jouant sur la polysémie, l'accroche (« the green sattin night-gown hung there still ») à un *portemanteau*, un mot qui désigne aussi, en anglais, le concept de mot-valise. La citation, alors, loin d'être un trompe-l'œil un peu gratuit, devient une réflexion métatextuelle, ainsi qu'un hommage au *Tristram Shandy* et, de quelque sorte, une revendication d'appartenance à la lignée non linéaire, polysémique, multiple, dont le roman de Sterne est le champion.

L'intertextualité de Perec a aussi un côté ironique, ludique, qui engage une complicité ou un défi entre auteur et lecteur. L'analyse d'un autre passage aux multiples références sterneniennes servira d'exemple. Il s'agit d'un extrait du chapitre dédié à Cinoc, le « tueur de mots », qui passe des années à éliminer les mots tombés en désuétude du Dictionnaire Larousse, jusqu'à élaborer le grand projet d'un dictionnaire des mots oubliés. Il en recueillera, en dix ans, plus de huit mille. Cinoc a aussi la particularité d'être, en quelque manière, un alter ego du même Perec : pas seulement pour sa passion

⁴⁰⁹ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 252 [V, 6].

pour le dictionnaire, mais aussi pour son histoire de juif polonais dont le nom de famille a changé dans les années, jusqu'à s'éloigner de la graphie d'origine⁴¹⁰.

Il lut Aristote, Pline, Aldrovandi, Sir Thomas Browne, Gesner, Ray, Linné, Brisson, Cuvier, Bonneterre, Owen, Scoresby, Bennett, Aronnax, Olmstead, Pierre-Joseph Macquart, Eugène Guérin, Gastriphérès, Phutatorius, Somnolentius, Triptolème, Argalastès, Kysarchius, Egnatius, Sigonius, Bossius, Ticinenses, Baysius, Budoeus, Salmasius, Lipsius, Lazius, Isaac Casaubon, Joseph Scaliger, et même le *De re vestiaria* de Rubenius (1665, in-4°) où on lui dit dans le plus grand détail ce que c'était que la toge ou la robe flottante, la chlamyde, l'éphode, la tunique ou manteau court, la synthèse, la poenula, la lacema avec son capuchon, la paludamentum, la prétexte, le sagum ou jaquette de soldat, et la trabaea dont, suivant Suétone, il y avait trois espèces⁴¹¹.

La simple lecture de la liste de noms suffira au lecteur pour se poser des questions : très probablement, il reconnaîtra certains des noms de savants dont les œuvres Cinoc se borne à lire, et dont le narrateur dit qu'ils sont gravés sur la façade de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Il y en a pourtant certains dont il aura assez difficilement entendu parler. Peut-on se fier à la liste, ou ne s'agirait-il pas d'une de ces listes à la Rabelais, mélangeant vrai et fictif, et dont Perec a aussi le goût ?

La vie mode d'emploi donne la possibilité au lecteur de se servir d'un index des noms ; il est donc intéressant d'analyser la présence des noms de cette liste dans l'index. Une première surprise : les noms d'Aristote jusqu'à Kysarchius y sont, les suivants y manquent, à l'exception de Rubenius, ainsi que de son œuvre *De re vestiaria*, qui figure également dans l'index. Deuxième surprise : au moins deux de ces noms, Gastriphérès et Argalastès, ne sont pas reportés correctement en petites capitales ; de plus, souvent il n'est donné aucun repère chronologique relatif aux années de naissance et de mort des personnages. Voici la liste des noms indexés à partir de Gastriphérès :

Gastriphérès, 363.

PHUTATORIUS (Fredryk), astronome danois (1547-1602), 363.

SOMNOLENTIUS, théologien bavarois du XIV^e siècle, 363.

TRIPTOLÈME, grammarien grec du VII^e siècle, 363.

Argalastès, 363.

KYSARCHIUS, philologue islandais du XVI^e siècle, 363.

⁴¹⁰ Le parallélisme est très clair en lisant Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., pp. 56-57.

⁴¹¹ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 363.

L'étrangeté de ces noms pourrait mettre le lecteur en alerte : il aurait bien raison, car ces personnages sont tous tirés du *Tristram Shandy*. Phutatorius, d'ailleurs, y joue un rôle secondaire certes, mais difficilement oubliable pour qui a lu le classique de Sterne : il est en effet le héros du vingt-septième et vingt-huitième chapitre du quatrième volume, le responsable de l'exclamation « ZOUNDS ! », ainsi que le protagoniste d'un fâcheux et obscène accident concernant une châtaigne très chaude. Il est aussi rappelé comme l'auteur du traité *De concubinis retinendis*, qui l'oppose idéalement à Yorick. Tous ces personnages sont nommés dans le roman de Sterne au cours du troisième livre, dans la célèbre *Author's preface*, insérée bien loin de sa position canonique :

Now, *Agalastes* (speaking dispraisingly) sayeth, That there may be some wit in it, for aught he knows—but no judgment at all. And *Triptolemus* and *Phutatorius* agreeing thereto, ask, How is it possible there should? for that wit and judgment in this world never go together; inasmuch as they are two operations differing from each other as wide as east from west—So, says *Locke*—so are farting and hickuping, say I. But in answer to this, *Didius* the great church lawyer, in his code *de fartandi et illustrandi fallaciis*, doth maintain and make fully appear, That an illustration is no argument—nor do I maintain the wiping of a looking-glass clean to be a syllogism;—but you all, may it please your worships, see the better for it—so that the main good these things do is only to clarify the understanding, previous to the application of the argument itself, in order to free it from any little motes, or specks of opacular matter, which, if left swimming therein, might hinder a conception and spoil all.

Now, my dear anti-Shandean, and thrice able criticks, and fellow-labourers (for to you I write this Preface)—and to you, most subtle statesmen and discreet doctors (do—pull off your beards) renowned for gravity and wisdom;—*Monopolos*, my politician—*Didius*, my counsel; *Kysarcus*, my friend;—*Phutatorius*, my guide;—*Gastripheres*, the preserver of my life; *Somnolentius*, the balm and repose of it—not forgetting all others, as well sleeping as waking, ecclesiastical as civil, whom for brevity, but out of no resentment to you, I lump all together.⁴¹³ —

La fonction comique de ces noms est évidente: il suffit juste de penser à Phutatorius (celui qui copule) ou à Kysarcus, calque de l'anglais « Kiss arse ». Ces personnages seront tous de retour dans le quatrième volume, dans les chapitre qui vont du vingt-sixième au vingt-neuvième ; dans ces pages, la communauté des savants, y compris Yorick, discute d'un bon nombre de sujets, parmi lesquels il faudra au moins rappeler

⁴¹² *Ibid.*, pp. 631, 657, 666, 670, 610, 641, 662.

⁴¹³ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, pp. 140-141 [III, 20].

ceci : « Whether the mother be of kin to her child »⁴¹⁴. L'humour se fait ici absurde, avec des pointes d'obscénité amusée, en rappelant de très près l'influence de Rabelais sur Sterne. Perec s'amuse à reprendre ces personnages, les mélanger à des vrais auteurs dans une longue liste, et même à inventer des faux repères biographiques pour certains d'eux.

En revenant à la liste des lectures de Cinoc, il faut encore retrouver ces noms qui n'ont pas été retenus dans l'index, d'Egnatius jusqu'à Joseph Scaliger. Encore une fois, il faut revenir au *Tristram Shandy*, d'où le nom de Rubenius est aussi tiré. Une précision, pourtant : alors que tous les autres noms sont fictionnels, Rubenius et son traité sont historiques. Sterne s'était amusé à mélanger référence au monde, référence au livre et invention littéraire, procédé que nous retrouvons chez Perec, à travers son jeu de citations. La liste vestimentaire, alors, devient une citation double : en même temps citation de l'œuvre de Rubenius (que Howard Anderson désigne dans sa note au *Tristram Shandy* comme « a landmark of pedantry »⁴¹⁵) et de celle de Sterne, qui est donc massivement pillée, comme il est évident à la lecture de l'extrait du *Tristram Shandy* :

After my father had debated the affair of the breeches with my mother,—he consulted *Albertus Rubenius* upon it; and *Albertus Rubenius* used my father ten times worse in the consultation (if possible) than even my father had used my mother: For as Rubenius had wrote a quarto *express*, *De re Vestiaria Veterum*,—it was *Rubenius's* business to have given my father some lights.—On the contrary, my father might as well have thought of extracting the seven cardinal virtues out of a long beard,—as of extracting a single word out of *Rubenius* upon the subject.

Upon every other article of ancient dress, *Rubenius* was very communicative to my father;—gave him a full satisfactory account of

The Toga, or loose gown.

The Chlamys.

The Ephod.

The Tunica, or Jacket.

The Synthesis.

The Paenula.

The Lacema, with its Cucullus.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 230 [IV, 29].

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 309, note 8 [VI, 19].

The Paludamentum.

The Praetexta.

The Sagum, or soldier's jerkin.

The Trabea: of which, according to Suetonius, there was three kinds.— [...]

And what was the *Latus Clavus*? said my father.

Rubenius told him, that the point was still litigating amongst the learned:—That *Egnatius*, *Sigonius*, *Bossius Ticinensis*, *Bayfius*, *Budaeus*, *Salmasius*, *Lipsius*, *Lazius*, *Isaac Casaubon*, and *Joseph Scaliger*, all differed from each other,—and he from them: That some took it to be the button,—some the coat itself,—others only the colour of it;—That the great *Bayfius* in his Wardrobe of the Ancients, chap. 12—honestly said, he knew not what it was,—whether a tibula,—a stud,—a button,—a loop,—a buckle,—or clasps and keepers.⁴¹⁶—

Chez Perec, la réactivation de ces listes de Sterne produit aussi des nouveaux effets. Alors que Sterne fait une satire de la pédanterie, la même liste transportée dans l'univers de Cinoc met en évidence l'effort de la mémoire de sauvegarder des mots, des sens, des univers (réels ou fictionnels) qui risqueraient de tomber dans l'oubli, de disparaître à toujours. L'intertextualité est alors aussi le symbole de cette mémoire qui veut résister à l'oubli, à la mort, à la perte du nom et des noms. Le lien entre intertextualité et mémoire se fait à nouveau très fort, donc, et dans le cas de Cinoc/Perec, les deux juifs d'origine polonaise, toutes ces lectures, toutes ces citations, toutes ces listes, toute cette présence de la parole d'autrui, participent peut-être d'un besoin de mémoire lié à une référence bien historique, la tragédie de la Shoah.

Intertextualité et mémoire : Vladimir Nabokov et Jorge Luis Borges

Le thème de la mémoire n'est pas exclusivement lié à l'intertextualité, ni appartient seulement au roman de la non-linéarité. Toutefois, le roman de la non-linéarité combine les deux thématiques de manière structurante pour le récit : en jouant sur les relations entre lu, vécu et souvenu, ce type de roman se borne à dessiner des identités complexes, multiples, problématiques, pour lesquelles les frontières entre vrai et fictionnel, entre faux et authentique n'ont plus de raison. Ceci est vrai déjà pour la bigarrée biographie de Tristram, composée de souvenirs de deuxième main, citations d'autres livres, refoulements ; le fonctionnement de la mémoire et de l'intertextualité, comme il a été

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 309-311 [VI, 19].

déjà analysé, structure son récit. Mémoire et intertextualité sont aussi entrelacées dans l'œuvre de Borges, qui développera ces thèmes tout le long de sa production, presque de manière obsessionnelle. Il est intéressant de comparer alors la présence de ces thèmes chez Borges et sa reprise dans *Pale fire* et *House of leaves*, deux œuvres qui partagent de nombreux éléments en commun.

Le parallélisme Borges/Nabokov n'est pas nouveau : John Barth le propose explicitement dans son essai sur la *literature of exhaustion*, avec la référence explicite à *Pale fire*. Depuis, ce rapprochement deviendra presque un topos critique, repris par les romanciers/critiques appartenant au mouvement littéraire de la surfiction (Ronald Sukenick, Richard Kostelanetz) et surtout par le spécialiste de Nabokov John Stark, qui a diffusément travaillé sur le concept de Barth, en le divulguant et en l'appliquant comparativement aux œuvres de Borges et Nabokov. Dans un court essai comparant *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Borges et *Pale fire* de Nabokov, Stark décrit les deux types de mémoire qui dans le roman de Nabokov se confrontent :

If time is unreal, so is memory. Memory is not an important theme in “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, but is dominant in Borges’ “*Funes the Memorious*”. That story demonstrates the horrible pressure of memory by describing the agony and eventual death – by congestion, of course – of Funes, who remembers everything. Memory is treated by Nabokov, too. Besides looking into the future to death and a possible afterlife, Shade looks into the past, through memory, for poetic material. The result is “*Pale fire*”, which is Wordsworthian because of both its “emotion recollected in tranquility” and its style. Shade’s kind of art is diametrically opposed to the Literature of Exhaustion because it recreates the past instead of creating and exhausting new possibilities. Kinbote’s false “memory” of Zembla, however, is not objectionable to Nabokov because is purely imaginary⁴¹⁷.

Pale fire assume un caractère intertextuel par sa structure même : un texte qui en commente un autre. L'intertextualité est doublée par le jeu incessant des citations (déclarées, cachées, fausses, fictionnelles, ou mal identifiées), qui ponctuent les textes de Shade et de Kinbote. En particulier, les critiques ont pu identifier deux mondes de références qui se font face : selon John Pier, Kinbote s'approprie le monde de Shade, qui est sous l'influence de l'œuvre de Pope (Stark le voit sous le signe de Wordsworth), pour le transformer en univers shakespearien⁴¹⁸. Les deux textes abondent de renvois

⁴¹⁷ John O. Stark, « Borges’ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* and Nabokov’s *Pale fire*: literature of exhaustion », *Texas studies in literature and language*, XIV, 1, 1972, p. 143.

⁴¹⁸ John Pier, « Between text and paratext: Vladimir Nabokov’s *Pale fire* », *Style*, XXVI, 1, 1992.

intertextuels, mais traités de manière très différente : Shade retrouve dans la tradition poétique les mots et les figures qui lui permettent de surmonter une mémoire douloureuse (notamment le suicide de sa fille) et de s'interroger sur le futur. La relation de Kinbote à la mémoire est complètement différente, et son type d'intertextualité en est le miroir : les souvenirs tout comme les renvois intertextuels brouillent le référentiel et l'imaginaire, l'authentique et le mystifié. La mémoire alors, et l'intertextualité, accueille aussi la possibilité de l'invention.

John Stark continue son analyse comparée en examinant le recours chez Borges et Nabokov aux figures du miroir et du labyrinthe : le miroir représenterait la symétrie, le labyrinthe serait l'image de l'*exhaustion* (l'exploration de toutes les possibilités jusqu'à leur épuisement). La symétrie est vue avec une certaine méfiance par les deux auteurs : au célèbre anathème de Borges contre les miroirs correspond l'image du reflet trompeur et létal qui ouvre *Pale fire* : le jaseur qui s'écrase contre le bleu du ciel réfléchi par une vitre. Or, mémoire et intertextualité pourraient fonctionner comme une sorte de symétrie : comme dans un miroir, une référence au livre ou au monde est dupliquée. Malgré la fascination qui exerce cette symétrie, elle est impossible : toute duplication est trompeuse, l'identité supposée se révèle, parfois de manière très douloureuse, comme une différence. La figure du labyrinthe, ou du réseau, assume ce paradoxe, en figurant l'exploration de toutes les possibilités, y compris la falsification (de la mémoire, de l'intertexte), la création. Cette assumption de la complexité ouvre la voie à la non-linéarité : le livre-labyrinthe préconisé par Borges, les violations infligées par Nabokov au principe de la linéarité du texte dans *Pale fire*, qui est organisé de manière à permettre aux lecteurs un nombre infini d'ordres de lecture. Le « web of sense » dont John Shade parle, alors, semble s'étendre à l'infini, en mettant en interconnexion toute référence au monde ou au livre, en remplaçant cette symétrie impossible avec une structure rhizomatique, prolifératrice. Sous cette perspective, il n'est plus pertinent de faire la distinction, dans le récit de Kinbote, entre le vrai et le faux, la mémoire et l'invention, la référentialité et la référence, l'authenticité et la falsification.

Intertextualité et mémoire. Mark Z. Danielewski et Jorge Luis Borges. Références à l'œuvre de Borges dans House of leaves

La mise en question de ces dichotomies est centrale aussi dans *House of leaves*, qui s'ouvre justement par une discussion sur la notion d'authenticité. Ce roman est structuré de manière très similaire à *Pale fire*, avec la mise en relation de deux textes, dont un est le commentaire d'un autre. Cette idée est compliquée par Danielewski par deux procédés : tout d'abord, le texte primaire (*House of leaves* de Zampanò) est, déjà, le commentaire à une autre œuvre (le film *The Navidson record*), absente du roman ; ensuite, le commentaire n'est pas donné après le texte primaire, mais y est entrelacé, sous la forme de notes infrapaginales. Comme dans le roman de Nabokov, le commentaire se détache rapidement de la référence au texte commenté, il s'affranchit de sa nature métatextuelle pour greffer à ce texte primaire un propos *im-pertinent*, un récit indépendant et pourtant toujours en écho au texte qui lui fait face. Il est même possible de voir des similarités entre les scripteurs des deux romans : comme Shade, Zampanò est plus vieux que son commentateur, et il est récemment décédé ; comme Kinbote, Johnny Truant semble souffrir de troubles de personnalité, il est tourmenté par une mémoire fragmentaire où il est impossible de faire la distinction entre le vrai et le faux, il a volé le manuscrit qu'il commente, il est socialement considérable un marginal. Aussi, les deux confessent de s'adonner à la falsification du texte qu'ils commentent, en rendant impossible la suspension de l'incrédulité du lecteur : dans les deux cas, nous avons clairement un *unreliable narrator*.

Les similitudes de structure, de caractérisation et de sujet entre les deux ouvrages sont doublées par une approche de l'intertextualité similairement sophistiquée. Danielewski reprend et exaspère les jeux intertextuels de Sterne, Nabokov, Perec : impli-citations, citations de citations, fausses attributions, références inventées, factuel mélangé perversément au fictionnel, un recours outrancier à l'écriture bibliographique et au nominalisme, à travers des listes de références, noms, titres, pouvant se déployer sur des dizaines de pages. La non-linéarité obtenue par tels procédés est bien plus extrême que chez les auteurs dont Danielewski s'inspire. Ce maximalisme de la non-linéarité et de l'effet intertextuel, toutefois, n'est pas gratuit, mais il est solidement ancré, entre autres, à une réflexion sur mémoire et invention. Si l'intertextualité est une mémoire, la mémoire n'est pas résumable à un rapport direct de référence entre un fait vécu et un

souvenir : ces rapports sont brouillés par le refoulement, les souvenirs faussés, les souvenirs inventés. Ce qui se passe dans la mémoire, donc, est exactement ce qui se passe dans l'intertextualité telle que le roman de la non-linéarité la conçoit : un échange complexe et chaotique entre réel et fictionnel, entre souvenir et construction.

L'œuvre de Borges est aussi très présente dans le roman de Danielewski, et fournit des amorces pour une réflexion sur l'intertextualité et sur la mémoire. Déjà, l'entreprise de Danielewski appartient à un genre que, selon Genette, Borges aurait fondé, ou du moins consolidé : « le pseudo-métatexte, ou critique imaginaire, où s'investissent (entre autres) à la fois la réduction simulée, le pastiche d'un genre (la critique littéraire) et l'apocryphe médiatisé »⁴¹⁹. Borges est, de plus, très cité, de manière indirecte tout comme directe. Indirectement, il est possible de lire le personnage de Zampanò comme un calque de Borges : un savant aveugle, aidé par des lectrices, avec un goût prononcé pour le conte fantastique, pour le citationnisme, pour l'érudition mélangée aux fausses attributions et aux références inventées. Ses auteurs préférés rappellent certains des favoris de l'écrivain argentin : Homère, Virgile, Dante, Milton, Coleridge, Shakespeare ; de même pour l'insistance sur les thèmes du labyrinthe et du Minotaure. Les apparitions du Minotaure en *House of leaves* sont d'ailleurs doublement soulignées : le mot **Minotaur** est en effet toujours coloré en rouge et barré, comme s'il avait été effacé par Zampanò et récupéré ensuite par la restauration du manuscrit de Johnny. Ce Minotaure occulté est l'image d'un refoulement de la mémoire, mais aussi du jeu mimétique de l'intertextualité, qui confonde recyclage et invention, mots d'autrui et nouveaux mots. Le jeu d'escamotage investit Borges lui-même : souvent, quand le Minotaure ou le labyrinthe sont de la partie, l'auteur argentin est impli-cité. Lisons par exemple ce passage, tiré du neuvième chapitre de *House of leaves*, un véritable labyrinthe de texte et notes :

despite its corridors and rooms of various sizes is nothing more than corridors and rooms,
even if sometimes, as John Updike once observed in the course of translating the labyrinth:
'The galleries seem straight but curve furtively'⁴²⁰.

Or, cette attribution à John Updike est un leurre, et le mot *translating* serait à prendre au pied de la lettre : la phrase est en effet tirée d'une traduction par Updike d'un poème de Borges, *El laberinto*. D'autres citations plus directes de Borges sont présentes dans le

⁴¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 297-298.

⁴²⁰ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 119

roman de Danielewski : une référence explicite au *Jardín de senderos que se bifurcan* dans une longue liste des fantômes littéraires qui hanteraient la maison des Navidson⁴²¹ ; la citation en espagnol du poème *El otro tigre*, qui ouvre, en épigraphe, le treizième chapitre, avec traduction en anglais en note⁴²² ; le détail d'une photo de Borges insérée dans un collage⁴²³.

Un cas très intéressant de citation borgesienne en *House of leaves* implique de manière subtile, mais profonde, le thème de la mémoire. Dans le quinzième chapitre, Karen, la compagne de Navidson, transcrit plusieurs interviews faites à des personnages célèbres au sujet des films des premières explorations de l'étrange maison, explorations qui ont fini par l'éloigner de son compagnon. Dans le chapitre la forme du *pastiche* est très utilisée, et le style de plusieurs auteurs de renommée est ouvertement parodié (entre autres Camille Paglia, Jacques Derrida, Stanley Kubrick, Stephen King, Harold Bloom, Douglas R. Hofstadter). Dans la dernière interview de cette série, sa thérapeute personnelle demande à Karen quel signifié elle attache à la maison. C'est là le départ d'un processus de remémoration : Karen récupère et monte dans un court film quelques vieux extraits vidéo et quelques photographies qui reconstituent la vie de Will : *A brief history of who I love*. Zampanò alors écrit :

Piece after piece of old Kodak film, jerky, over exposed, under exposed, usually grainy, yellow or overly red, coalesce to form a rare glimpse of Navidson's childhood – *nicht allzu glatt und gekünstelt*⁴²⁴.

La phrase en allemand, apparemment assumée par l'énonciation du narrateur et pas signalée comme une citation, est traduite en bas de page par les Éditeurs, sans aucune observation supplémentaire de la part de Johnny : « Not overly polished or artificial – Ed. » Pourtant, cette phrase semble décidément hors contexte et fait penser à celle que Riffaterre a appelée *trace* intertextuelle, à une *non-grammaticalité* déchiffrable seulement à travers la comparaison avec la source du fragment. Dans ce cas, le texte source est déjà très riche en effets intertextuels, qui interfèrent avec le nouveau contexte dans lequel le fragment de texte a été subrepticement introduit. L'impli-citation est tirée d'un des contes tardif de Borges, *La memoria de Shakespeare*, paru dans le recueil

⁴²¹ *Ibid.*, p. 133.

⁴²² *Ibid.*, p. 313. Au passage, il est important de rappeler que ce chapitre a un titre qui est encore une résonance borgesienne : *The Minotaur*, comme d'habitude raturé.

⁴²³ *Ibid.*, p. 582.

⁴²⁴ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 366.

homonyme du 1983. Dans ce conte, Hermann Soergel, un spécialiste allemand de Shakespeare, achète à un individu appelé Daniel Thorpe la mémoire de Shakespeare, « desde los días más pueriles hasta los del principio de 1616 ». La phrase en allemand citée par Danielewski fait partie du passage dans lequel le protagoniste se rend compte que les souvenirs appartenant à Shakespeare sont en train de faire surface dans sa mémoire :

Al cabo de unos treinta días, la memoria del muerto me animaba. Durante de una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare. La obra se renovó para mí. Sé que la luna, para Shakespeare, era menos la luna que Diana y menos Diana que la obscura palabra que se demora: *moon*. Otro descubrimiento anoté. Las aparentes negligencias de Shakespeare, esas *absences dans l'infini* de que apologeticamente habla Hugo, fueron deliberadas. Shakespeare las toleró, o intercaló, para que su discurso, destinado a la escena, pareciera espontáneo y no demasiado pulido y artificial (*nicht allzu glatt und gekünstelt*)⁴²⁵.

La fonction que cette phrase en allemand a dans son contexte d'origine est claire: à travers un moment de focalisation interne, elle reformule une pensée déjà exprimée en espagnol, la langue du narrateur, en allemand, la langue maternelle du personnage en question. Cette fonction perd sa raison d'être dans la répétition de ce fragment textuel dans le récit de Zampanò. Les deux textes ne partagent donc pas le même sens, ils sont, paradoxalement, identiques mais différents : l'interprétation doit se faire alors à partir de cette relation entre les deux énonciations. La relation entretenue par le texte répétant et le texte répété peut éclairer le sens de cette répétition en *House of leaves*. Dans les deux textes un processus d'anamnèse est décrit : Karen commence un travail de remémoration pour se rappeler les raisons de son amour pour Will et commencer un parcours de rapprochement ; Soergel, au contraire, réactive une mémoire qui n'est pas la sienne, mais qu'il a acheté. Un doute alors s'insinue pour l'association de ces deux passages : la spontanéité et la naturalité des souvenirs de Karen, médiés par les films et les photos, seraient seulement apparentes, un artifice habile qui finit par ressembler et se confondre avec la réalité, tout comme les dialogues de Shakespeare. Les souvenirs de Karen, alors, ne valent peut-être plus que les souvenirs de Soergel. Ces derniers d'ailleurs pourraient aussi être tenus pour authentiques, en raison du panthéisme borgesien selon lequel « todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son

⁴²⁵ Jorge Luis Borges, *La memoria de Shakespeare* [1983], in *Obras completas*, vol. III, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 478-479.

Shakespeare »⁴²⁶. L'impossibilité de faire la distinction entre authenticité et falsification, qui est au cœur de *House of leaves*, dans le récit de l'histoire de Navidson, comme dans le rapport de Johnny avec ses propres souvenirs, est donc rappelée encore une fois par le biais de cette impli-citation, qui lie une fois de plus intertextualité et mémoire dans un rapport pervers et fascinant. Il faudra aussi se rappeler de la fin de l'histoire de Soergel, avec le protagoniste qui confesse : « De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas »⁴²⁷.

Pour terminer la réflexion sur l'usage et la place de l'intertextualité dans le roman de la non-linéarité, il est possible d'analyser encore une impli-citation de Borges en *House of leaves*. Le cinquième chapitre du roman de Danielewski s'ouvre sur une longue dissertation à propos de l'écho, dans son acception de mythe littéraire mais aussi de phénomène physique, approché selon le style de la divulgation scientifique. Une citation en latin des *Métamorphoses* d'Ovide (traduite en anglais par une note) relate la triste fin de la nymphe Écho, dont seule la voix reste. Zampanò rajoute :

To repeat: her voice has life. It possesses a quality not present in the original, revealing how a nymph can return a different and more meaningful story, in spite of telling the same story⁴²⁸.

Le discours est clairement focalisé sur le sens de la répétition : l'introduction du thème de l'écho ne fait que renforcer ultérieurement l'importance qui ont dans cette œuvre les pratiques intertextuelles, citations et pseudo-citations, la répétition de la parole d'autrui. La phrase « in spite of telling the same story » est suivie par le renvoi à une note extrêmement significative :

Literary marvel Miguel de Cervantes set down this compelling passage in his *Don Quixote* (Part One, Chapter Nine):

‘... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir’.

Much later, a yet untried disciple of arms had the rare pleasure of meeting the extraordinary Pierre Menard in a Paris café following the second world war. Reportedly Menard expounded on his distinct distaste for Madelines [sic] but never mentioned the passage (and

⁴²⁶ — —, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, cit., p. 668.

⁴²⁷ — —, *La memoria de Shakespeare*, cit., p. 481.

⁴²⁸ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 42.

echo of Don Quixote) he had penned before the war which had subsequently earned him a fair amount of literary fame:

‘...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir’.

This exquisite variation on the passage by the ‘ingenious layman’ is far too dense to unpack here. Suffice it to say Menard's nuances are so fine they are nearly undetectable, though talk with the Framer and you will immediately see how haunted they are by sorrow, accusation and sarcasm⁴²⁹.

Pierre Menard, autor del Quijote est probablement, parmi les contes de Borges, le plus cité par les spécialistes d'intertextualité, et en premier lieu par Gérard Genette et Antoine Compagnon⁴³⁰ : il n'est pas surprenant de le trouver réutilisé dans un roman tel que *House of leaves*, si endetté à la poétique de Borges. En citant ce texte, Zampanò transgresse à tous les principes de la correcte citation. Tout d'abord, en excluant Borges de tout type de référence, il lui vole la voix. Nous sommes très proches du plagiat : la preuve, Johnny n'arrive pas à relever l'intertextualité et prend au pied de la lettre l'idée de variation, en restant ainsi frustré par la comparaison des deux textes : « how the fuck do you write about the ‘exquisite variation’ when both passages are exactly the same? »⁴³¹. De l'autre côté, toutefois, considérée la célébrité du conte et la présence d'au moins une citation explicite de Borges dans le texte (l'épigraphe du même chapitre), il est possible de soutenir que l'intention de Zampanò était d'introduire une impli-citation facile à déchiffrer ; sauf, de toute évidence, pour le lecteur métadiégétique Johnny. Cet effet renforce l'idée de Riffaterre que l'intertextualité dépend en premier lieu de l'activité interprétative du lecteur, et révèle les distorsions qui peuvent être produites par la non-individuation d'un *intertexte obligatoire*. Enfin, le statut de tout ce qui est dit résulte toujours vague, pris dans une confusion de voix et énonciations difficilement attribuables, et par conséquent difficilement compréhensibles et interprétables. La citation de deuxième main avec occultation des sources primaires est du reste fréquente dans le texte de Zampanò, comme Johnny aussi ne tardera pas à découvrir : « Zampanò likes to obscure the secondary sources in order to appear more

⁴²⁹ *Id.*

⁴³⁰ Gérard Genette, *L'utopie littéraire*, in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 123-132; —, *Palimpsestes*, cit., p. 24, p. 359, pp. 365-366, p. 445; Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., pp. 370-380.

⁴³¹ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit. p. 42.

versed in primary documents »⁴³². Il y a donc une autre explication pour cette absence de référence à Borges dans la citation de *Pierre Menard* : Zampanò, dans son érudition plus affichée que réelle, aurait pu lire l'article de Borges sur le symboliste de Nîmes selon une modalité référentielle, comme une vraie note de lecture ; par conséquent, il aurait considéré Borges une source secondaire et cité, pour sembler plus préparé, seulement la source primaire Menard, avec des effets catastrophiques. Si cette explication semble pouvoir correspondre au personnage créé par Danielewski, il ne faut pas pour autant oublier une autre perspective possible, celle du parti pris de la « técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas »⁴³³ préconisée par Borges/Menard, qui permettrait de lire l'*Imitation de Christe* comme s'il avait été écrit par Louis-Ferdinand Céline et le *Don Quichotte* comme s'il était de Pierre Menard.

Ces genres d'entorses à l'intertextualité, comme il a été analysé, sont typiques du roman de la non-linéarité, qui tend à gommer la frontière entre réel et fictionnel, entre référent et référence, entre livre et monde. La linéarité du discours est remplacée par une non-linéarité qui utilise le fragment textuel comme amorce pour ouvrir des nouveaux parcours vers plusieurs textes, lectures, associations d'idées, souvenirs. Cette dynamique, qui est celle de la lecture elle-même, dans le roman de la non-linéarité est manifestement affichée sur la page et encouragée de manière spectaculaire.

⁴³²*Ibid.*, p. 107.

⁴³³ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* [1944], in *Obras completas*, vol. I, cit., p. 482.

4.

Complexité du récit de vie

L'individualité remise en question

« De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte »⁴³⁴: ainsi écrivait José Ortega y Gasset dans ses *Meditaciones del Quijote*. Le roman ne fait pas exception à cette règle : l'individu et son identité dans le temps sont au cœur de sa réflexion. La centralité de l'individu pour l'histoire du roman a été réaffirmée par Ian Watt, qui a lié naissance du roman et affirmation de l'individualisme. Watt établit *Robinson Crusoe* comme le point de départ de la tradition romanesque :

It is appropriate that the tradition of the novel should begin with a work that annihilated the relationships of the traditional social order, and thus drew attention to the opportunity and the need of building up a network of personal relationships on a new and conscious pattern; the terms of the problem of the novel and of modern thought alike were established when the old order of moral and society relationships was shipwrecked, with Robinson Crusoe, by the rising tide of individualism⁴³⁵.

L'analyse d'Ian Watt semble toutefois entretenir une confusion entre tradition du roman réaliste et tradition du roman tout court, entre questionnement de l'individualité et assomption de l'individualisme. Pour Watt le réalisme est la caractéristique définitionnelle du roman : le roman ne peut qu'être mimétique, et induire le lecteur à se sentir en contact avec la matière même de la vie, réfléchi momentanément dans l'esprit des protagonistes. Cette formulation semble avoir du mal à inclure toute la lignée du roman de la non-linéarité dans la tradition romanesque ; en effet, ces romans refusent l'intention mimétique et échappent donc à la définition de Watt du roman comme typiquement réaliste. Pourtant, l'individualité est aussi au cœur du roman de la non-linéarité : *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, comme son titre l'indique, est la biographie d'un individu ; *Pale fire* met face à face deux textes de deux hommes (Shade et Kinbote), dont un est obsédé par des incessants jeux de déconstruction et reconstruction de son histoire, de son identité ; *La vie mode d'emploi* tisse une toile qui met en interconnexion mutuelle les vies de dizaines de personnes ;

⁴³⁴ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* [1914], Madrid, Revista de Occidente / Alianza Editorial, 1981, p. 79.

⁴³⁵ Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 92.

House of leaves reprend la leçon de Nabokov et de Perec pour explorer les troubles de la perception de soi, de la mémoire, de la relation de l'individu au monde et aux autres.

Cet individu que le roman de la non-linéarité prend en compte et essaye de raconter n'est pas le même individu du roman réaliste : son identité et son rapport au monde et aux autres sont perçus d'une perspective différente. Les dualités entre l'individu et le monde et entre l'individu et l'autre de l'individu sont refusées : l'identité humaine est problématique, paradoxale, elle inclut la conscience de l'autre et la conscience de l'appartenance au monde. L'individualité est ainsi élargie jusqu'à inclure l'autre et, en même temps, dissoute dans le monde. Ortega y Gasset a résumé cette approche de l'identité dans une formule très célèbre et très efficace : « Yo soy yo y mi circunstancia »⁴³⁶. Le roman de la non-linéarité, donc, ne refuse pas le récit de vie, mais il l'approche d'une perspective différente du roman réaliste, en épousant une vision holiste, dans laquelle le sujet ne peut pas être dissocié du monde et des autres. L'individu est alors impliqué dans une multiplicité de voix, de vies, de vues, de voies, qui lui confèrent un statut toujours incertain, paradoxale, pluriel. Si le réalisme mimétique se fonde sur la reconnaissance du donné, le roman de la non-linéarité met sur le même plan ontologique le donné et le possible : le récit de vie de l'individu qui est perçu ou se perçoit selon cette alliance ne pourra qu'être le récit de la contingence, en opposition aux perspectives téléologiques, aux représentations finalisées dominant le roman réaliste. L'assomption de l'émergence du possible, de la pluralité, de la contingence, de l'altérité justifie alors le choix de la non-linéarité, le refus de la clôture du récit.

Le *Tristram Shandy* est sûrement le roman quintessentiel pour cette approche du récit de vie. Au lieu d'assumer son identité comme le point de départ pour le récit de sa vie, Tristram pose son identité comme un problème, l'objet d'une quête : d'où la réflexivité de l'œuvre. L'identité de Tristram n'est pas déterminable, une configuration provisoire prise dans le flux des échanges avec les autres dans une communauté, un monde. Les dichotomies individu/monde, passé/présent, réel/possible, sont rejetées par cette perspective dynamique de l'identité, ce qui justifie, comme il a été analysée, d'innombrables jeux intertextuels. Le récit de vie, alors, ne concerne plus les péripéties d'un individu dont l'identité est assumée a priori, mais plutôt le processus constituant

⁴³⁶ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 25.

cette identité, sans aucune prétention de pouvoir se figer, d'échapper au flux d'échanges entre l'individu, les autres, le monde. James Swearingen, qui a beaucoup écrit sur le *self* décentré au cœur de ce roman, a affirmé : « Sterne's novel is an incipient phenomenology which clarifies the processes of human be-ing in the person of the protagonist »⁴³⁷.

Amoindrissement des personnages dans Tristram Shandy

Le personnage pris dans cette vision ne peut qu'en résulter amoindri, de plusieurs manières. Tristram ne sait pas répondre à ceux qui lui demandent « qui êtes-vous » ; Walter Shandy parle en utilisant les mots de Robert Burton (qui utilise d'ailleurs les mots d'autres auteurs) ; James Butler a désormais perdu son vrai nom et il sera appelé pour toujours Trim ; la veuve Wadman n'a même pas vraiment d'existence textuelle, car sa description est laissée en blanc, disponible pour les lecteurs. L'amoindrissement de Tristram n'est pas seulement métaphorique : comiquement, cette diminution se manifeste aussi sur plusieurs plans, y compris les plus physiques. Tout d'abord, comme Walter le rappelle en larmes : « My Tristram's misfortunes began nine months before ever he came into the world »⁴³⁸, à cause de la célèbre question relative à la pendule que sa mère posa à Walter pendant l'acte de la conception. Ensuite, au moment même de sa naissance, Tristram subit une rupture de la cloison nasale, ce qui fait tomber son père dans l'angoisse, à cause de sa théorie sur les rapports entre la dimension du nez et la fortune d'un homme, voire d'une famille. Les Shandy, par exemple, auraient eu des nez de grands dimensions, qui les auraient rangés parmi les familles plus importantes d'Angleterre, jusqu'à l'arrière-grand-père de Tristram, dont le petit nez auraient représenté le début des malheurs de toute la famille : son ombre sinistre plane sur les mésaventures du nez du jeune Tristram.

He would often boast that the *Shandy* family rank'd very high in king *Harry* the VIIIth's time, but owed its rise to no state engine,—he would say,—but to that only;—but that, like other families, he would add,—it had felt the turn of the wheel, and had never recovered the blow of my great grandfather's nose.⁴³⁹

⁴³⁷ James Swearingen, *Reflexivity in Tristram Shandy: an essay in phenomenological criticism*, cit., p. 257.

⁴³⁸ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 3 [I, 3].

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 160 [III, 33].

Le moment de la rupture du nez de Tristram dans le texte correspond exactement à l'annonce de sa naissance, qui advient, après des très nombreuses digressions, au troisième volume, vingt-septième chapitre. Il faudra encore attendre au moins un autre volume pour arriver au moment dans lequel Tristram est baptisé. Nous connaissons déjà, pourtant, en vertu d'une des nombreuses digressions précédentes, la théorie des noms de Walter Shandy, qui associe donc nom et identité. Dans cette théorie loufoque, le nom le plus infortuné serait Tristram, alors que Trismegistus serait décidemment le plus puissant. Après l'accident du nez, l'attribution du nom à l'enfant devient une matière de grande importance pour Walter, qui décide donc d'utiliser le nom le plus puissant pour contraster la mauvaise influence du nez cassé. Toutefois...

—Then reach me my breeches off the chair, said my father to *Susannah*.—There is not a moment's time to dress you, Sir, cried *Susannah*—the child is as black in the face as my—
As your what? said my father, for like all orators, he was a dear searcher into comparisons.—Bless, me, Sir, said *Susannah*, the child's in a fit.—And where's Mr. *Yorick*?—Never where he should be, said *Susannah*, but his curate's in the dressing-room, with the child upon his arm, waiting for the name—and my mistress bid me run as fast as I could to know, as captain *Shandy* is the godfather, whether it should not be called after him. Were one sure, said my father to himself, scratching his eye-brow, that the child was expiring, one might as well compliment my brother *Toby* as not—and it would be a pity, in such a case, to throw away so great a name as *Trismegistus* upon him—but he may recover. No, no,—said my father to *Susannah*, I'll get up—There is no time, cried *Susannah*, the child's as black as my shoe. *Trismegistus*, said my father—But stay—thou art a leaky vessel, *Susannah*, added my father; canst thou carry *Trismegistus* in thy head, the length of the gallery without scattering?—Can I? cried *Susannah*, shutting the door in a huff.—If she can, I'll be shot, said my father, bouncing out of bed in the dark, and groping for his breeches.

Susannah ran with all speed along the gallery.

My father made all possible speed to find his breeches.

Susannah got the start, and kept it—'Tis *Tris*—something, cried *Susannah*—There is no christian-name in the world, said the curate, beginning with *Tris*—but *Tristram*. Then 'tis *Tristram-gistus*, quoth *Susannah*.

—There is no *gistus* to it, noodle!—'tis my own name, replied the curate, dipping his hand, as he spoke, into the bason—*Tristram*! said he, &c. &c. &c. &c.—so *Tristram* was I called, and *Tristram* shall I be to the day of my death⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 207-208 [IV, 14].

Le perte du nez et la mauvaise attribution du nom sont déjà des conditions suffisantes pour une amère plainte de la part de Walter Shandy : « Unhappy Tristram! child of wrath! child of decrepitude! interruption! mistake! and discontent! »⁴⁴¹. Déjà à ce point, Walter considère d'avoir irrémédiablement perdu les trois quarts de son fils : « I was my father's last stake—he had lost my brother Bobby entirely,—he had lost, by his own computation, full three-fourths of me—that is, he had been unfortunate in his three first great casts for me—my geniture, nose, and name,—there was but this one left »⁴⁴². Toutefois, les mésaventures de Tristram ne sont pas finies ; d'autres diminutions l'attendent. Un ultérieur amoindrissement, en effet, touchera sa virilité ; cette fois la responsabilité est de Toby et Trim, qui pour récupérer du matériau utile à leurs jeux de guerre ont touché aux fenêtres de Shandy Hall.

—'Twas nothing,—I did not lose two drops of blood by it—'twas not worth calling in a surgeon, had he lived next door to us—thousands suffer by choice, what I did by accident.—Doctor *Slop* made ten times more of it, than there was occasion:—some men rise, by the art of hanging great weights upon small wires,—and I am this day (*August* the 10th, 1761) paying part of the price of this man's reputation.—O 'twould provoke a stone, to see how things are carried on in this world!—The chamber-maid had left no *****
*** under the bed:—Cannot you contrive, master, quoth *Susannah*, lifting up the sash with one hand, as she spoke, and helping me up into the window-seat with the other,—cannot you manage, my dear, for a single time, to *****? *****?

I was five years old.—*Susannah* did not consider that nothing was well hung in our family,—so slap came the sash down like lightning upon us;—Nothing is left,—cried *Susannah*,—nothing is left—for me, but to run my country.—

My uncle *Toby's* house was a much kinder sanctuary; and so *Susannah* fled to it⁴⁴³.

Cette réduction physique de Tristram est une figuration parodique parfaite de cet amoindrissement du personnage qui est typique de la conception du monde du roman de la non-linéarité, pour lequel le protagoniste du récit de vie n'est pas indépendant mais se constitue dialogiquement, dans le rapport avec une communauté qui le construit mais aussi le limite. L'amoindrissement de Tristram continue dans la vie adulte : il finit par devenir très mince (« I being very thin »⁴⁴⁴), et de nombreuses allusions sont faites à son impuissance sexuelle. Dans ce passage, par exemple, le sujet devient presque explicite :

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 215 [IV, 19].

⁴⁴² *Ibid.*, p. 261 [V, 16].

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 264 [V, 17].

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 345 [VII, 13].

—Do, my dear *Jenny*, tell the world for me, how I behaved under one, the most oppressive of its kind, which could befall me as a man, proud as he ought to be of his manhood—

'Tis enough, saidst thou, coming close up to me, as I stood with my garters in my hand, reflecting upon what had *not* pass'd—'Tis enough, *Tristram*, and I am satisfied, saidst thou, whispering these words in my ear, **** * * **** * * * * *;—**** * * ****—any other man would have sunk down to the centre⁴⁴⁵—

Le thème de l'impuissance sexuelle de *Tristram* acquiert une importance particulière si elle est mise en résonance avec l'épisode final du *Tristram Shandy* : l'histoire du taureau impuissant de Walter Shandy. Robert Alter a analysé cette thématique de l'impuissance du *Tristram Shandy* sur un plan symbolique : il s'en sert pour faire une distinction entre le roman réaliste, dominé par un fantasme d'omnipotence, et le *self-conscious novel*, qui serait caractérisé par un fantasme d'impuissance⁴⁴⁶. La conception du rapport entre l'individu et le monde sous-entendu par le roman non linéaire limite en effet les possibilités pour l'individu d'intervenir sur le réel et le modifier à sa guise, parce que le sujet et le monde font partie du même système d'interdépendances, d'échanges. La focalisation du récit de vie subit alors un décalage : l'histoire d'un individu n'est plus seulement le récit de la façon dont le sujet manipule son monde, mais aussi le récit de la façon dont cet individu est influencé, constitué, limité par le monde et les autres.

La déconstruction du récit de vie tel qu'il est approché par le roman réaliste mène alors à une complexification, qui peut être aussi lue à la lumière des sciences du chaos : Gordon Sleuthag, par exemple, parle de « narratives of complexity »⁴⁴⁷ : un type de littérature caractérisée par une structure polyphonique, non linéaire, inter-temporelle, où la notion d'identité est décentralisée, soumise au principe de la non-déterminabilité et influencée par la contingence de la narration : « identity [is] entirely shaped by narrative — just as we are all creatures of narrative »⁴⁴⁸. Si l'identité est définie par la narration, il y aura tant d'identités que de narrations possibles.

Le dessein des possibles, l'assomption de l'incertitude et la partialité de toute entreprise d'observation et de description excluent alors toute possibilité d'une plénitude de la représentation : d'où, en même temps, une sensation d'impotence par rapport au roman

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 363 [VII, 29].

⁴⁴⁶ Robert Alter, *Partial magic*, cit., pp. 112-113.

⁴⁴⁷ Gordon Sleuthag, *Beautiful chaos*, cit., p. 161.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 171.

réaliste, mais aussi la disponibilité de bien des discours, le refus de la dichotomie du vrai et du faux, le relativisme, la réflexivité. En illustrant les apories et les limites du récit de vie du roman réaliste, le roman de la non-linéarité active des nouvelles possibilités de narration.

Pale fire et la prolifération des identités

L'impossibilité de faire la distinction entre authentique et faux mène à des récits de vie multiples, où l'identité semble en même temps se déconstruire et proliférer. La multiplication des noms du héros et la prolifération de ses doubles sont les marques les plus évidentes de ce processus. Dans *Pale fire*, le récit de vie de Kinbote devient un véritable kaléidoscope d'identités, d'hétéronymes, d'anagrammes. De camouflage en camouflage, les métamorphoses des héros du roman de Zembla semblent dissoudre leurs identités dans un univers où fiction et réel ne s'excluent plus réciproquement, au point qu'il devient inutile vouloir les distinguer. La figure de l'assassin est hétéronymique dès son apparition dans les notes de Kinbote : « Jakob Gradus called himself variously Jack Degree or Jacques de Gray, or James de Gray, and also appears in police records as Ravus, Ravenstone, and d'Argus »⁴⁴⁹. La multiplication des identités est même plus spectaculaire chez Charles Kinbote. Dès sa première note, il introduit le personnage du roi de Zembla, Charles the Beloved, aussi connu sous les noms de Charles Xavier Vseslav, ou encore Charles II (ou Karlik, pour son oncle Conmal). L'homonymie entre les deux personnages et l'insistance de Kinbote sur la biographie du roi de Zembla mènent rapidement à établir une identité entre les deux personnages. La double identité est compliquée par un jeu de miroirs et de déguisements qui porte à la multiplication des figures du même personnage, dans un jeu de l'identique et du différent. Ce jeu commence très tôt dans le texte : déjà dans la deuxième note au poème, Kinbote raconte l'anecdote selon laquelle le roi aurait dû dissimuler son identité pour pouvoir enseigner sans être reconnu :

The last king of Zembla – partly under the influence of his uncle Conmal, the great translator of Shakespeare (see notes to line 39-40 and 962), had become, despite frequent migraines, passionately addicted to the study of literature. At forty, not long before the collapse of his throne, he had attained such a degree of scholarship that he dared accede to his venerable uncle's raucous dying request : "Teach, Karlik!" Of course, it would have

⁴⁴⁹ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 66.

year resemble my disguised king (see also not to line 894)⁴⁵⁰.

Shade où sans surprise le thème du miroir revient :

Sit like a king there, and like Marat bleed.⁴⁵¹”

king » pour se lancer dans une nouvelle longue note autobiographique :

told me how much I resembled that unfortunate monarch. I would counter with something

⁴⁵⁰ *Ibid.*, cit., p. 66.

⁴⁵¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

on the lines of “all Chinese look alike” and change the subject. One day, however, in the lounge of the Faculty Club where I lolled surrounded by a number of my colleagues, I had to put up with a particularly embarrassing onset. A visiting German lecturer from Oxford kept exclaiming, aloud and under his breath, that the resemblance was “absolutely unheard of,” and when I negligently observed that all bearded Zemblans resembled one another – and that, in fact, the name Zembla is a corruption of the Russian *zemlya*, but of Semblerland, a land of reflections, of “resemblers” – my tormenter said : “Ah, yes, but King Charles wore no beard, and yet it is his very face! I had [he added] the honor of being seated within a few yards of the royal box at a Sport Festival in Onhava which I visited with my wife, who is Swedish, in 1956. We have a photograph of him at home, and her sister knew very well the mother of one of his pages, an interesting woman. Don’t you see [almost tugging at Shade’s lapel] the astounding similarity of features – of the upper part of the face, and the eyes, yes, the eyes, and the nose bridge ?”

“Nay, sir [said Shade, refolding a leg and slightly rolling in his armchair as wont to do when about to deliver a pronouncement] there is no resemblance at all. I have seen the King in newsreels, and there is no resemblance. Resemblances are the shadows of differences.

Different people see different similarities and similar differences.⁴⁵²”

La conversation continue et le roi Charles en est le sujet central. À un certain moment, quelqu’un commente que le souverain serait mort en prison ; une autre personne conteste cette affirmation, en soutenant que le roi aurait pris la fuite de son pays déguisé en nonne. Shade, qui dans le récit de Kinbote semble bien connaître son présumé secret et s’exprime parfois dans un langage très kinbotien, assure que le roi ne s’est pas déguisé pour prendre la fuite, mais qu’il a quitté Zembla en athlète, habillé en rouge. Dans la note au vers 70, Kinbote a raconté l’évasion, aidée par les partisans du roi tous déguisés en Charles II :

He never would have reached the western coast had not a fad spread among his secret supporters, romantic, heroic daredevils, of impersonating the fleeing king. They rigged themselves out to look like him in red sweaters and red caps, and popped up here and there, completely bewildering the police⁴⁵³.

Le roi Charles ne serait pas pourtant le seul à avoir des sosies, et Shade ramène rapidement la discussion sur le thème des ressemblances, et dans ce cas particulier de ses sosies :

Shade [smiling and massaging my knee] : “Kings do not die – they only disappear, eh, Charles ? ”

⁴⁵² *Ibid.*, pp. 208-209.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 83.

“Who said that ?” asked sharply, as if coming out of a trance, the ignorant, and always suspicious, Head of the English Department.

“Take my own case,” continued my dear friend ignoring Mr H. “I have been said to resemble at least four people : Samuel Johnson ; the lovingly reconstructed ancestor of man in the Exton Museum ; and two local characters, one being the slapdash disheveled hag who ladles out the mash in the Levin Hall cafeteria”.

“The third in the witch row,” I precised quaintly, and everybody laughed.

“I would rather say,” remarked Mr Pardon – American History - “that she looks like Judge Goldsworth” (“One of us,” interposed Shade inclining his head), “especially when he is real mad at the whole world after a good dinner.”⁴⁵⁴

Si John Shade ressemble à Samuel Johnson, certainement Kinbote ne serait pas son Boswell : son commentaire est beaucoup plus riche en détails sur l’histoire de Zembla et sur le roi Charles que d’annotations biographiques concernant le poète. La ressemblance physique de Shade avec le juge Goldsworth est encore plus importante : en effet, la fin tragique de la vie de Shade, qui vient assassiné, participe d’au moins deux récits différents. Dans le contexte du monde zemblien de Kinbote, l’auteur de l’assassinat est l’infâme Jakob Gradus, arrivé de Zembla pour tuer le roi Charles en exil, c’est-à-dire le même Kinbote ; la balle qui tue le poète ne lui était donc pas destinée. L’autre version de l’histoire est celle de l’assassin : Jack Grey, échappé de prison pour se venger du juge Goldsworth, qui l’avait fait condamner, se trompe de personne, leurré par la ressemblance de Shade avec le juge. Cette version, qui oppose le monde somme toute banal de New Wye au monde romanesque de Zembla et de ses rois en exil et conspirateurs qui traversent le continent, est gommée par Kinbote dans l’index : aucune référence à Jack Grey, mais seulement à Gradus ; aucune référence au juge Goldsworth. Il est intéressant, cependant, de noter comment l’entrée de l’index de Shade arrive à soutenir simultanément les deux versions de l’histoire, sa dernière apparition dans le livre étant ainsi résumée : « his death from a bullet meant for another, 1000 »⁴⁵⁵.

Cette histoire de balle destinée selon une version au roi Charles, selon une autre au juge Goldsworth, mais arrivée de toute manière à John Shade, n’est pas sans rappeler une autre histoire de balle. Dans un passage très célèbre du *Tristram Shandy*, repris par

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 209-210.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 244.

Diderot dans *Jacques fataliste et son maître*, Trim raconte comment la blessure subie en guerre lui était destinée au seul but de le mettre au service de Uncle Toby :

King *William* was of an opinion, an' please your honour, quoth *Trim*, that every thing was predestined for us in this world; insomuch, that he would often say to his soldiers, that 'every ball had its billet.' He was a great man, said my uncle *Toby*—And I believe, continued *Trim*, to this day, that the shot which disabled me at the battle of *Landen*, was pointed at my knee for no other purpose, but to take me out of his service, and place me in your honour's, where I should be taken so much better care of in my old age—It shall never, *Trim*, be construed otherwise, said my uncle *Toby*⁴⁵⁶.

Le discours déterministe de Trim prend des allures de paradoxe, en jouant la confusion entre les causes et les conséquences, comme souvent d'ailleurs dans le *Tristram Shandy*. Quoique Toby se dit d'accord avec Trim, il avait présenté, dans la phrase proférée tout juste avant ce passage, une perspective complètement différente, qui prenait en compte la dimension de la contingence. En interrompant la narration de Trim, qui essaie de raconter l'histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux, Toby semble prôner pour la casualité, et non pour la causalité : quand Trim affirme qu'il se trouve que le roi ait décidé de sortir un soir avec la reine, Toby l'interrompt pour lui signaler que c'est toute une question de contingence : cela est arrivé de cette manière, mais le roi et la reine auraient bien pu aussi rester à la maison. C'est le hasard qui est roi, et cela s'applique même aux événements relatés dans un récit de pure fantaisie tel que Trim essaie, sans y parvenir, de narrer à Uncle Toby.

Dans une narration multiple, l'apposition du discours téléologique et du discours de la contingence, peut créer des effets très intéressants. Pour revenir à *Pale fire*, la mort accidentelle de Shade reste accidentelle dans toutes les versions, peu importe si la balle était destinée au roi Charles, ou au juge Goldsworth. Le jeu des ressemblances, des reflets, des ombres, de la déclination des multiples possibles, finit paradoxalement pour être fatale au poète qui s'interroge sur ces mystères de la vie, victime au final d'un erreur d'identité.

C'est pourtant Kinbote l'homme aux identités multiples : selon un jeu anagrammatique commun chez Nabokov, le lecteur retrouve son nom dans le nom d'un autre personnage

⁴⁵⁶ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 401 [VIII, 19].

assez obscur de *Pale fire*, le professeur Botkin, qui fait sa première apparition, officiellement, dans la note au vers 894 :

Professor Pardon now spoke to me : “I was under the impression that you were born in Russia, and that your name was a kind of anagram of Botkin or Botkine ?”

Kinbote : “You are confusing me with some refugee from Nova Zembla” [sarcastically stressing the “Nova”].

“Didn’t you tell me, Charles, that *kinbote* means regicide in your language?” asked my dear Shade.

“Yes, a king’s destroyer,” I said (longing to explain that a king who sinks his identity in the mirror of exile is in a sense just that)⁴⁵⁷.

La confusion anagrammatique entre Kinbote et Botkine et cette nouvelle identité qui lui est attribuée par le professeur d’histoire américaine Mr. Pardon mais que le protagoniste nie, pourrait nous permettre de repenser encore une fois le récit de Charles, en le resituant dans ce milieu universitaire qui reste sous trace pendant tout le roman. Brian Boyd, par exemple, supporte cette thèse de l’identification de Kinbote avec Botkine⁴⁵⁸. Botkine, au contraire du Professeur Pardon (ainsi que de tous les professeurs de New Wye à l’exception de Shade) paraît dans l’index⁴⁵⁹, mais de manière très particulière : il est tout d’abord cité en tant que savant américain d’origine russe (et non pas juste un réfugié russe), avec le renvoi au passage supra-cité ; ensuite, une série de renvois à des pages précédentes affichent les transformations anagrammatiques de son nom en tant que substantif :

Botkin, V., American scholar of Russian descent, 894 ; king-bot, maggot of extinct fly that once bred in mammoths and is thought to have hastened their phylogenetic end, 247 ; bottekin-maker, 71 ; bot, plop, and *boteliy*, big-bellied (Russ.) ; botkin or bodkin, a Danish stiletto⁴⁶⁰.

L’index, malicieusement, évite de prendre en compte la toute première apparition du Prof. Botkin dans le livre. Dans la note au vers 172 (« books and people »), Kinbote

⁴⁵⁷ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 210.

⁴⁵⁸ Brian Boyd, *Nabokov’s Pale fire. The magic of artistic discovery*, cit., p. 91.

⁴⁵⁹ Kinbote glisse tout de même, en vérité, une référence assez maligne au Professeur Pardon dans la voix d’index dédiée à Flatman : « *Flatman*, Thomas, 1637-88, English poet, scholar and miniaturist, not known to the old fraud, 894 ». L’allusion est au passage dans lequel le Professeur Pardon essaye de se rappeler le nom du professeur qu’il a vu discuter avec Kinbote/Botkine. L’inclusion de l’index d’un autre Flatman confirme l’hostilité de Kinbote vers ses collègues universitaires, et devient l’occasion pour un règlement de comptes contre le Professeur Pardon.

⁴⁶⁰ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 238.

recopie de son cahier quelques exemples de conversation entre lui et Shade. Ils parlent, à un certain moment, du directeur du département de russe, un nom qui ne sonnera pas inconnu aux lecteurs de Nabokov : « Speaking of the Head of the bloated Russian Department, Prof. Pnin, a regular martinet in regard to his underlings (happily, Prof. Botkin, who taught in another department, was not subordinated to that grotesque “perfectionist”) [...]»⁴⁶¹ »

Ce surprenant camée de Pnin semble vouloir conduire le lecteur à une réflexion intertextuelle, à une réflexion sur l’aspect d’appropriation et recyclage très présent dans la narration de Kinbote (et dans l’œuvre de Nabokov), alors que cette première apparition de Botkin fait augmenter les incongruences du récit. Dans l’index, Botkin est aussi référencé comme stylet danois, sans renvoi de page. Une relecture permettra de retrouver la référence dans la note au vers 493 : « There are purists who maintain that a gentleman should use a brace of pistols, one for each temple, or a bare botkin (note the correct spelling), and that ladies should either swallow a lethal dose or drawn with clumsy Ophelia »⁴⁶². L’allusion au Danemark et celle à Ophélie nous mettrons sur la bonne voie : il faut se tourner vers le *Hamlet*. Le *bodkin*, avec un *d* malgré l’invitation de Kinbote à remarquer la bonne graphie, est cité dans le célèbre soliloque de Hamlet commençant par le vers « To be, or not to be, that is the question » :

For who would bear the Whips and Scorns of time,
The Oppressor's wrong, the proud man's Contumely,
The pangs of despised Love, the Law's delay,
The insolence of Office, and the Spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his Quietude make
With a bare Bodkin?⁴⁶³ [...]

La duplication de Kinbote en Botkin a pour effet de déconstruire une fois de plus son récit et de réaffirmer les thématiques de l’intertextualité dans laquelle l’identité de Kinbote reste complètement immergée. Dans le miroir intertextuel se reflètent aussi d’autres thématiques telle que la folie, la solitude, l’exil, le régicide.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 175.

⁴⁶³ William Shakespeare, *Hamlet*, III, 1, vv. 73-79.

En relisant *Pale fire* selon ces indices intertextuels, il devient de plus en plus difficile de fixer une claire identité pour Kinbote : fou, professeur, roi, il semble être tout cela à la foi, jusqu'à devenir de plus en plus pur texte, une accumulation de symboles. Le jeu anagrammatique, qui décompose son nom jusqu'à le multiplier dans une panoplie de noms de famille et de substantifs, complique encore plus la donne : il a par exemple été aussi soutenu⁴⁶⁴ que l'allusion au *king-bot*, un insecte parasite des hommes et des animaux, révèle le thème du parasitisme, ce qui serait bien pertinent pour la description du rapport entre le commentaire de Kinbote et le texte de Shade. Lecture après lecture, symbole après symbole, reflet après reflet, Kinbote semble perdre, tout comme son récit de Zembla, tout caractère de réalité. Ce qui ne serait pas pour lui déplaire, d'ailleurs : « "reality" is neither the subject nor the object of true art which creates its own special reality having nothing to do with the average "reality" perceived by the communal eye »⁴⁶⁵. En refusant explicitement le mimétisme, le roman de la non-linéarité peut jouer de l'indifférenciation du réel et de sa représentation, du monde et du livre, du vrai et du faux. Par conséquent, il serait incorrect de lire *Pale fire* selon une esthétique de la représentation ; plutôt, il faut accepter que son récit de vie n'est pas mimétique, qu'il est inclusif et qu'il admet les incongruités, les multiplications, les métamorphoses, les reflets, les possibles. Les identités des héros de ce type de roman seront donc complexes, paradoxales, incertaines, insaisissables dans leurs contradictions, comme l'identité multiple de Kinbote : et le récit de vie qui leur est attribué ne pourra que prendre des formes non linéaires, déconstruites.

La vie mode d'emploi : *le communalisme du récit de vie(s)*

La multiplicité des récits de vie est aussi au cœur de *La vie mode d'emploi*, qui choisit la multiplicité dès l'indication de genre sur la couverture : « romans ». Une véritable foule de personnages est peinte dans le roman de Georges Perec : des centaines d'histoires qui se croisent ou s'effleurent ou se font écho, toutes contenues dans l'espace de quelques minutes au 11 rue Simon-Crubellier. Dans le moment précédant la mort du personnage peut-être principal du roman, Perceval Bartlebooth, toute la

⁴⁶⁴ La référence est à James Ramey, « Parasitism and *Pale Fire's* camouflage: the king-bot, the crown jewels and the man in the brown macintosh », *Comparative Literature Studies*, XLI, 2, 2004, pp. 185-213. Dans cet article l'entrée de l'index dédiée à Botkin est considérée « the crux of the identity game between Kinbote, Botkin, and the author » (*Ibid.*, p. 202).

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 107.

mémoire de cet immeuble est activée par l'impossible vue d'ensemble sur toutes ses pièces : l'immeuble devient alors le symbole d'une communauté, puisque l'histoire d'un individu est mise en réseau avec l'histoire de ses familiers et de ses voisins, ainsi que des personnages présents dans les films, les tableaux, les pièces de théâtre, les romans, les étiquettes, les cartes postales, et dans tout autre type de représentation qui vient à faire partie de notre quotidien. Le communalisme qui caractérisait le *Tristram Shandy* est donc porté par Perec à ses extrêmes : nulle vie est indépendante ni peut être racontée séparément de la vie des autres. Tel propos ne peut qu'être mieux desservi par une forme totalement non linéaire : ainsi le roman de Perec prend la forme d'un jeu de construction et déconstruction, des possibilités infinies de montage où le récit de vie se montre dans sa nature de bricolage. Ici, comme dans le *Tristram Shandy*, il y a une mise à nu du procédé, et surtout du récit de vie qui se fragmente à l'extrême jusqu'à obliger la lecture à être une autre écriture, un autre récit parmi les possibles. Le parallélisme avec Sterne devient clair quand on repense à cette affirmation de Chklovski :

Le travail de Sterne avait pour toile de fond le roman d'aventures, avec ses formes extraordinairement solides et sa règle formelle de finir par un mariage. Les formes du roman de Sterne correspondent à un changement, à une destruction des formes courantes. Et il procédait de même au moment d'achever ses romans. Nous avons l'impression d'un écroulement ; là où nous nous attendons un palier, l'escalier ouvre sur le vide⁴⁶⁶.

Or, il est très intéressant de remarquer que le roman de Perec s'ouvre justement sur un escalier, qui donne sur un palier, et se termine dans le vide. Le premier chapitre se situe *Dans l'escalier* :

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière. De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l'on appelle les « parties communes », ces petits bruits feutrés que le tapis de laine rouge passé étouffe, ces embryons de vie communautaire qui s'arrêtent toujours aux paliers. Les habitants d'un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d'eau, allumer la lumière, mettre la table, quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, d'immeuble en immeuble, et de rue en rue. Ils se barricadent dans

⁴⁶⁶ Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, cit., p. 225.

leurs parties privatives – puisque c’est comme ça que ça s’appelle – et ils aimeraient bien que rien n’en sorte, mais si peu qu’ils en laissent sortir, le chien en laisse, l’enfant qui va au pain, le reconduit ou l’éconduit, c’est par l’escalier que ça sort. Car tout ce qui se passe passe par l’escalier, tout ce qui arrive arrive par l’escalier, les lettres, les faire-part, les meubles que les déménageurs apportent ou emportent, le médecin appelé en urgence, le voyageur qui revient d’un long voyage. C’est à cause de cela que l’escalier reste un lieu anonyme, froid, presque hostile. [...]

Oui, ça commencera ici : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier.⁴⁶⁷ [...]

Le style impersonnel de la prose de Perec semble presque prendre le point de vue de l’immeuble, une mémoire neutre qui enregistre tout, les vies des personnes comme des objets qui ont franchi l’accès de l’immeuble. Dans son anonymat, l’escalier devient l’espace où la communauté se constitue, le lieu de l’irrémédiable entrecroisement et entrechoquement des vies. Raconter du point de vue de l’immeuble, alors, suppose l’abandon d’une narration hiérarchisante ; le roman prend ainsi la forme d’« échos éclatés », « bribes », « débris », « esquisses », « amorces » : tels sont les récits des vies des locataires de l’immeuble, des fragments, des « embryons de vie communautaire », pièces d’un puzzle plus grand et impossible à achever. Alors le choix de commencer entre le troisième et le quatrième étage de l’immeuble, dans l’escalier, peut se lire dans le sillon de cette tradition non linéaire qui évoque la convention de commencer les histoires *ab ovo* seulement pour s’en moquer, pour déconstruire le récit et le dénoncer pour ce qu’il est, une construction possible parmi les autres. Le morcèlement arbitraire que Perec fait de son roman, en dispersant des centaines d’histoires au cours des quatre-vingt-dix-neuf chapitres, disposés arbitrairement et sans suivre aucune linéarité ni chronologique ni spatiale, doit donc être analysé selon cette « mise à nu du procédé » que Chklovski avait ravivé dans le *Tristram Shandy*.

Tentation du vide, fantasme de la plénitude : Valène, Bartlebooth, Winckler

L’escalier de Perec, comme celui de Sterne, s’ouvre pourtant sur le vide, malgré les effets de tout-plein, d’épuisement. Avec *Le chapitre LI*, le chapitre central et le seul à n’être pas indiqué uniquement avec le titre en chiffres romaines, nous sommes dans la chambre de bonne occupée par le peintre Serge Valène, un des trois personnages

⁴⁶⁷ Georges Perec, *La vie mode d’emploi*, cit., pp. 19-20.

centrales du roman avec Bartlebooth et Gaspar Winckler. La narration est ici toujours à la troisième personne, sur le mode conditionnel : Valène se pendrait en train de peindre un tableau représentant l'immeuble, et « la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes »⁴⁶⁸ : suit une très longue liste (bourrée de contraintes typiquement oulipiennes et hommage aux confrères de Perec membres de l'Oulipo) dénombant 179 anecdotes qui paraîtront sur le tableau de Valène, tous tirées du roman, certains même se référant à des chapitres qui, dans un ordre conventionnel de lecture, n'ont pas encore été lus par le lecteur. Parmi ces anecdotes, les niveaux diégétiques sont tous confondus : les histoires des locataires de l'immeuble sont présentes, aussi bien que les histoires des romans qu'ils ont lu ou écrit, des tableaux qui sont affichés dans leurs chambres, et ainsi de suite, y compris les histoires appartenant aux locataires passés. L'ordre de présentation des histoires listées dans ce chapitre, d'ailleurs, ne reprend absolument pas l'ordre d'apparition dans le roman, ni d'ailleurs un ordre chronologique : la liste devient donc un autre itinéraire de lecture possible.

Le tableau de Valène, qui rappelle de très près le modèle du *Cabinet d'amateur* repris par Perec pour un autre roman, sorte d'appendice idéale à la *Vie mode d'emploi*, se superpose au roman même, tant que le roman peut se dire contenu dans le tableau. Si le monde de *La vie mode d'emploi* tient tout dans un immeuble, l'immeuble tient tout dans le tableau : figure ultime d'une littérature de l'exhaustivité et de la réduction du monde, bien plus extrême que la réduction du monde à la mesure de Shandy Hall dans *Tristram Shandy*. Pourtant, l'entreprise de Valène n'est qu'imaginaire, ce que le lecteur pourra découvrir seulement en lisant l'épilogue, le chapitre qui suit le quatre-vingt-dix-neuvième, où est relatée la mort de Bartlebooth. Pas de pièce correspondante, donc, à ce chapitre, ni dans le sens immobilier, ni dans le sens du puzzle. La mort de Valène advient pendant les fêtes du quinze août, alors que l'immeuble est presque complètement vide :

Il reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisées sur la poitrine. Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 292.

tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter⁴⁶⁹.

La toile qui devait être si remplie de vies et d'objets est donc vierge : l'immeuble avec ses histoires laissent la place au seul échafaudage ; derrière le palier, le vide. L'image est certainement réflexive, parce qu'elle symbolise la mise à nu du procédé accomplie par Perec ; mais, dans un autre sens, elle symbolise aussi le pouvoir de l'illusion, de l'artifice. Ce tableau vide, nous l'avons vu plein, entassé même, pendant des centaines de pages ; et encore, en relisant le livre, nous le reverrons habité par une innombrable myriade de personnages. Le réel est, de cette manière, subordonné à la fiction, et tout le roman peut se lire selon un gigantesque trompe-l'œil, un reflet prolongé du possible. Le récit de vie, donc, ne peut pas au final se résumer ni à un tout-plein, la représentation de toute la mémoire du monde, ni à un tout-vide, qui serait comme un refus de la possibilité de narrer des histoires ; le vide de Valène équivaut en effet à un programme, les histoires possibles y sont contenues en même temps que le refus d'une plénitude impossible à atteindre.

Bien différent est le vide de Bartlebooth, le néant auquel il veut réduire ses puzzles après les avoir remplis de réel. Rappelons le projet de Bartlebooth :

Imaginons un homme dont la fortune n'aurait pas d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible.

Bartlebooth, en d'autres termes, décida un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même.

Cette idée lui vint alors qu'il avait vingt ans. Ce fut d'abord une idée vague, une question qui se posait – *que faire ?* -, une réponse qui s'esquissait : *rien*. L'argent, le pouvoir, l'art, les femmes, n'intéressaient pas Bartlebooth. Ni la science, ni même le jeu. Tout au plus les cravates et les chevaux, ou, si l'on préfère, imprécise mais palpitante sous ces illustrations futiles (encore que des milliers de personnes ordonnent efficacement leur vie autour de leur cravates et un nombre bien plus grand encore autour de leurs chevaux du dimanche), une certaine idée de la perfection⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 602.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, pp. 156-157.

Le projet de Bartlebooth est, dès sa conception, sous le signe de la contradiction : un épuisement partiel du réel, une nécessité arbitraire. L'idée de la perfection qu'il essaye d'achever se fonde sur ce *rien* qui le hante, sur une indifférence agitée d'une personne qui se propose de regarder de le monde, sans forcément le voir. Pour cela, son projet est, doit être, tant gratuit qu'inutile. Trois « principes directeurs » guident le projet :

Le premier fut d'ordre moral : il ne s'agirait pas d'un exploit ou d'un record, ni d'un pic à gravir, ni d'un fond à atteindre. Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque ; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d'un bout à l'autre et qui, en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s'y consacrerait.

Le second fut d'ordre logique : excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.

Le troisième, enfin, fut d'ordre esthétique : inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait ; sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis⁴⁷¹.

La répétitivité, l'inéluctabilité, la circularité de l'entreprise de Bartlebooth (qui part du rien et revient au rien) sont essentielles dans son idée de perfection. Le fantasme d'épuisement du réel est remplacée par une obsession cynique pour l'épure, l'idée que tant d'agitation puisse disparaître complètement, sans laisser aucune trace ; à travers plusieurs transformations, le cercle de la création s'achève sur la destruction, la représentation du réel s'efface confronté à son inutilité, à sa gratuité. L'organisation du projet est méticuleuse, et comporte une régularité des gestes qui n'admet pas d'exception. Pourtant, l'inclusion d'une autre personne, Gaspard Winckler, placé entre parenthèses, comme si sa présence fût seulement instrumentale à l'actuation du programme, introduira un élément de contingence qui, finalement, portera à l'échec la réalisation de l'entreprise de Bartlebooth :

Ainsi s'organisa concrètement un programme que l'on peut énoncer succinctement ainsi:

Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s'initierait à l'art de l'aquarelle.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 157.

Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d'une aquarelle tous les quinze jours, cinq cents marines de même format (65 x 50, ou raisin) représentant des ports de mer. Chaque fois qu'une de ces marines serait achevée, elle serait envoyée à un artisan spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces.

Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l'ordre, les puzzles ainsi préparés, à raison, de nouveau, d'un puzzle tous les quinze jours. À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient « retexturées » de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où – vingt ans auparavant – elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whitman, intacte et vierge.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur⁴⁷².

Le projet de Bartlebooth est sous le signe du nihilisme, et prévoit pour être accompli une stricte observance du mimétisme, un respect inflexible de la linéarité et l'élimination de la figure humaine. Son jeu de création et destruction s'ouvre sur le néant et veut finir sur le néant, en effaçant donc tout le sens produit par le chemin qui a lieu entre le début et la fin ; le vide final auquel il aspire n'admet alors aucun dessin d'un possible, mais seulement le néant, la mort, la feuille de papier vierge comme « presque vierge » sera la toile de Valène. La démarche de Valène est à l'opposé de celle de Bartlebooth : son tableau, quoique même pas commencé, porte dans son vide tout un plein de possibilités, d'histoires, de mémoires. Le puzzle de Bartlebooth n'est pas non plus la figuration du puzzle de Perec : chez Bartlebooth il n'y a qu'un jeu gratuit de répétition, de mimesis, et une culture de l'inexorabilité, de la nécessité, alors que l'art de Perec repose sur le sens de vertige dû à la coprésence du réel minutieusement observé et de la fiction la plus romanesque, sur la réflexivité, la multiplicité, la contingence.

Le projet de Bartlebooth restera inachevé, la mort le surprenant dans sa chambre alors qu'il travaille à un puzzle, le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze, peu avant huit heures du soir. C'est le point d'arrêt du temps choisi pour la description de l'immeuble, de ses objets, de ses locataires. Les yeux de Bartlebooth sont désormais éteints, et ces yeux vides pourraient entrer en résonnance avec la citation de Jules Verne choisie en épigraphe pour le roman : « Regarde de tous yeux, regarde ». Bartlebooth

⁴⁷² *Ibid.*, pp. 157-158.

semble avoir occupé toute sa vie à regarder, mais sans jamais voir : raison pour laquelle, dernier piège du faiseur de puzzle, son dernier puzzle ne peut pas être achevé :

Bartlebooth est assis devant son puzzle. C'est un vieillard maigre, presque décharné, au crâne chauve, au teint cireux, aux yeux éteints, vêtu d'une robe de chambre de laine bleu passé serrée à la taille par une cordelière grise. Ses pieds chaussés de mules de chevreau reposent sur un tapis de soie aux bords effrangés ; la tête très légèrement renversée en arrière, la bouche entrouverte, il agrippe de la main droite l'accoudoir du fauteuil cependant que sa main gauche, posée sur la table dans une posture peu naturelle, presque à la limite de la contorsion, tient entre le pouce et l'index l'ultime pièce du puzzle. [...]

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W⁴⁷³.

L'opposition entre Bartlebooth et Winckler, l'artisan faiseur de puzzles, est une des histoires qui courent tout le long du roman, du premier chapitre, où est évoquée la longue vengeance patiemment, minutieusement ourdie par Winckler, jusqu'à la mort de Bartlebooth qui a lieu au dernier chapitre et qui pétrifie le temps du roman. L'art de Winckler est un art d'illusionniste : il est un spécialiste des trompe-l'œil, des ruses conçues pour égarer Bartlebooth et l'obliger à voir autrement, à trouver ses repères parmi ses pièces polysémiques. Winckler, alors, est une figure de l'écrivain et de l'intertextualité, à partir d'ailleurs de son même nom, repris de *W ou le souvenir d'enfance*, du même Perec :

L'essentiel des illusions de Gaspard Winckler reposait sur ce principe : obliger Bartlebooth à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles – par exemple une pièce dont, quelle que soit par ailleurs sa configuration, deux côtés devaient obligatoirement former entre eux un angle droit – et en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces destinées à venir remplir cet espace. Comme dans cette caricature de W.E. Hill qui représente *en même temps* une jeune et une vieille femme, l'oreille, la joue, le collier de la jeune étant respectivement un œil, le nez et la bouche de la vieille, la vieille étant de profil en gros plan et la jeune de trois quarts dos cadrée à mi-épaule, Bartlebooth devait, pour trouver cet angle à vrai dire presque mais pas vraiment tout à fait droit, cesser de le considérer comme la pointe d'un triangle, c'est-à-dire faire basculer sa perception, voir *autrement* ce que fallacieusement l'autre lui donnait à

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 598-600.

voir et, par exemple, découvrir que l'espèce d'Afrique à reflets jaunes qu'il tripotait sans savoir où la placer occupait exactement l'espace qu'il croyait devoir remplir avec une sorte de trèfle à quatre feuilles aux tons mauves éteints qu'il cherchait partout sans le trouver. La solution était évidente, aussi évidente que le problème avait semblé insoluble tant qu'il ne l'avait pas résolu, de même que dans une définition de mots croisés – telle la sublime « *du vieux avec du neuf* », en onze lettres, de Robert Scipion – on va chercher partout où ce n'est pas ce qui est très précisément énoncé dans la définition même, tout le travail consiste à opérer ce *déplacement* qui donne à la pièce, à la définition, son *sens* et rend du même coup toute explication fastidieuse et inutile⁴⁷⁴.

À travers ses jeux d'illusion, Winckler essaie d'obliger Bartlebooth à sortir de la linéarité de sa perception et opérer un *déplacement*, l'assomption de la coprésence *en même temps* de deux ou plusieurs sens dans la même pièce ; à travers son travail, il crée un supplément de sens dans les fragments du puzzle, de nouveaux itinéraires dans la recompositions des marines de Bartlebooth. La réduction et la fragmentation qu'il leur doit appliquer deviennent alors le prétexte pour un jeu de création qui dépasse la morne imitation du réel entreprise par Bartlebooth.

Identités métamorphosées

Cette multiplicité qui est la propriété principale de *La vie mode d'emploi* s'applique au récit de vie, qui ne peut qu'être, inévitablement, récits de vies : plusieurs histoires possibles pour plusieurs personnages, la vie comme un jeu combinatoire. À cette polivocalité s'ajoute une conception problématique de l'identité individuelle, bien représentée par les nombreux personnages métamorphosant leur image ou subissant des nombreux changements de nom : ainsi nous avons Kolliker l'homme-tronc ; le guitariste Samuel Horton qui change de sexe en devenant la chanteuse pop Hortense ; le cycliste Lino Margay qui est atrocement défiguré par un accident jusqu'à devenir un « monstre larvaire »⁴⁷⁵, et après des nombreuses péripéties autour du monde ressuscite d'entre les monstres, grâce à une opération. Parmi les personnages qui changent de nom, il est intéressant au moins de mentionner les cas d'Ingeborg Skrifter et de Cinoc. Ingeborg Skrifter est l'Américaine énigmatique qui avait habité au commencement des années Cinquante dans l'appartement de Madame Moreau : pour sa beauté, sa blondeur et l'aura mystérieuse elle avait été surnommée la Lorelei, mais elle disait s'appeler Joy

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pp. 415-416.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 439.

Slowburn. En 1954 elle et son chauffeur garde-de-corps philippin sont trouvés assassinés : le responsable du délit est Blunt Stanley, son mari (encore un changement de nom alors pour la Lorelei, qui serait donc Ingeborg Stanley). Les deux époux sont les protagonistes d'une histoire où les rapports entre réel et artifice prennent la dimension d'une métaphore de l'activité de l'écrivain (auquel le nom de jeune fille de la Lorelei, Skrifter, ferait aussi allusion) : ensemble, en fait, ils font apparaître le Diable pour des clients payants. Ces apparitions, qui prennent place dans la chambre de l'immeuble en rue Simon-Crubellier, sont des véritables réussites : pas seulement pour leur effet le plus immédiat de convaincre les clients de l'authenticité de l'évocation de Méphistophélès, mais aussi pour le succès de tous les pactes sataniques signés : « Pour autant qu'Ingeborg et Blunt purent s'en rendre compte, l'effet des pactes fut presque toujours bénéfique : la certitude de l'omnipotence suffisait généralement à faire accomplir à ceux qui avaient vendu leur âme au Diable les prodiges qu'il s'attendaient d'eux-mêmes.⁴⁷⁶ » Même une fois en prison, Blunt Stanley gardera sa réputation satanique qui lui permettra d'avoir des nouveaux clients, et de devenir riche. Le pacte diabolique serait donc une icône de l'écriture ; selon Rinaldo Rinaldi, cette référence à l'écriture serait encore plus évidente parce que doublée du thème du noir sur blanc⁴⁷⁷, prépondérant aussi dans l'histoire de la Lorelei.

En un peu plus de deux ans, Ingeborg fit apparaître 82 fois le Diable, pour des prix qui finirent par atteindre vingt, vingt-cinq et même une fois trente millions de francs (anciens). La liste de ses clients comprend six députés (dont trois devinrent effectivement ministres, et un seulement sous-secrétaire d'État), sept hauts fonctionnaires, onze chefs d'entreprise, six officiers généraux et supérieurs, deux professeurs à la faculté de Médecine, divers sportifs, plusieurs grands couturiers, des restaurateurs, le directeur d'un journal et même un cardinal, le reste des candidats appartenant au monde des arts, des lettres, et surtout du spectacle. Tous étaient des hommes, à l'exception d'une chanteuse d'opéra noire, dont l'ambition était de chanter le rôle de Desdémone : peu de temps après avoir conclu son pacte avec le Diable, elle réalisa son rêve grâce à une mise en scène « en négatif » qui fit scandale, mais assura la notoriété de la cantatrice et du metteur en scène : le rôle d'Otello était chanté par un Blanc, tous les autres rôles étant tenus par des artistes noirs (ou des Blancs maquillés) dans des décors et des costumes également « inversés » où tout ce qui était clair ou blanc

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁷⁷ Rinaldo Rinaldi, *La grande catena: studi su La vie mode d'emploi di Georges Perec*, Milano, Marietti, 2004.

(le mouchoir et l'oreiller par exemple, pour ne citer que ces deux accessoires indispensables) devenait sombre et noir, et vice versa⁴⁷⁸.

L'appartenance au monde de l'écriture est plus explicite dans le cas d'Albert Cinoc, le tueur de mots aux gages des dictionnaires Larousse. Sa passion pour les mots en voie de disparition, mais surtout sa judéité et les transformations de son nom de famille, arrivé en France avec une graphie à la prononciation incertaine et indécidable, en font aussi un alter-ego de Georges Perec lui-même. Sa vie se confond alors avec les problèmes de l'écriture, la mémoire d'un nom et la mémoire des mots ; il est assez significatif qu'à travers les pages du roman, Cinoc semble n'avoir pas d'histoire à lui : aucun élément biographique n'est donné pour ce « vieillard maigre »⁴⁷⁹, dont le récit correspond surtout à la liste de ses lectures, des mots qu'il supprime et qu'il essaie ensuite de sauver, cette « histoire aujourd'hui à peine transmissible⁴⁸⁰ » où la vie et les mots n'en font qu'un. Un seul détail biographique tardif nous est donné dans l'épilogue, où le lecteur peut découvrir son départ pour l'Amérique, en réponse aux sollicitations de deux lointains cousins ; aussi dans ces lignes laconiques, l'allusion à Ellis Island semble renforcer le court-circuit Cinoc-Perec. Surtout, il faudra comparer le passage de *La vie mode d'emploi* où sont racontées les transformations du nom de famille de Cinoc avec le passage de *W ou le souvenir d'enfance* dans lequel est reconstituée la naissance du nom de famille de Perec :

Cinoc vint vivre rue Simon-Crubellier en 1947, quelques mois après la mort d'Hélène Brodin-Gratiolet dont il reprit l'appartement. D'emblée il posa aux gens de la maison, et surtout à Madame Claveau, un problème difficile : comment devait-on prononcer son nom ? Évidemment, la concierge n'osait pas l'appeler « Sinoque ». Elle interrogea Valène, qui proposa « Cinoche », Winckler, qui tenait pour « Tchinchot », Morellait, qui penchait vers « Cinots », Mademoiselle Crespi, qui suggéra « Chinosse », François Gratiolet, qui préconisa « Tsinoc », et enfin Monsieur Echard qui, bibliothécaire versés dans les graphies forestières et dans les subséquentes façons de les émettre, montra que, sans tenir compte d'une éventuelle transformation du « n » central en « gn » ou « nj », et en admettant par principe une fois pour toutes que le « i » se prononçait « i », et le « o » « o », il y avait quatre manières de prononcer le premier « c » : « s », « ts », « ch » et « tch », et cinq manières de dire le dernier : « s », « k », « tch », « ch », et « ts » et que par conséquent, compte tenu de la présence ou de l'absence de tel ou tel accent ou signe diacritique et des

⁴⁷⁸ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., pp. 389-390.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 359.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 363.

particularités phonétiques de telle ou telle langue ou dialecte, il y avait lieu de choisir entre les vingt prononciations suivantes :

SINOSSE	SINOK	SINOTCH	SINOC	SINOTS
TSINOSSE	TSINOK	TSINOTCH	TSINOC	TSINOTS
CHINOSSE	CHINOK	CHINOTCH	CHINOC	CHINOTS
TCHINOSSE	TCHINOK	TCHINOTCH	TCHINOC	TCHINOTS ⁴⁸¹

Jusqu'ici, les suppositions des locataires de l'immeuble concernant la prononciation du nom de Cinoc. Le même nom de cinq lettres (comme le nom de Perec) génère des dizaines d'interprétations différentes, dont il est impossible d'établir la plus correcte. Le signe est mis en question donc dans sa lisibilité plus basique, la possibilité même de le dire univoquement. Quand les locataires se décideront à demander à Cinoc quelle est la bonne prononciation, cette multiplicité dérangeante n'est pas neutralisée ; au contraire, elle résulte d'une histoire incessante de transformations onomastiques, qui ajoute une dimension encore plus complexe à ces cinq lettres, sans pour autant régler le problème de fond : chacun est libre de prononcer ce nom à sa manière :

Ensuite de quoi, une délégation alla poser la question au principal intéressé qui répondit qu'il ne savait pas lui-même qu'elle était la manière la plus correcte de prononcer son nom. Le patronyme d'origine de sa famille, celui que son arrière-grand-père, un bourrelier de Szczyrk, avait officiellement acheté au Bureau d'État-Civil du Palatinat de Cracovie était Kleinhof : mais de génération en génération, de renouvellement de passeport en renouvellement de passeport soit qu'on ne graissât pas assez la patte aux chefs de bureaux allemands ou autrichiens, soit qu'on s'adressât à des employés hongrois, poldèves, moraves ou polonais qui lisaient « v » et transcrivaient « ff » ou qui notaient « c » ce qu'ils entendaient « tz », soit qu'on eût affaire à des gens qui n'avaient jamais besoin de beaucoup se forcer pour redevenir un peu illettrés et passablement durs d'oreilles quand il s'agissait de donner des papiers d'identité à un Juif, le nom n'avait rien gardé de sa prononciation ni de son orthographe et Cinoc se souvenait que son père lui racontait que son père lui parlait de cousins qu'il avait et qu'ils s'appelaient Klajnhoff, Keinhof, Klinov, Szinowcz, Linhaus, etc. Comment Kleinhof était-il devenu Cinoc ? Cinoc ne le savait pas précisément ; la seule chose qui était sûre, c'est que le « f » final avait été un jour remplacé par ce signe particulier (ß) avec lequel les Allemands notent le double « s » ; ensuite, sans doute, le « l » était tombé ou bien on lui avait substitué un « h » ; on était arrivé à Khinoss ou Kheinboss,

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 360.

et de là, peut-être, à Kinoch, Chinoc, Tsinoc, Cinoc, etc. De toute façon, il était vraiment secondaire de tenir à le prononcer de telle ou de telle façon⁴⁸².

La référence aux autorités poldèves semblerait un hommage à Raymond Queneau et une référence à son roman *Pierrot mon ami*, où il est question d'une chapelle érigée à la mémoire d'un prince poldève ; aussi, dans la liste des noms de famille des cousins de Cinoc nous trouvons Linhaus, comme le Nick Linhaus cousin de Cinoc installé aux États-Unis, où il est le propriétaire d'un *Club Nemo* : significativement, donc, un Club Personne. La difficulté de l'identité administrative pour un juif fait partie, comme il a été rappelé, de l'histoire familiale de Perec. L'histoire de Cinoc, alors, qui est une histoire de noms, peut ou doit être mise en relation avec cette histoire d'autres noms, ces récits que l'Histoire a essayé d'effacer : l'histoire de la famille de Georges Perec. Tout d'abord, il y a les métamorphoses du nom du père, qui dépendent de la contingence d'une histoire qui oblige à falsifier l'histoire et l'identité, pour essayer de sauver la vie ; cette exigence dramatique est côtoyée d'un autre type de métamorphose onomastique, celle affective qui a tendance à créer des diminutifs et des appellatifs familiales :

Icek est évidemment Isaac et Judko est sans doute un diminutif de Jehudi. On aurait effectivement pu appeler mon père André, comme, d'une façon à peine moins arbitraire, on appelait son frère aîné (celui qui partit faire fortune en Palestine) Léon, alors que son prénom d'état civil était Eliezer. En fait, tout le monde appelait mon père Isie (ou Izy). Je suis le seul à avoir cru, pendant de très nombreuses années, qu'il s'appelait André. J'ai eu un jour une discussion avec ma tante sur ce sujet. Elle pense que c'était peut-être un surnom qu'il aurait eu pour ses relations de travail ou de café. De ma part, je pense plutôt qu'en 1945, lorsque la plus élémentaire prudence exigeait que l'on s'appelle Bienfait ou Beauchamp au lieu de Bienenfeld, Chevron au lieu de Chavranski, ou Normand au lieu de Nordmann, on a pu me dire que mon père s'appelait André, ma mère Cécile, et que nous étions bretons⁴⁸³.

Ensuite, est proposé pour ce signifiant pur qui est le nom de famille un ancrage à un signifié, multiple pourtant. Cette polysémie du nom de famille essaye de retrouver les racines, géographiques aussi, d'une identité qui, dispersée d'abord dans l'espace, est successivement éclatée dans les milles transformations du signe. Il faut parcourir à rebours cette histoire si on veut retrouver un sens fort d'identité dans l'appartenance à une histoire commune, aller des branches à la racine de l'arbre généalogique :

⁴⁸² *Ibid.*, pp. 360-361.

⁴⁸³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 55.

Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire « trou », en russe « poivre », en hongrois (à Budapest, plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons « Bretzel » (« Bretzel » n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Barek, est forgé sur la même racine que Peretz – en arabe, sinon en hébreu, B et P sont une seule et même lettre).

Les Peretz font volontiers remonter leur origine à des juifs espagnols chassés par l'Inquisition (les Perez seraient des Maranes) et dont on peut tracer la migration en Provence (Pereisc), puis dans les États du Pape, enfin en Europe centrale, principalement en Pologne, accessoirement en Roumaine et en Bulgarie. L'une des figures centrales de la famille est l'écrivain yiddish polonais Isak Leibuch Peretz, auquel tout Peretz qui se respecte se rattache au prix d'une recherche généalogique parfois acrobatique. Je serais, quant à moi, l'arrière-petit-neveu d'Isak Leibuch Peretz. Il aurait été l'oncle de mon grand-père⁴⁸⁴.

Enfin, l'histoire des transformations administratives du nom de famille de Perec est rappelée. Elle rappelle de très près l'histoire de Cinoc, une histoire de bureaux d'État Civil, qui rappelle que l'identité, très banalement, peut être une question de papiers, et donc de dominations. La contingence de l'Histoire multiplie les identités jusqu'à attribuer à deux frères deux noms de famille différents. C'est aussi une histoire d'incompréhensions et d'assimilations, qui ont d'ailleurs une tendance presque spontanée à être continués encore et encore :

Mon grand-père s'appelait David Peretz et vivait à Lubartow. Il eut trois enfants : l'aînée s'appelle Esther Chaja Perec ; le puîné Eliezer Peretz, et le cadet Icek Judko Perec. Dans l'intervalle séparant leurs trois naissances, c'est-à-dire entre 1896 et 1909, Lubartow aurait été successivement russe, puis polonaise, puis russe à nouveau. Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec. Il n'est pas impossible que ce soit le contraire : selon ma tante, ce sont les Russes qui auraient écrit « tz » et les Polonais qui auraient écrit « c ». Cette explication signale, plus qu'elle n'épuise, toute l'élaboration fantasmatique, liée à la dissimulation patronymique de mon origine juive, que j'ai faite autour du nom que je porte et que repère, en outre, la minuscule différence existant entre l'orthographe du nom et sa prononciation : ce devrait être Pérec ou Perrec (et c'est toujours ainsi, avec un accent aigu ou deux « r », que l'on écrit spontanément) ; c'est Perec, sans pour autant se prononcer Peurec⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 55-57.

Un récit de vie « unheimlich » : House of leaves

House of leaves aussi propose une complexification du récit de vie à partir de la mise en réseau des biographies et des histoires, de l'interconnexion et l'entrecroisement des voix, et de la perte de centralité d'une définition purement individuelle de l'identité. La forme que le roman adopte est celle metatextuelle, très similaire donc à celle de *Pale fire* : un texte qui en commente un autre, un face à face entre deux écrivains. Comme dans le roman de Nabokov, le commentaire devient rapidement digressif, et le texte primaire une amorce particulièrement puissante pour une éclosion de la mémoire. Cette mémoire est pourtant trouble, fragmentée et contradictoire : Johnny, le commentateur, est obligé à chaque lecture de se redéfinir, de se redécouvrir, de remodeler son identité en la mettant en relation avec un passé refoulé, avec toutes les voix qui font partie de son histoire, y compris celle de Zampanò, l'auteur du manuscrit de *House of leaves*. Ce roman riche en intertextualité et qui assume volontiers des formes labyrinthiques, en jouant avec l'espace typographique jusqu'à le congestionner ou le laisser presque intact, renouvelle la réflexion sur le récit de vie en prenant une forme non linéaire pour mieux supporter les conceptions du monde et de l'identité en arrière-plan.

Les critiques qui ont approché *House of leaves* ont souvent mis en valeur cet aspect de quête d'identité qui caractérise le roman, en se focalisant en particulier sur la figure de Johnny Truant. Katharine Cox, par exemple, a titré son essai sur ce roman *What has made me ? Locating mother in the textual labyrinth of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*. Elle se focalise sur la manière dont Johnny construit son identité à travers la lecture du texte du Zampanò : en particulier, sa lecture permet la résurgence de la mémoire de la mère Pelafina, qui est identifiée avec ce Minotaure qui parcourt le texte ; « maybe the labyrinth, complete with Zampanò's commentary, is the projection of his discovery of self »⁴⁸⁶, affirme l'auteur. Brian W. Chanen a aussi écrit que ce roman problématise la formation de l'identité ; il prête une particulière attention à la métaphore du labyrinthe et à l'environnement digital (« digital environment ») au sein duquel cette formation doit se faire. Les concepts d'hypertexte et de littérature ergodique donnent à ce critique des clés de lecture pour approcher le roman en tant que tentative de représenter le « self » : « In *House of leaves* the labyrinth of the house is

⁴⁸⁶ Katharine Cox, « What has made me? Locating mother in the textual labyrinth of Mark Z. Danielewski's *House of leaves* », *Critical survey*, XVIII, 2, 2006, p. 13.

echoed in the labyrinth of Navidson's film, of Zampanò's text, of Truant's commentary and of the world itself. *House of leaves* is an echo of echoes and an echo of the labyrinthine attempts at the representation of "self" »⁴⁸⁷. On mentionnera enfin aussi l'article de Natalie Hamilton, qui se concentre surtout sur le labyrinthe en tant que thème et en tant que forme dans le roman de Danielewski : *The a-mazing house : the labyrinth as theme and for in Mark Z. Danielewski's House of leaves*. Dans l'article, l'auteur rappelle la distinction faite par Wendy Farris entre les textes qui utilisent symboliquement l'image du labyrinthe pour entreprendre un voyage vers l'identité, et ceux qui l'exploitent plutôt pour réaliser un voyage vers le texte. Pour Hamilton, dans *House of leaves* les deux tendances sont coprésentes : « This convergence is particularly evident in *House of leaves*. The labyrinths that all the characters must face are, as in so many other fictions, metaphors for the mind, and more specifically, self-exploration. Each level of Danielewski's text involves characters attempting to navigate the maze of self, and these attempts are in turn echoed in the structure of the text »⁴⁸⁸. Ainsi, donc, une interconnexion est établie entre identité et labyrinthe, comme si la recherche de l'une ne pouvait qu'amener à l'autre, soit comme symbole de la recherche, soit comme image de l'identité elle-même.

Cette insistance sur le rapport entre mémoire, identité et forme non linéaire donne la dimension du changement subi par le récit de vie dans tel contexte : le récit est en même temps déconstruit et proliférant, se multipliant en un labyrinthe de voix, d'histoires, de mémoires, d'identités changeantes, de références, de signes, de lieux. Aussi, dans *House of leaves*, il devient impossible de discerner entre vrai et faux, entre mémoire réelle et construction de faux souvenirs ; d'ailleurs, l'impossibilité est déclarée d'établir avec certitude l'appartenance des voix à telle ou telle autre individualité : l'importance de l'individualité est décentrée à la faveur d'une identité partagée, diffuse, fragmentaire, multiple. Il est possible de partager l'avis de Jean Bessière, selon lequel

ce roman est celui des témoins et des témoignages, celui de leur incertitude ; par quoi, se défait la possibilité de dessiner nettement la construction de l'individualité humaine, qui n'est pas cependant niée : le jeu sur le possiblement vrai et le possiblement faux appartient

⁴⁸⁷ Brian W. Chanen, « Surfing the text. The digital environment in Mark Z. Danielewski's *House of leaves* », *European journal of English studies*, XI, 2, 2007, p. 172.

⁴⁸⁸ Natalie Hamilton, « The a-mazing house: the labyrinth as theme and form in Mark Z. Danielewski's *House of leaves* », *Critique*, L, 1, 2008, p. 5.

entièrement au roman, qui dispose, selon son statut d'exception, aussi bien le vrai que le faux, comme il peut disposer contradictoirement bien d'autre chose⁴⁸⁹.

Le récit de vie alors devient le récit des tentatives d'arriver à la formation d'une identité et de son impossibilité, au moins selon l'idée d'une individualité séparée ; la mise en réseau, l'entrée dans le labyrinthe, la pleine assomption de la multiplicité est l'aventure que ce type de récit de vie supporte. La complète disponibilité du vrai et du faux, du réel et du fictionnel, peut pourtant résulter troublant dans la construction de l'identité : ce l'est en tout cas pour Johnny, dès qu'il commence à comprendre l'émergence de l'élément fictionnel dans sa quête de l'identité :

More and more often, I've been overcome by the strangest feeling that I've gotten it all turned around, by which I mean to say – to state the not-so-obvious – without it I would perish. A moment comes where suddenly everything seems impossibly far and confused, my sense of self derealized & depersonalized, the disorientation so severe I actually believe – and let me tell you it is an intensely strange instance of belief – that this terrible sense of relatedness to Zampanò's work implies something that just can't be, namely that this thing has created me ; not me unto it, but now it unto me, where I am nothing more than the matter of some other voice, intruding through the folds of what even now lies there agape, possessing me with histories I should never recognize as my own ; inventing me, defining me, directing me until finally every association I can claim as my own – from Raymond to Thumper, Kyrie to Ashley, all the women, even the Shop and my studio and everything else – is relegated to nothing ; forcing me to face the most terrible suspicion of all, that all of this has just been made up and what's worse, not made up by me or even for that matter Zampanò.

Though by whom I don't know⁴⁹⁰.

Cette confusion figure la difficulté d'accepter, d'un point de vue du lecteur habitué aux conventions du roman réaliste et à la conception de l'identité impliquée par ce roman, le caractère composite d'une individualité qui se dit aussi à travers les histoires d'autrui, qui nous définissent, qui nous construisent. Johnny parle de possession, comme si ces voix auraient décidé de demeurer en lui, à son insu. Le symbolisme spatial dans *House of leaves* est très fort : une maison est au cœur de l'histoire, avec ses chambres, ses couloirs, et le labyrinthe obscur qu'elle porte en soi ; les références au concept de *unheimlich* se multiplient ; la forme même du texte prend une dimension spatiale, avec sa typographie à la limite de la poésie concrète. Dans *House of leaves* le propos

⁴⁸⁹ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, cit., p. 293.

⁴⁹⁰ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 326.

classique du réalisme individualiste à la *Robinson Crusoe*, l'homme qui manœuvre le réel autour de lui, a subi un glissement radical : l'homme a perdu de centralité, et, tel l'observateur dans la théorie physique du champ, ne peut pas entrer dans le champ sans en être modifié et le modifier à son tour. La représentation du monde alors devient impossible, car le monde observé se mue sans cesse pour le seul fait d'être observé, en produisant en même temps des modifications de l'observateur. Ainsi, le labyrinthe de Ash Tree Lane s'altère selon l'état mental de l'explorateur.

Cette interdépendance entre l'homme et son espace est explorée ici peut-être plus radicalement encore que dans les autres romans de la non-linéarité, quoique la référence à l'espace est très importante chez tous les auteurs de cette lignée : il suffit de penser, dans le *Tristram Shandy*, à la réduction du monde à la mesure de Shandy Hall ou aux conséquences dramatiques de la construction du *bowling-green* de Uncle Toby et Trim sur le physique de Tristram ; ainsi qu'à la véritable obsession spatiale de Perec, de ses *Espèces d'espaces*, de ses explorations de lieux, de son récit de vie du point de vue d'un immeuble. L'indifférenciation entre vies, espaces, objets, textes, en particulier, est valide aussi bien pour *La vie mode d'emploi* que pour *House of leaves*, où l'intertextualité omniprésente permet à la communauté des textes d'habiter l'espace de l'identité. Jean Bessière a ainsi expliqué l'importance de la référence à l'espace dans *House of leaves* :

La maison des feuilles substitue à la prévalence de la référence à l'individu celle de la référence à l'espace, à l'habitat, elle-même indissociable d'un jeu intertextuel systématique, figuré de manière interne au roman, et riche d'une propriété de « renvoi » littéraire. Si ce roman peut encore susciter un jeu d'abduction, celui-ci prend pour occasion la communauté de textes, que constitue le roman, la figure de la maison, qui ne cesse de se modifier, de s'agrandir, selon une sorte de labyrinthe, le caractère invérifiable du rapport qui raconte tout cela, et les témoignages des difficultés psychologiques de la plupart des personnages⁴⁹¹.

La maison des feuilles, alors, selon un jeu de mots valide aussi en anglais, serait surtout une maison faite de feuilles de papier, de textes, qui comprennent l'ensemble de la littérature universelle, les articles de journaux, les lettres reçues, les textes qui n'ont pas encore été écrits ou qui ont été seulement imaginés. Mais aussi les photographies, les films, les souvenirs, et tout ce qui concerne les tentatives de représentation du monde ou

⁴⁹¹ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, cit., p. 218.

l'imagination de mondes possibles, viennent habiter cette maison où l'identité se développe sans jamais trouver un point d'arrêt. Du point de vue de Johnny, le récit de vie devient alors le récit de son angoisse face à cette conception du monde et de l'identité, sa difficulté à en saisir les enjeux, à en assumer les conséquences. Si Tristram pouvait répondre, philosophiquement, « don't puzzle me » à qui lui demandait qui il était, Johnny ne peut pas faire de même : sa réaction face aux mémoires et aux voix qui émergent et qui viennent habiter son espace, face au doute existentiel relatif à son identité — authentique ou fictionnelle ? — invérifiable d'ailleurs même dans le champ restreint de son univers diégétique, est une incontrôlable émergence de l'expérience de l'*unheimlich*. La corrélation entre intertextualité et polivocalité d'un côté et sensation de *unheimlich* de l'autre est bien expliquée par Harold Bloom, selon lequel « anxiety of influence is a variety of the uncanny »⁴⁹². Cette anxiété de l'influence (du texte lu, des mémoires qui réémergent, des morts qui reviennent⁴⁹³) est suffocante chez Johnny. La première manifestation de ce sentiment chez lui coïncide avec la première occurrence du mot dans le roman, au quatrième chapitre. Zampanò narre la découverte de la première mutation de la maison d'Ash Tree Lane : l'apparition d'un placard complètement noir :

In early June of 1990, the Navidson flew to Seattle for a wedding. When they returned, something in the house has changed. Though they had only been away for four days, the change was enormous. It was not, however, obvious – like for instance a fire, a robbery, or an act of vandalism. Quite the contrary, the horror was atypical. No one could deny there had been an intrusion, but it was so odd no one knew how to respond. On video, we see Navidson acting almost amused while Karen simply draws both hands to her face as if she were about to pray. Their children, Chad and Daisy, just run through it, playing, giggling, completely oblivious to the deeper implications.

What took place amounts to a strange spatial violation which has already been described in a number of ways – namely surprising, unsettling, disturbing but most of all uncanny. In German the word for “uncanny” is “unheimlich” which Heidegger in his book *Sein und Zeit* thought worthy of some consideration⁴⁹⁴ [...]

⁴⁹² Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, London, Oxford University Press, 1975, pp. 77-78.

⁴⁹³ Il est intéressant de citer, à nouveau, Harold Bloom, qui utilise l'expression « wrestling with the dead » pour définir l'intertextualité et qui affirme : « the strong dead return, in poems as in our lives, and they do not come back without darkening the living ». (*Ibid.*, p. 80 et p. 139).

⁴⁹⁴ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 24.

Une longue citation de Heidegger en allemand suit, tirée de *Sein und Zeit* : un passage concernant la définition d'*unheimlich*. Johnny d'abord, en bon éditeur, fournit en note une traduction en anglais du passage, sans oublier de donner la référence bibliographique précise. Il en profite aussi pour arrêter le texte de Zampanò et se produire dans une longue digression, qui occupera trois pages, où il commente cette citation peu compréhensible pour lui et relate ses expériences plus récentes. Ses difficultés psychologiques, ses angoisses, commencent à se manifester. Après la citation de Heidegger, il écrit :

Which only goes to prove the existence of crack back in the early twentieth century. Certainly this geezer must of gotten hung up on a pretty wicked rock habit to start spouting such nonsense. Crazier still, I've just now been wondering if something about this passage may have actually affected me, which I know doesn't exactly follow, especially since that would imply something in it really does make sense, and I just got finished calling it nonsense.

I don't know.

The point is, when I copied down the German a week ago, I was fine. Then last night I found the translation and this morning, when I went into work, I didn't feel at all myself. It's probably just a coincidence – I mean that there's some kind of connection between my state of mind and The Navidson Record or even a few arcane sentences on existence penned by a former Nazi tweaking on who knows what. More than likely, it's something entirely else, the real root lying in my already strange mood fluctuations, though I guess those are pretty recent too, rocking back and forth between wishful thinking and some private agony until the bar breaks. I've no fucking clue.

das Nicht-zuhause-sein

[not-being-at-home.]

That part's definitely true⁴⁹⁵.

Ensuite, pendant deux pages, Johnny raconte une crise d'angoisse qu'il a vécu au travail. Une crise inexplicable, une sorte de black-out accompagné par le sentiment de n'être pas tout seul, d'avoir quelqu'un derrière, invisible, qui le traque ; et suivi par la sensation d'avoir oublié quelque chose, ou peut-être quelqu'un.

Pendant que la note de Johnny se termine, le texte de Zampanò reprend, en haut de la page, après cette digression, en apportant des ultérieures réflexions sur le sens du mot *unheimlich* :

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

Nevertheless regardless of how extensive his analysis is here, Heidegger still fails to point out that *unheimlich* when used as an adverb means “dreadfully”, “awfully”, “heaps of,” and “an awful lot of it”. Largeness has always been a condition of the weird and unsafe ; it is overwhelming, too much or too big. Thus that which 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.

In their absence, the Navidson’s home had become something else, and while not exactly sinister or even threatening, the change still destroyed any sense of security or well-being⁴⁹⁶.

La description de l’*unheimlich* comme quelque chose d’étranger, d’extérieur, explique très bien ce qui arrive à Johnny. Quelque chose provenant d’ailleurs s’est définitivement introduit en lui, jusqu’à le redéfinir, à le changer, tout comme la maison des Navidson a changé pendant l’absence de la famille : « I didn’t feel at all myself ». Cette présence, pourtant, est aussi étroitement liée à une absence, le « not-being-home », que chez Johnny peut être pris au pied de la lettre. Johnny est en effet un orphelin, et il comprendra au fur et à mesure de sa lecture du manuscrit de Zampanò que la mémoire de sa mère (et donc la nostalgie du *heimlich*) le hante, tout comme elle hante aussi le texte qu’il lit, dans un labyrinthe de voix où il n’est plus possible s’orienter. La figuration de la maison dont les dimensions externes restent immuables alors que les dimensions internes changent, cette maison s’agrandissant sans cesse, renvoie alors au jeu de l’identité et de la différence, de la mutation, de l’expansion du sens provoquée par la découverte de la polivocalité, de l’intersection infinie des mémoires. La composant intertextuelle est en effet tellement forte que, dans un mouvement réflexif, le quinzième chapitre, composé majoritairement des transcriptions des interviews faites par Karen, arrive à citer explicitement *The anxiety of influence* de Harold Bloom et la corrélation que ce livre fait entre *unheimlich* et répétition. Bloom d’ailleurs cite Freud, dans l’habituel jeu d’échos d’échos de *House of leaves* :

Freud finds the class of the uncanny, “in which the anxiety can be shown to come from something repressed which recurs.” But this “unhomely” might as well be called “the homely”, he observes, “for this uncanny is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old-established in the mind that has been estranged only by the process of repression.”⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 359.

Répétition, refoulement, la sensation paradoxale de quelque chose d'étranger mais aussi familier, de présent, et pourtant, et en même temps, absent : l'identité changeante de Johnny se définit sur ces lignes, se complexifie en résultant incertaine, paradoxale.

Habiter le labyrinthe : Johnny Truant et le Minotaure

Au thème du labyrinthe est naturellement lié le thème du Minotaure, qui dans le texte est en même temps absent et présent : tous les passages le mentionnant avaient été biffés par Zampanò, et ont été successivement récupérés par Johnny. Cette présence sous rature, *palimpsestueuse*, est l'image même du mouvement de refoulement et de récupération ; de plus que, d'une manière ou de l'autre, chaque apparition retrouvée du Minotaure s'accompagne à du texte effacé, perdu, à des phrases incomplètes. Johnny éprouve à cet égard une angoisse difficilement explicable, étrange mais en même temps familière : *unheimlich*, dans le sens utilisé par Freud. La première fois que Johnny découvre cette référence effacée au Minotaure, il commente simplement : « Note : 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 »⁴⁹⁸. Il s'agit d'une petite portion de texte et d'une longue note érudite de Zampanò, dans laquelle il donne une intéressante réinterprétation du mythe du labyrinthe de Cnossos. Zampanò part de l'obvie impossibilité de l'accouplement entre une femme et un taureau pour supposer que le labyrinthe n'avait pas comme but d'emprisonner un monstre, mais plutôt de cacher un enfant déforme, qui aurait été le fils du roi Minos. Le mythe décrit le Minotaure comme une créature ayant le corps humain et la tête taurine ; Zampanò affirme qu'il s'agit d'une description associable à un homme au visage déforme. Son hypothèse est que le roi Minos, ne voulant pas permettre à un fils déforme de lui succéder au trône, mais ne voulant non plus le tuer, lui aurait bâti une prison sans barres, trop complexe pour s'évader. Même selon le mythe, il ajoute, les Athéniens entrant dans le labyrinthe mouraient plutôt de faim, pour l'impossibilité de s'échapper, qu'à cause de la férocité du monstre. Il résume ainsi sa réinterprétation du mythe du labyrinthe : « I am convinced Minos' maze really serves as a trope for repression »⁴⁹⁹, mot que nous retrouverons ensuite dans la citation de Bloom qui cite Freud à propos du

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 110.

unheimlich. Il développe ensuite cette suggestion en faisant référence à une prétendue pièce théâtrale d'un nommé Taggert Chiclitz, mise en scène le 14 avril 1972 par The Seattle Repertory Company au Hey Zeus Theater : dans cette version du mythe de Minos et du labyrinthe, le Minotaure serait le fils déforme de Minos, et les Athéniens envoyés dans le labyrinthe des condamnés à mort. Le roi ferait exécuter les criminels en secret pour attribuer leurs morts au terrible Minotaure, afin de tenir les citoyens éloignés de son labyrinthe. Mais à un certain moment Minos découvre de se sentir coupable pour le triste sort imposé à son fils, d'autant que ce fils est très gentil, d'un tempérament artistique, ayant une profonde compréhension du monde. Il étudie une manière de le réintroduire dans le monde, mais le brutal Thésée arrive à ruiner ses plans en tuant son fils. En larmes, le roi est obligé de récompenser publiquement Thésée comme un héros. Cette longue note récupérée par Johnny est la numéro 123 ; c'est à cette note que de nombreuses autres notes renvoient, en obligeant le lecteur à revenir en arrière, à relire le passage plusieurs fois. Le treizième chapitre de *House of leaves* est titré *The Minotaur*, toujours en caractère barré, titre donc écarté par Zampanò, et retrouvé par Johnny : il est suivi par un renvoi à la note 123, et par une épigraphe citant un poème de Borges, *El otro tigre*⁵⁰⁰.

Tout le chapitre contient des passages qu'on peut dire réprimés : des X en caractères gras indiquent des portions de texte recouvertes d'encre et irrécupérables, alors que des crochets indiquent une suppression plus étrange :

Some kind of ash landed on the following pages, in some places burning away small holes, in other places eradicating large chunks of text. Rather than try to reconstruct what was destroyed I decided to just bracket the gaps – []-

Unfortunately I have no idea what stuff did the actual charring. It's way too copious for cigarette tappings, and anyway Zampanò's didn't smoke. Another small mystery to muse over, if you like, or just forget, which I recommend. Though even I'm unable to follow my own advice, imagining instead gray ash floating down like snow everywhere, after the blast but still hours before that fabled avalanche of heat, the pyroclastic roar that will incinerate everything, even if for the time being – and there is still time . . . – it's just small flakes leisurely kissing away tiny bits of meaning, while high above, the eruption continues to black out the sun.

There's only one choice and the brave make it.

⁵⁰⁰ Les vers sont cités dans l'original espagnol: «Alarga en la pradera una pausada / sombra, pero ya el hecho de nombrarlo / y de conjeturar su circunstancia / lo hace ficción del arte y no criatura / viviente de las que andan por la tierra.» (*Ibid.*, p. 313).

Fly from the path⁵⁰¹.

Alors que le texte de Zampanò continue avec ces étranges omissions, le récit de Johnny se fait de plus en plus angoissé, et confus. Il commence à remémorer des événements très traumatiques de son enfance, la brutalité de son père adoptif ; il mentionne un ami nommé Trenton, mais le renvoi de note qui suit cette référence mène à un cul-de-sac, car la note 277 est composée seulement de 5 lignes sans texte. Les attaques de panique sont de plus en plus fortes, et la relation de Johnny avec le manuscrit qu'il lit et son histoire de plus en plus claustrophobe se fait paranoïaque :

My point being, what if my attacks are entirely unrelated, attributable in fact to something entirely else, perhaps for instance just warning shocks brought on by my own crumbling biology, tiny flakes of unknown chemical origin already burning holes through the fabric of my mind, dismantling memories, undoing even the strongest powers of imagination and reason ?

How then fly from the path ?

As I recheck and rebolt the door – I've installed a number of extra locks – I feel with the turn of each latch a chill trying to crawl beneath the back of my skull. Putting on the chain only intensifies the feeling, hairs bristling, trying to escape the host because the host is stupid enough to stick around, missing the most obvious fact of all that what I hoped to lock out I've only locked in here with me.

And no, it hasn't gone away.

The elusive it is still here with me.

And there's very little I can do⁵⁰².

C'est à ce moment que Johnny commence lui aussi à perdre le centre, à remettre en jeu complètement son identité, jusqu'à supposer même d'avoir été créé par quelqu'un d'autre. Il craint fortement cet « it » indéfinissable, qu'il entend rugir, pareillement au rugissement mystérieux des espaces sombres explorés dans la maison de Ash Tree Lane. Après une dizaine de pages, au cours desquelles les trous dans le texte se multiplient jusqu'à le rendre difficilement lisible, une nouvelle référence au Minotaure est découverte par Johnny dans le texte de Zampanò, avec un nouveau renvoi à une note à récupérer. Mais même retrouvée, la note reste aussi lacunaire que les passages de ce

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 323.

⁵⁰² *Ibid.*, pp. 325-326.

chapitre, avec des nombreux trous signalés par les crochets. La note 295 mentionne une interprétation de l'auteur Kym Pale du thème du labyrinthe comparé à l'histoire de Navidson ; elle renvoie à la note 296, presque complètement irrécupérable, mais qui termine avec un appel de note renvoyant, encore une fois, à la note 123. La note 297, qui est toujours dépendante de la note 295, affiche une référence bibliographique lacunaire, et elle renvoie à la note 298, rédigée par Johnny. Ici, Johnny finalement se rend compte du dénominateur commun de ces passages que Zampanò avait essayé de faire disparaître : le thème du Minotaure :

Whether you've noticed or not – and if you have, well bully for you – Zampanò has attended to systematically eradicate the “**Minotaur**” theme throughout The Navidson record. Big deal, except while personally preventing 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 all⁵⁰³.

Encore une fois, la mot *homie* nous ramène aux discussions sur le *unheimlich*, qui sont aussi liées à un processus de répression, à son tour symbolisé par le labyrinthe. Johnny reporte à la surface le Minotaure refoulé par Zampanò, en le transformant donc en quelque chose de familier, en découvrant enfin que ce monstre est bien plus familier de ce qu'il supposait. Johnny commence en effet à s'identifier au Minotaure. Quelle est cette coïncidence troublante qu'il découvre, et qu'il affirme sarcastiquement mériter ? Selon Nancy Katherine Hayles la clé de cette affirmation serait dans une possible lecture anagrammatique de « The Minotaur » : « O Im he Truant »⁵⁰⁴.

Si la maison est un labyrinthe, en effet, le Minotaure en est le locataire ; et si cette maison, ce labyrinthe, est l'identité de Johnny, l'identification avec le monstre prend tout son sens. Il s'agit moins d'une identification, en vérité, que d'une incorporation du Minotaure refoulé par Zampanò dans son esprit, dans sa personne ; ce même processus d'ailleurs implique le même Zampanò. Johnny se l'imagine piégé par son propre labyrinthe, auto-emprisonné : il essaierait, inutilement, d'exorciser sa peur en effaçant le Minotaure. Maintenant que le Minotaure a été récupéré, la voix de Zampanò aussi commence à envahir l'esprit de Johnny :

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 336-337.

⁵⁰⁴ Nancy Katherine Hayles, « Saving the subject: remediation in *House of leaves* », *American Literature*, LXXIV, 4, 2002, p. 798.

A few hours drift by. I broke off to shuffle some feeling back into my knees and try to make sense of the image now stuck inside my head. It's been haunting me for a good hour now and I still don't know what to make of it. I don't even know where it came from.

Zampanò is trapped but where may surprise you. He's trapped inside me, and what's more he's fading, I can hear him, just drifting off, consumed within, digested I suppose, dying perhaps, though in a different way, which is to say – yes, “Thou sees me not old man, but I know thee well” – though I don't know who just said that, all of which is unfinished business, a distant moon to sense, and not particularly important especially since his voice has gotten even fainter, still echoing in the chambers of my heart, sounding those eternal tones of grief, though no longer playing the pipes in my head.

I can see myself clearly. I am in a black room. My belly is brass and I am hollow. I am engulfed in flames and suddenly very afraid.

How am I so transformed ? Where, I wonder, is the Phalaris responsible for lighting this fire now sweeping over my sides and around my shoulders ? And if Zampanò's gone – and I suddenly know in my heart he is very, very gone – why does strange music continue to fill that black room ? How is it possible the pipes in my head are still playing ? And who do they play for ?⁵⁰⁵

Johnny évoque une transformation en cours : à travers sa lecture du manuscrit de *House of leaves*, il est en train d'incorporer la voix de Zampanò, de réveiller confusément des souvenirs refoulés, de remettre en question son identité même. La polivocalité du texte de Zampanò, dans lequel Johnny retrouve, parmi les milles voix qui résonnent, celle de sa mère, a l'effet d'impliquer Johnny dans un réseau de vies, de voix, d'identités, de lectures, dont il ne peut pas être le centre, parce qu'aucun centre n'existe plus, tout cela étant interconnecté, sans point d'arrêt possible.

Quelle place est encore possible pour la représentation dans telle perspective dynamique, chaotique ? Il est clair qu'elle ne peut pas suivre les conventions du réalisme, la vision du monde étant radicalement différente. La représentation elle-même devient alors un sujet de discussion interne au roman, réflexivement problématisée : selon Ridvan Askin, d'ailleurs, « what *House of leaves* problematizes is precisely the *ontological* status of representation as *such* »⁵⁰⁶. Le roman de Danielewski rentre alors aisément dans la définition de la *mimesis of process*, opposée à la *mimesis of product*, selon la division établie par Linda Hutcheon. En

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 338.

⁵⁰⁶ Ridvan Askin, “Folding, unfolding, refolding”: Mark Z. Danielewski's differential novel *House of leaves*, in Sascha Pöhlmann (éd.), *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski*, cit., p. 110.

exposant la complexité des processus qui portent, avec difficulté, à bâtir une compréhension du monde, une identité individuelle, une mémoire, toujours temporaires, toujours susceptibles de redéfinition, Danielewski soumet le récit de vie au même type de traitement, en le déconstruisant, en le dénaturant.

5.

Interruption, procrastination, absence

Tristram Shandy : *l'art des digressions*

Le roman de la non-linéarité adopte naturellement des stratégies de discontinuité du récit : les discours qu'il supporte, alors, seront très volontiers soumis à des interruptions, à la procrastination parfois incessante, et à l'absence volontaire d'information, justifiée narrativement par un oubli, un dégât matériel, une destruction, ou un manque. Ces stratégies, en provoquant une rupture du récit, participent d'un mouvement réflexif : le lecteur est en effet obligé de se focaliser sur la narration plutôt que sur l'histoire, souvent sur le caractère arbitraire de la narration elle-même, qui va dans la direction décidée par le narrateur qui s'affiche en maître du jeu. Les digressions, les notes, les gestes de rature sont les dispositifs plus communément à disposition des auteurs qui veulent rendre leur discours discontinu.

Randa Sabry a analysé ce sujet dans son ouvrage titré *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*. Selon Sabry, les auteurs digressionnistes s'opposeraient à la rhétorique classique, qui « paraît hantée par le rêve d'une parfaite lisibilité, qu'elle a pensée essentiellement sur le mode du convergent, de l'évident et du linéaire »⁵⁰⁷, alors que « la réflexivité textuelle fait partie de l'impensé de la rhétorique textuelle.⁵⁰⁸ » L'utilisation de stratégies discursives d'interruption, de retard, d'élosion, a l'effet de souligner la réversibilité du texte, de manifester le discours dans sa nature de discours, de créer des larges zones d'indétermination textuelle, de briser la notion d'unicité du propos en produisant un dédoublement du texte, d'affirmer la contingence du texte.

Le champion de ces stratégies est, selon Randa Sabry, Laurence Sterne avec son *Tristram Shandy*. L'adoption du digressionnisme et des effets de retardement, de procrastination et suspens, est massive chez Tristram, qui élève la digression à un véritable art, un parti pris de la narration. À plusieurs reprises, il défend la légitimité de ses digressions et, en fin de compte, de son droit à narrer comme il veut, avec autant d'interruptions et de parenthèses qu'il le souhaite. Au cours du premier volume déjà, il prévient le lecteur :

⁵⁰⁷ Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspension*, cit., p. 51.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out—bear with me,—and let me go on, and tell my story my own way:—Or, if I should seem now and then to trifle upon the road,—or should sometimes put on a fool's cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along,—don't fly off,—but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside;—and as we jog on, either laugh with me, or at me, or in short do any thing,—only keep your temper⁵⁰⁹.

Les digressions de Tristram obligent le lecteur à laisser en suspens des histoires pendant plusieurs pages ou plusieurs chapitres, pour les retrouver plus tard. Cette stratégie du retardement peut se prêter d'ailleurs à plusieurs jeux comiques. Dans le septième chapitre, par exemple, Tristram introduit le personnage de la sage-femme, pour l'abandonner tout de suite. Il procède avec plusieurs digressions metatextuelles, une dédicace mise en vente au huitième chapitre, et la présentation de Yorick. Ensuite, au douzième chapitre, est narrée (déjà !) la mort de Yorick. Interruption, anticipation et retardement participent de la même volonté de briser la linéarité du récit, de raconter l'histoire par sauts en avant et en arrière, écarts et suspensions. Après avoir relaté la mort de Yorick, Tristram insère une fameuse page noire ; au chapitre suivant, le treizième, le lecteur peut retrouver la sage-femme qui avait été abandonnée quelques chapitres auparavant :

It is so long since the reader of this rhapsodical work has been parted from the midwife, that it is high time to mention her again to him, merely to put him in mind that there is such a body still in the world, and whom, upon the best judgment I can form upon my own plan at present, I am going to introduce to him for good and all: But as fresh matter may be started, and much unexpected business fall out betwixt the reader and myself, which may require immediate dispatch;—'twas right to take care that the poor woman should not be lost in the mean time;—because when she is wanted, we can no way do without her⁵¹⁰.

Même en reprenant le fil du discours qu'il avait interrompu, Tristram ne peut pas garantir qu'il ne sera pas obligé de le couper à nouveau, pour quelques digressions imprévues. C'est comme s'il n'était pas maître de son récit, et pourtant en même temps il s'affiche clairement comme le narrateur, réclamant le pouvoir incontestable de narrer à sa guise. Seuls le flux des idées et leurs associations imprévisibles guident, apparemment, son récit ; en comparant le récit à un voyage, d'ailleurs, Tristram réfléchit

⁵⁰⁹ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 6-7 [I, 6].

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 25 [I, 13].

sur l'impossibilité morale d'aller toujours de l'avant, sans s'arrêter, sans changer ses plans, sans s'ouvrir à la possibilité de rejoindre d'autres compagnons de route :

Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule,—straight forward;—for instance, from *Rome* all the way to *Loretto*, without ever once turning his head aside, either to the right hand or to the left,—he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end;—but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit, he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no ways avoid. He will have views and prospects to himself perpetually soliciting his eye, which he can no more help standing still to look at than he can fly; he will moreover have various

Accounts to reconcile:

Anecdotes to pick up:

Inscriptions to make out:

Stories to weave in:

Traditions to sift:

Personages to call upon:

Panegyrics to paste up at this door;

Pasquinades at that:—All which both the man and his mule are quite exempt from. To sum up all; there are archives at every stage to be look'd into, and rolls, records, documents, and endless genealogies, which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:—In short there is no end of it;—for my own part, I declare I have been at it these six weeks, making all the speed I possibly could,—and am not yet born:—I have just been able, and that's all, to tell you *when* it happen'd, but not *how*;—so that you see the thing is yet far from being accomplished.

These unforeseen stoppages, which I own I had no conception of when I first set out;—but which, I am convinced now, will rather increase than diminish as I advance,—have struck out a hint which I am resolved to follow;—and that is,—not to be in a hurry;—but to go on leisurely, writing and publishing two volumes of my life every year;—which, if I am suffered to go on quietly, and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live⁵¹¹.

L'approche digressionniste de Tristram n'est pas seulement ludique, ni un simple moyen de mise à nu du dispositif. L'éloge du détour et le refus de la ligne droite seraient en effet une sorte de devoir moral de l'homme d'esprit. Entre les lignes, nous lisons une récusation totale de la finalité : arriver à destination compterait moins que de renvoyer perpétuellement cette fin, pour profiter des surprises de la contingence. Comme dans le voyage, ainsi dans le récit : prendre son temps pour explorer des

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 26-27 [I, 14].

nouvelles directions, écouter ou raconter des histoires, être prêt à la nouveauté des situations et des personnes, essayer d’embrasser le plus possible du monde qui nous entoure, semblent à Tristram les meilleures manières, sur le plan moral, de se tenir. Ainsi le récit de sa vie et de ses opinions doit être inclusif, et les digressions, les interruptions, les retardements de l’action narrative expriment cette inclusion, ce communalisme ; au point que Tristram ne cessera pas de retarder même le récit de sa naissance, par laquelle il devrait naturellement commencer sa biographie.

Il est indubitable que, au-delà des motivations profondes et relatives à la conception de la vie et du rapport de l’individu avec les autres et avec le monde, Tristram exploite toutes les ressources du digressionisme et de la procrastination discursive pour obtenir aussi des effets humoristiques. Dans le vingt-et-unième chapitre du premier volume, par exemple, il interrompt son oncle en plein milieu d’une phrase :

I think, replied my uncle *Toby*, taking his pipe from his mouth, and striking the head of it two or three times upon the nail of his left thumb, as he began his sentence,—I think, says he:—But to enter rightly into my uncle *Toby's* sentiments upon this matter, you must be made to enter first a little into his character, the out-lines of which I shall just give you, and then the dialogue between him and my father will go on as well again⁵¹².

Tristram s’arrête pour faire la description d’Uncle Toby, mais il se fait bientôt emporter par sa digression, à laquelle il interpole bien d’autres digressions. Dans le chapitre suivant, de plus, il décide de célébrer son propre talent digressif, en rédigeant encore un éloge de la digression. Paradoxalement, Tristram, alors qu’il a laissé son personnage à la moitié de sa phrase sans qu’il puisse la terminer, se félicite de la manière dont il sait maîtriser plusieurs lignes de récit en même temps sans qu’elles restent en suspens :

For in this long digression which I was accidentally led into, as in all my digressions (one only excepted) there is a master-stroke of digressive skill, the merit of which has all along, I fear, been over-looked by my reader,—not for want of penetration in him,—but because 'tis an excellence seldom looked for, or expected indeed, in a digression;—and it is this: That tho' my digressions are all fair, as you observe,—and that I fly off from what I am about, as far, and as often too, as any writer in *Great Britain*; yet I constantly take care to order affairs so that my main business does not stand still in my absence.

I was just going, for example, to have given you the great out-lines of my uncle *Toby's* most whimsical character;—when my aunt *Dinah* and the coachman came across us, and led us a vagary some millions of miles into the very heart of the planetary system: Notwithstanding

⁵¹² *Ibid.*, p. 45 [I, 21].

all this, you perceive that the drawing of my uncle *Toby's* character went on gently all the time;—not the great contours of it,—that was impossible,—but some familiar strokes and faint designations of it, were here and there touch'd on, as we went along, so that you are much better acquainted with my uncle *Toby* now than you was before.

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too,—and at the same time⁵¹³.

Le double mouvement digressif et progressif du roman est tout de suite fait pencher vers la digression et l'arbitre total du narrateur, qui commence d'ailleurs aussi le chapitre suivant : « I have a strong propensity in me to begin this chapter very nonsensically, and I will not balk my fancy.⁵¹⁴ » Pour que Uncle Toby puisse terminer la phrase, il faudra attendre le deuxième volume :

—What can they be doing? brother, said my father.—I think, replied my uncle *Toby*,—taking, as I told you, his pipe from his mouth, and striking the ashes out of it as he began his sentence;—I think, replied he,—it would not be amiss, brother, if we rung the bell⁵¹⁵.

Éloge de l'interruption

Il n'est pas un hasard si au cours du même chapitre Toby laisse encore une phrase incomplète, expressément cette fois, pour éviter de prononcer un mot obscène ; Tristram se lance alors dans un éloge de l'aposiopèse, la figure rhétorique qui consiste en une interruption de la phrase. Les Shandy sont d'ailleurs des véritables champions de l'interruption : un exemple très efficace en est la lecture du sermon de Yorick, qui est interrompue par Walter, Toby et le docteur Slop pas moins que vingt fois. Au texte du sermon est ainsi interposé un inexorable commentaire interlinéaire.

L'exemple plus célèbre d'exploitation de l'interruption dans le *Tristram Shandy* est probablement un autre ; la tentative de Trim de raconter une histoire à Uncle Toby : *The Story of the king of Bohemia and his seven castles*. Trim est d'abord présenté, par Toby, comme un bon *story-teller* :

—Thou hast many excellencies, *Trim*, said my uncle *Toby*, and I hold it not the least of them, as thou happenest to be a story-teller, that of the number thou hast told me, either to

⁵¹³ *Ibid.*, pp. 51-52 [I, 22].

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 52 [I, 23].

⁵¹⁵ *Ibid.*, pp. 70-71 [II, 6].

amuse me in my painful hours, or divert me in my grave ones—thou hast seldom told me a bad one⁵¹⁶—

Flatté par les compliments, Trim propose de raconter l'histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux ; entreprise presque impossible, à cause des interruptions de Toby. La première arrive tout juste après quelques mots : « There was a certain king of Bo...he—As the corporal was entering the confines of Bohemia, my uncle Toby obliged him to halt for a single moment [...] »⁵¹⁷ Les interruptions incessantes de Toby obligent Trim à recommencer du début sa narration cinq fois, soulignées par l'occurrence renouvelée du titre de l'histoire : *The Story of the king of Bohemia and his seven castles, continued*. Si les interruptions de Toby feront finalement échouer la tentative de Trim, il est aussi remarquable comment Trim arrive à s'interrompre tout seul, en ne montrant pas tout à fait des grands qualités de narrateur. Puisqu'il recherche l'exactitude référentielle, en effet, il est obligé de s'arrêter à chaque fois qu'il oublie les dates exactes de l'histoire. Pourtant, cette qualité ne semble pas pertinente à Toby, qui l'incite à inventer :

There was a certain king of *Bohemia*, but in whose reign, except his own, I am not able to inform your honour—

I do not desire it of thee, *Trim*, by any means, cried my uncle *Toby*.

—It was a little before the time, an' please your honour, when giants were beginning to leave off breeding:—but in what year of our Lord that was—

I would not give a halfpenny to know, said my uncle *Toby*.

—Only, an' please your honour, it makes a story look the better in the face—

—'Tis thy own, *Trim*, so ornament it after thy own fashion; and take any date, continued my uncle *Toby*, looking pleasantly upon him—take any date in the whole world thou choosest, and put it to—thou art heartily welcome⁵¹⁸—

À la référence au réel, Toby semble préférer la pleine assomption de l'artifice, du caractère arbitraire du récit. La narration de Tristram, d'ailleurs, semble partager cette prédilection, et son récit est manifestement réfractaire à toute conception finalisée. Un récit qui s'assume comme récit, en effet, ne peut que figurer la contingence, ce dont Toby, à sa manière, semble être conscient. Tout juste avant d'ouvrir le débat avec Trim sur le déterminisme (déclenché par l'affirmation de Trim que chaque balle a son billet), il interrompt pour l'énième fois le caporal avec cette observation :

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 394 [VIII, 19].

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 395 [VIII, 19].

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 396 [VIII, 19].

Now the King of *Bohemia* with his queen and courtiers *happening* one fine summer's evening to walk out—Aye! there the word *happening* is right, *Trim*, cried my uncle *Toby*; for the King of *Bohemia* and his queen might have walk'd out or let it alone:—'twas a matter of contingency, which might happen, or not, just as chance ordered it⁵¹⁹.

C'est la dernière interruption pour l'histoire du roi de Bohême : suivront un court débat sur le déterminisme, le début tout de suite avorté d'une nouvelle histoire — les amours de Trim –, et enfin le souvenir des blessures des deux hommes de guerre sur le champ de bataille. Le chapitre se termine sur un différend entre Toby et Trim quant à la gravité comparée de leurs blessures ; les chapitres suivants seront dédiés au récit des amours de Trim et la béguine, jusqu'à l'irruption de Mrs. Wadman. L'histoire du roi de Bohême ne sera jamais terminée, ce dont les deux hommes se rendrons compte tardivement :

In love!—said the corporal—your honour was very well the day before yesterday, when I was telling your honour of the story of the King of *Bohemia*—*Bohemia!* said my uncle Toby - - - musing a long time - - - What became of that story, *Trim*?

—We lost it, an' please your honour, somehow betwixt us⁵²⁰ [...]

Le modèle de l'épisode de Trim essayant de raconter l'histoire du roi de Bohême est très probablement cervantin : en particulier, le passage où Sancho commence à raconter l'histoire du berger d'Extremadura. Sancho porte aux extrêmes l'approche référentielle du récit : pas seulement le récit est ancré au réel, mais cet ancrage est doublé par une narration obligée de suivre l'ordre précis prescrit par sa transmission orale :

—Digo, pues, — prosiguió Sancho —, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir, que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz, y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralva, la cual pastora llamada Torralva era hija de un ganadero rico, y este ganadero rico...

— Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho — dijo Don Quijote —, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dílo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.

— De la misma manera que yo lo cuento — respondió Sancho —, se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.

— Di como quisieres — respondió Don Quijote —, que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue⁵²¹.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pp. 400-401 [VIII, 19].

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 410 [VIII, 28].

Sancho aussi laissera son histoire incomplète, mais pas à cause des digressions et interruptions contingentes qui ont l'effet de faire oublier la narration même, comme il arrive à Trim ; en ne réussissant plus à justifier son récit par la référence au donné, Sancho décide spontanément de le couper. Don Quichotte n'étant pas Toby, il n'incite pas son écuyer à inventer un donné quelconque mais il finit pour accepter cette conclusion impromptue :

[...] sigo, pues, y digo, que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso, y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver: con todo esto volvió por otra cabra, y otra y otra.

— Haz cuenta que las pasó todas — dijo Don Quijote —: no andes yendo y viniendo desta manera, que no acabarás de pasarlas en un año.

— ¿Cuántas han pasado hasta ahora? — dijo Sancho.

— Yo ¿qué diablos sé? — respondió Don Quijote.

— He ahí lo que yo dije que tuviese buena cuenta; pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

— ¿Cómo puede ser eso? — respondió Don Quijote —. ¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado por extenso, que si se yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?

— No, señor, en ninguna manera — respondió Sancho —; porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabía, en aquel mismo instante se me fue a mí de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.

— ¿De modo — dijo Don Quijote —, que ya la historia es acabada?

— Tan acabada es como mi madre — dijo Sancho.

— Dígame de verdad — respondió Don Quijote — que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla, ni dejarla, jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; mas no me maravillo, pues quizá estos golpes, que no cesan, te deben tener turbado el entendimiento.

— Todo puede ser — respondió Sancho —; mas yo sé que en lo de mi cuento no hay más que decir, que allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras.

— Acabe norabuena donde quisiere, dijo Don Quijote, y veamos si se puede mover Rocinante⁵²².

⁵²¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], Madrid, Espasa-Calpe ("Colección Austral"), 1960, p. 112 [I, 20].

⁵²² *Ibid.*, pp. 113-114 [I, 20].

Une « absence terriblement bavarde » : les espaces vides du Tristram Shandy

Interruption et procrastination, anticipation et retardement, s'allient chez Tristram à un jeu sur le suspens, l'absence, le vide. Les blancs que Tristram laisse dans le texte sont en effet nombreux, et font partie de la même stratégie discursive prônée par l'exploitation des digressions, des notes, des interruptions du récit, de la décélération de l'action. Un blanc dans le texte peut se manifester de plusieurs manières : des mots supprimés ou amendés, des passages remplis d'astérisques, des chapitres dont la narration est promise, procrastinée, puis totalement oubliée, gestes de rature parfois signalés à travers le paratexte, parfois seulement racontés par le narrateur. D'ailleurs, l'élision ferait partie avec la digression, selon Randa Sabry, du « double jeu de la stratégie digressionniste »⁵²³. Le même Tristram semble établir un étroit rapport entre le mouvement irrégulier de son récit, obligé d'aller en avant et en arrière en changeant incessamment de direction, les interruptions nécessaires et une non-linéarité tellement naturelle qu'elle illustre la forme du cerveau du narrateur :

[...] when a man is telling a story in the strange way I do mine, he is obliged continually to be going backwards and forwards to keep all tight together in the reader's fancy—which, for my own part, if I did not take heed to do more than at first, there is so much unfixed and equivocal matter starting up, with so many breaks and gaps in it,—and so little service do the stars afford, which, nevertheless, I hang up in some of the darkest passages, knowing that the world is apt to lose its way, with all the lights the sun itself at noon-day can give it—and now you see, I am lost myself—!

—But 'tis my father's fault; and whenever my brains come to be dissected, you will perceive, without spectacles, that he has left a large uneven thread, as you sometimes see in an unsaleable piece of cambrick, running along the whole length of the web, and so untowardly, you cannot so much as cut out a * * , (here I hang up a couple of lights again)—or a fillet, or a thumb-stall, but it is seen or felt.⁵²⁴—

Ces astérisques qui font leur parution dans le passage cité, peuvent parfois remplir des lignes entières : une sorte d'espace vide au sein de la phrase, à remplir possiblement par le lecteur (souvent pour suggérer un double sens obscène). D'autres gestes plus radicaux explorent cette possibilité de présenter un texte incomplet, amputé. À plusieurs reprises Tristram se borne à rappeler aux lecteurs son pouvoir totalisant sur le texte : y compris,

⁵²³ Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, cit., p. 271.

⁵²⁴ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 325-326 [VI, 33].

s'il le souhaite, la possibilité de supprimer des passages. À la fin du premier volume, en effet, il menace déjà de déchirer la page suivante :

What these perplexities of my uncle *Toby* were,—'tis impossible for you to guess;—if you could,—I should blush; not as a relation,—not as a man,—nor even as a woman,—but I should blush as an author; inasmuch as I set no small store by myself upon this very account, that my reader has never yet been able to guess at any thing. And in this, Sir, I am of so nice and singular a humour, that if I thought you was able to form the least judgment or probable conjecture to yourself, of what was to come in the next page,—I would tear it out of my book⁵²⁵.

Effacer des mots ou les remplacer par des astérisques sont des formes de rature assez impressionnantes ; cependant, Tristram ne se contente pas de ces biffures locales, mais il veut prouver de manière encore plus radicale son pouvoir sur le texte. La quatrième volume commence par la *Slawkenbergius's Tale* : une histoire loufoque de nez, présentée sous la forme d'un *dyptique*⁵²⁶ : au texte "original" en latin fait face la traduction, très libre d'ailleurs, en anglais. Le conte de Slawkenbergius s'étend sur plusieurs pages, interrompu par quelques notes (de difficile attribution diégétique), en s'affichant comme un corps étranger au récit des Shandy, une insertion hétérogène. En effet, le conte n'est même pas inclut dans la numérotation des chapitres du *Tristram Shandy* : une fois terminé, le premier chapitre du volume peut être annoncé. Dans ce chapitre, d'ailleurs, le récit d'une autre nouvelle de Slawkenbergius, *The intricacies of Diego and Julia*, est promis, et tout de suite procrastiné. Le fil du discours narratif revient alors aux Shandy : la conversation entre Walter, Toby et Trim reprend, guidée par les associations irrégulières d'idées de ces héros extravagants. Au niveau du paratexte, Tristram se réserve toujours la carte de la surprise : un chapitre, le cinquième, peut même s'étendre sur peu plus qu'une ligne. Au dixième chapitre, toutefois, Tristram décide pour une nouvelle interruption du flux de la narration, justifiée encore une fois par son pouvoir de rature ; cette fois, il tire symboliquement une ligne sur toute la page :

Is it not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs? for we are got no farther yet than to the first landing, and there are fifteen more steps down to the bottom; and for aught I know, as my father and my uncle *Toby* are in a talking humour, there may be as many chapters as steps:—let that be as it will, Sir, I can no more help it

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 57 [I, 25].

⁵²⁶ Pour la notion de *dyptique*: Michel Butor, *Le livre comme objet*, cit., p. 122.

than my destiny:—A sudden impulse comes across me—drop the curtain, *Shandy*—I drop it—Strike a line here across the paper, *Tristram*—I strike it—and hey for a new chapter.

The deuce of any other rule have I to govern myself by in this affair—and if I had one—as I do all things out of all rule—I would twist it and tear it to pieces, and throw it into the fire when I had done—Am I warm? I am, and the cause demands it—a pretty story! is a man to follow rules—or rules to follow him?⁵²⁷

Tristram revendique une fois de plus sa liberté de narrateur en rendant manifeste le jeu de la disponibilité totale des procédés textuels : la correction comme la suppression, la digression comme l'avancement progressif, l'anticipation comme le retardement, tout comme le discours metatextuel, très affiché par la suite dans ce même chapitre, où les événements et les conversations des Shandy sont interrompus pour laisser la place à un « chapter upon chapters ». L'élosion la plus radicale, et la plus célèbre, doit pourtant encore arriver : l'effacement de deux chapitres entiers, qui de plus sont sautés dans la numérotation progressive des chapitres.

À la fin du vingt-troisième chapitre, peu après le « chapter upon chapters » donc, quelque chose d'étrange se produit. Selon les éditions du *Tristram Shandy*, il s'agit de quelque chose de différent : l'insertion de pages blanches (rarement toutes les dix pages signalées par Sterne), ou encore un saut de dix dans la numérotation de la page⁵²⁸ : dans tous les cas, le chapitre suivant est signalé comme le vingt-cinquième. Il n'y a pas d'erreur pourtant : seulement, Tristram a été cohérent avec sa menace de déchirer une page, en l'extrémisant jusqu'à déchirer deux chapitres entiers :

—No doubt, Sir,—there is a whole chapter wanting here—and a chasm of ten pages made in the book by it—but the book-binder is neither a fool, or a knave, or a puppy—nor is the book a jot more imperfect (at least upon that score)—but, on the contrary, the book is more perfect and complete by wanting the chapter, than having it, as I shall demonstrate to your reverences in this manner.—I question first, by-the-bye, whether the same experiment might not be made as successfully upon sundry other chapters—but there is no end, an' please your reverences, in trying experiments upon chapters—we have had enough of it—So there's an end of that matter.

⁵²⁷ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 203-204 [IV, 10].

⁵²⁸ Dans les éditions de poche du *Tristram Shandy*, ce jeu est quelque peu sacrifié. Même l'édition critique Norton, éditée par Howard Anderson, que nous utilisons comme référence, pour raisons d'espace ne signale aucunement les chapitres manquant au niveau du paratexte, en perdant ainsi le côté de textualisation du paratexte aboutie par Sterne. Le seul passage du chapitre 23 au chapitre 25, alors, signale le vide textuel.

But before I begin my demonstration, let me only tell you, that the chapter which I have torn out, and which otherwise you would all have been reading just now, instead of this—was the description of my father's, my uncle *Toby's*, *Trim's*, and *Obadiah's* setting out and journeying to the visitation at * * * *⁵²⁹.

Toutes ces lacunes du texte, omissions ou éisions, sont résumées par Randa Sabry par une formule très intéressante : une « absence terriblement bavarde »⁵³⁰. Ces absences ont l'effet d'ouvrir le texte au lecteur, qui est appelé à remplir les blancs du texte pour exercer sa créativité ; en même temps, de cette manière le thème de l'absence, du manque, est thématisé et court tout le long du roman. Tristram le *jester*, le bouffon qui en dit plus que nécessaire, avec ses digressions incongrues, ses longueurs narratives, son metadiscours incessant, joue aussi de l'omission d'information, du refoulement et de la rature, en laissant au lecteur la tâche de combler, éventuellement, ces absences. Ainsi, chez Sterne, la narration non linéaire jongle entre les effets de trop plein et les effets de vide : Tristram appellerait cette dynamique une conversation, où le vide de l'interruption signale le moment de l'intervention du lecteur. Les interruptions, les omissions, l'appel au lecteur à s'insérer dans le jeu des pleins et des vides pour produire du nouveau sens, veulent aussi signaler la dimension contingente du texte, qui est loin d'être immuable, mais est sujet à la lecture, à l'interprétation : le récit de vie, dans cette perspective, est lui-même vivant. Il est possible alors de reprendre les observations de Wolfgang Iser à propos de la plurivocité du *Tristram Shandy*, et du rôle des omissions et des interruptions dans le roman de Sterne :

The many omissions, denoted by asterisks, invite the reader to complete the text himself, and also act as interruptions even when the exact number of missing letters is shown, enabling the reader to fill in the blanks. [...] The omissions are interruptions in the sense that they signal a change of level, from the matter under discussion to dialogue with the reader who, more often than not, is instigated to view the matter differently and bear the responsibility of what might issue from it⁵³¹.

The strategy of interruption signalizes the presence of life, in so far as whatever context is built up by the writing must be punctured in order that it should not be taken for life itself. [...] By inscribing life into the writing through interruptions, Sterne is able to represent life as a happening⁵³².

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 219 [IV, 25]

⁵³⁰ Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens*, cit., p. 271.

⁵³¹ Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, cit., p. 62.

⁵³² *Ibid.*, pp. 67-68.

L'anti-mimétisme de Sterne assume selon Iser une dimension performative, qui à travers l'ouverture d'interstices dans le texte représente le réel selon une modalité de contingence, contraire à toute téléologie et finalité narrative. Les nombreuses digressions partageraient le même but. Il est d'ailleurs malaisé de les définir digressions : elles ne se détachent, en effet, d'aucune linéarité, dont le texte est dépourvu, mais, en suivant un mouvement révolutionnaire (dans le sens astronomique du terme) de digression et progression, elles dessinent une alternative à la ligne droite conventionnelle du réalisme :

Since the digressions in *Tristram Shandy* are not departures from a (non-existent) line, but are to be viewed as running counter to narrative linearity, their nature – and Tristram himself has no doubts about the importance of is “digressive skill” – must be quite different from what we normally understand by this term. The negative slant disappears the moment digression is no longer geared, let alone subordinated, to the inherent teleology of the narration⁵³³.

L'approche de Wolfgang Iser au texte de Sterne peut être associée à ses théories sur la réception, qui lui ont valu d'être un des auteurs les plus célèbres de la mouvance du *reader-response criticism*. En effet, sa suggestion que le texte littéraire présente des blancs que seul le lecteur peut remplir, de manière que la réalisation du texte ne sera jamais identique au texte même, est probablement très influencée par la lecture du *Tristram Shandy*, un texte qui s'affiche comme troué, riche de *gaps* que le lecteur est appelé explicitement à remplir. La *concupiscible* veuve Wadman, par exemple, est décrite par une page blanche, introduite par ces mots :

To conceive this right,—call for pen and ink—here's paper ready to your hand.—Sit down, Sir, paint her to your own mind—as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you—'tis all one to me—please but your own fancy in it⁵³⁴.

Aussi, dans un autre passage, Tristram laisse au lecteur la possibilité d'introduire un juron, en laissant un espace vide au tout milieu d'une phrase :

[...] it then presently occur'd to me, that I had left my remarks in the pocket of the chaise—and that in selling my chaise, I had sold my remarks along with it, to the chaise-vamper. I leave this void space that the reader may swear into it any oath that he is most accustomed to⁵³⁵—

⁵³³ *Ibid.*, p. 72.

⁵³⁴ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 330 [VI, 38].

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 372 [VII, 27].

L'espace blanc laissé à l'usage explicite des lecteurs semblerait même plus radical que l'occultation des mots à l'aide d'astérisques et points de suspension ; dans le deuxième cas, le lecteur doit certainement participer au texte, mais ironiquement, il lui est demandé simplement de deviner ce que l'auteur aurait voulu écrire ; dans le premier cas, par contre, l'auteur déroge temporairement à l'exclusivité de sa voix pour convaincre le lecteur à y ajouter la sienne, pragmatiquement, en inscrivant quelque chose dans le texte. La plurivocité ainsi n'est plus seulement représentée, simulée, mais elle est incitée de manière plus radicale : le lecteur est appelé à traverser la frontière qui le sépare de l'auteur. Ce mouvement est d'ailleurs déjà narrativisé dans le texte, plusieurs fois : pensons surtout à Tristram qui, en lisant la *Tristra-paedia* écrite par son père, décide d'y ajouter des chapitres, ou, dans le sens inverse, à Walter Shandy qui efface un mot dans un passage difficile d'Erasme, à force de le gratter. Sterne approche la lecture d'une manière pas dissimilaire d'Iser : tout lecteur, en remplissant de manière différente les espaces laissés blancs dans le texte, réalise une œuvre qui ne peut pas s'identifier au texte même, parce qu'il y introduit ses attentes, son expérience, sa voix particulière. Selon cette perspective aussi nous pourrions lire l'intertextualité massive et cachée du roman, qui multiplie le jeu de la plurivocité et de la réalisation de multiples versions du texte, selon la reconnaissance ou moins des renvois intertextuels. En laissant au lecteur des espaces littéralement scriptibles, le *Tristram Shandy* se propose aussi comme réflexion sur le rôle de la lecture et sur sa relation au texte ; la stratégie de l'interruption, de la suspension, et du retardement, et en fin de compte aussi la tendance du texte à procéder par sauts, semblent solidariser avec la théorie de l'écriture comme conversation, qui prend en compte aussi le lecteur et sa réaction, en le projetant dans le texte même. La vision communaliste du récit de vie supporté par le roman de la non-linéarité, alors, se propose d'inclure aussi le lecteur dans son discours. Cela semble trouver une résonnance dans l'approche phénoménologique de la lecture théorisée par Iser :

Thus we have the apparently paradoxical situation in which the reader is forced to reveal aspects of himself in order to experience a reality which is different from its own. The impact this reality makes on him will depend largely on the extent to which he himself actively provides the unwritten part of the text, and yet in supplying all the missing links, he must think in terms of experiences different from his own ; indeed, it is only by leaving

behind the familiar world of his own experience that the reader can truly participate in the adventure the literary text offers him⁵³⁶.

La stratégie de la digression, de l'interruption, du suspens et de l'élision semble donc se lier à un faisceau de motivations : le choix de la non-linéarité, l'opposition au discours téléologique et la valorisation de la contingence, la narrativisation de la lecture et l'inclusion du lecteur dans le texte, et enfin une approche du récit de vie qui exclut toute possibilité de totalisation, d'épuisement. Les blancs du texte représentent alors tous les trous de la mémoire, les interstices vides de l'identité humaine en construction incessante, les refoulements et les omissions volontaires inévitables dans tout récit de vie ; ils signalent aussi la valorisation de l'ouverture à la possibilité, contre la clôture typique du récit réaliste. La leçon de Sterne a été retenue surtout par la lignée d'auteurs digressionnistes qui l'ont suivi, à partir de Diderot, jusqu'à la revalorisation par les postmodernes de la digression, ainsi que de tout type de marges textuelles, tel que la note infrapaginale. André Pfersmann a d'ailleurs remarqué la « limite fluctuante entre notes et digressions »⁵³⁷ : les gloses tout comme les digressions font partie en effet des dispositifs à disposition de l'auteur pour interrompre la fluidité narrative. La multiplication des moments de halte, combinée à la dispersion du matériau narratif, a l'effet de fragmenter le récit, d'en montrer les sutures, de rompre l'illusion mimétique pour transformer le récit en jeu de construction. Cette fragmentation est évidente déjà dans le *Tristram Shandy*, dans lequel le propos du narrateur est de suivre ses associations d'idées, et ses caprices occasionnels, en ne respectant aucune règle, ou du moins aucune règle de linéarité conventionnelle. Comme il a été déjà analysé, le jeu incessant des interruptions, des allers et retours chronologiques, des omissions involontaires et des biffures revendiquées, ainsi que de l'imprévisible disposition du matériau narratif, seconde le projet anti-linéaire de *Tristram*. Cela vaut la peine de citer au moins encore un exemple de la fragmentation du texte, cette fois thématisée : l'épisode où *Tristram*, en voyage en France, perd ses notes, et les retrouve enfin sous forme de bigoudis, sur la tête d'une dame :

The wife of the chaise-vamper stepp'd in, I told you, to take the papillotes from off her hair—the toilet stands still for no man—so she jerk'd off her cap, to begin with them as she

⁵³⁶ Wolfgang Iser, *The reading process: a phenomenological approach*, cit., p. 57.

⁵³⁷ André Pfersmann, *Séditions infrapaginales*, cit., 68.

open'd the door, in doing which, one of them fell upon the ground—I instantly saw it was my own writing—

O Seigneur! cried I—you have got all my remarks upon your head, Madam!—*J'en suis bien mortifiée*, said she—'tis well, thinks I, they have stuck there—for could they have gone deeper, they would have made such confusion in a *French* woman's noddle—She had better have gone with it unfrizled, to the day of eternity.

Tenez—said she—so without any idea of the nature of my suffering, she took them from her curls, and put them gravely one by one into my hat—one was twisted this way—another twisted that—ey! by my faith; and when they are published, quoth I,—

They will be worse twisted still⁵³⁸.

Cacher, montrer : récit fragmentaire et disparitions dans La vie mode d'emploi

Le destin de dispersion, fragmentation, et enfin de distorsion des notes de Tristram n'est pas trop différent du destin subi par les fiches du poème *Pale fire* de John Shade, par les pièces de l'immeuble de rue Simon-Crubellier, par les notes préparatoires de *House of leaves* de Zampanò. D'ailleurs, les trois romans présentant un index final où le texte est encore une fois morcelé, résumé et réarrangé, leur nature fragmentaire est incontestable ; chacun, à travers son index, entretient une multiplication à l'infini des versions possibles du récit. Parmi ces œuvres, *La vie mode d'emploi* est probablement celle qui le plus prend en compte la dynamique de l'interruption, du trou, du manque ; à travers la métaphore du puzzle qu'elle supporte, mais aussi par la poétique personnelle de Georges Perec.

La métaphore du puzzle se décline naturellement en espaces à remplir, zones vides, interruptions réflexives. Aussi, il faut observer que le puzzle se constitue par rapport à un modèle qui vient découpé et dispersé, et son image finale ne peut que révéler les découpes, et donc son statut de recomposition, d'artifice : ce qui est une image très proche du rapport de Perec au récit, avec la mise à nu du dispositif, la fragmentation du récit de vie, le bricolage intertextuel, le jeu subtil entre reproduction et variation. L'entreprise régressive de Bartlebooth, qui voudrait faire retourner les puzzles d'abord à l'état de marines, et enfin de feuilles blanches, semble contredire l'art du faiseur de puzzles, l'auteur. Dans ce duel, la volonté de réduction à néant se révèle perdante,

⁵³⁸ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 373 [VII, 39].

l'auteur arrive finalement à triompher grâce à son insistance sur la valorisation des espaces vides, leurs formes, et la modalité d'intersection des fragments.

La composition même de l'œuvre de Perec est organisée de manière à montrer les sutures : toute fin de chapitre est une interruption, une suspension de récit, le retardement d'un dénouement. Les chapitres-pièces, alors, se combinent rupture après rupture, comme dans un patchwork : même pas la continuité spatiale entre les pièces, qui aurait pu être un critère possible d'organisation du matériau, est respectée. L'ordre de succession entre chapitres est réglé par un critère mystérieux, qu'on peut deviner ou pas (la polygraphie du cavalier), mais qui est surtout, manifestement, arbitraire. C'est cette même liberté totale que Tristram réclame pour sa narration, l'invitation à laisser raconter les histoires à sa propre guise. L'arbitre de Perec fonctionne de manière hybride : d'un côté une combinatoire sophistiquée semble presque automatiser la dynamique de la création du récit, alors que de l'autre côté cette entreprise apparemment rigoureuse est toujours soumise à la contradiction possible, à la liberté totale de l'auteur d'introduire une variation, ou de suspendre sa règle. Les contraintes que Perec choisit pour enrégimenter sa « racontouze » sont contrebalancées par le jeu du clinamen et du manque, qui permettent permutations et omissions.

La fragmentation du récit chez Perec se fait selon un équilibre étrange, une alternance de continuité et rupture, bien résumée par Chiara Nannicini Streitberger, selon laquelle les récits de *La vie mode d'emploi* seraient « pourvus d'une unité narrative que le reste de l'œuvre se charge de contredire et de compenser, comme si ils étaient les résidus d'une fluidité typiquement romanesque, dans un contexte d'effondrement narratif »⁵³⁹. La fascination, presque la nostalgie, pour le romanesque qu'il est possible de retrouver chez Perec est contrebalancée par cette impossibilité de penser le monde sous les mêmes coordonnées conventionnelles qui régissaient le roman épique, le roman d'aventures. Une poétique des débris s'y substitue, avec ses fragments récupérés d'ailleurs, avec son mosaïque imparfait où les trous abondent. Trous et ruptures de tout type sont en effet images fréquentes dans *La vie mode d'emploi* ; elles ont aussi la fonction de symboliser la structure instable du roman. Des 100 pièces de l'immeuble seul 99 sont décrites : comme dans le dernier puzzle de Bartlebooth, une pièce n'arrive pas à trouver sa place en laissant un espace vide. En regardant le schéma de l'immeuble, et en suivant le

⁵³⁹ Chiara Nannicini Streitberger, *La revanche de la discontinuité*, cit., p. 264.

mouvement du cavalier qui organise la disposition des chapitres, il est possible de se rendre compte quelle est la pièce manquante : comme il est expliqué dans le *Cahier des charges* du roman, « lors de son 66^e déplacement, le cheval s'arrête dans la case située à l'angle inférieur gauche du plan-damier, correspondant à une cave. Cet arrêt n'est pas pris en compte dans le livre : le chapitre 66 ne décrit pas une cave, mais la pièce qui correspond au 67^e déplacement du cheval : la boutique d'antiquités de M^{me} Marcia »⁵⁴⁰. La lecture du chapitre 65 de *La vie mode d'emploi* devient alors un véritable tour de magie, qui déploie tout l'attirail de l'art de l'illusionnisme : faire apparaître, faire disparaître. Il s'agit du chapitre qui décrit la pièce de Madame Moreau où jadis avaient habité Blunt Stanley et sa femme, la Lorelei, et où il avait lieu leur entreprise d'évocations diaboliques. Ces apparitions sont alliées à la thématique de la disparition : la désertion de Blunt Stanley en Corée l'oblige à la cachette, le chantage que son ex guide philippin, Aurelio Lopez, fait au couple les oblige à vivre enfermés dans l'appartement, et empêche à Stanley de se montrer en public. La fin de l'histoire de la Lorelei est suivie par le souvenir de la cuisine d'avant-garde que Madame Moreau avait fait installer, et puis finalement, sous pression de sa cuisinière, remplacer par une cuisine traditionnelle : encore une fois il est question de disparitions, de plaques invisibles et de dispositifs ultra-modernes dissimulés derrière des murs à l'ancienne. Le passage vaut bien une relecture, pour remarquer l'insistance sur le thème de la disparition, et pour réapprécier son célèbre clin d'œil final, où il est expliqué, selon Perec, le mystère de la disparition d'un chapitre entier.

De cette pièce où la Lorelei faisait apparaître Méphisto et où eut lieu ce double meurtre, Madame Moreau décida de faire sa cuisine. Le décorateur Henry Fleury conçut pour elle une installation d'avant-garde dont il proclama bien haut qu'elle serait le prototype des cuisines du XXI^e siècle : un laboratoire culinaire en avance d'une génération sur son époque, doté des perfectionnements techniques les plus sophistiqués, équipé de fours à ondes, de plaques autochauffantes invisibles, de robots ménagers télécommandés susceptibles d'exécuter des programmes complexes de préparation et de cuisson. Tous ces dispositifs ultra-modernes furent habilement intégrés dans des bahuts de mère-grands, des fourneaux Second Empire en fonte émaillée et des huches d'antiquaires. Derrière les portes de chêne ciré à ferrures de cuivre se dissimulèrent des tranchoirs électriques, des moulins électroniques, des friteuses à ultra-sons, des grilloirs à infra-rouges, des broyeurs, des

⁵⁴⁰ Georges Perec, *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, édité par Hans Hartje, Bernard Magné, Jacques Neefs, Paris; Cadeilhan, CNRS Éditions/Zulma, 1995, p. 12.

doseurs, des mélangeurs et des éplucheuses électro-mécaniques entièrement transistorisées ; on ne voyait pourtant en entrant que des murs couverts de carreaux de Delft à l'ancienne, des essuie-mains de coton écru, des vieilles balances de Roberval, des brocs de toilette avec des petites fleurs roses, des bocaux de pharmacie, des grosses nappes à carreaux, des étagères rustiques, frangées de toile de Mayenne, supportant des petits moules à pâtisserie, des mesures en étain, des marmites en cuivre et des cocottes en fonte, et, sur le sol, un spectaculaire carrelage, alternance de rectangles blancs, gris et ocres parfois décorés de motifs en losange, qui était la copie fidèle du sol de la chapelle d'un monastère de Bethléem⁵⁴¹.

En passant de lieu théâtral à temple de la cuisine super-moderne, la pièce ne perd rien de son pouvoir mystérieux de faire disparaître et apparaître les choses : mais, au lieu du Diable, c'est des outils ménagères sophistiquées qui sont cachés et puis, à l'occurrence, montrés. Le projet du décorateur ne plaît pas à la propriétaire de la pièce, Madame Moreau, ni à sa cuisinière Gertrude. Tout est démonté, les trompe-l'œil sont effacés, l'artifice se termine. Pourtant, si on fait attention à la liste des objets rapportés par Gertrude de sa campagne, on trouvera, à la fin d'une longue liste, une boîte figurant une fille qui mord le coin de son biscuit. Le chapitre se termine donc sur cette image :

La cuisinière de Madame Moreau, une robuste Bourguignonne native de Paray-le-Monial répondant au prénom de Gertrude, ne se laissa pas prendre à ces grossiers artifices, et prévint tout de suite sa maîtresse qu'elle ne ferait jamais rien cuire dans une cuisine pareille où rien n'était à sa place et où rien ne marchait comme elle savait. Elle réclama une fenêtre, une pierre d'évier, une vraie cuisinière à gaz avec des brûleurs, une bassine à friture, un billot et surtout une souillarde où mettre ses bouteilles vides, ses claies à fromages, ses cageots, ses sacs de pommes de terre, ses baquets pour laver les légumes, et son panier à salade.

Madame Moreau donna raison à sa cuisinière. Fleury, ulcéré, dut faire remporter ses appareils expérimentaux, casser le carrelage, démonter les tuyauteries et les circuits électriques, déplacer les cloisons.

Des antiquailleries patinées des cuisines françaises du bon vieux temps, Gertrude a gardé celles dont elles pouvait avoir besoin — un rouleau à pâtisserie, la balance, la boîte à sel, les bouilloires, les cocottes, les poissonnières, les louches à pots et les couteaux de boucherie — et a fait descendre tout le reste à la cave. Et elle a rapporté de sa campagne quelques-uns des ustensiles et accessoires dont elle n'aurait pas su se passer : son moulin à café et sa boule à thé, une écumoire, un chinois, un presse-purée, un bain-marie, et la boîte dans laquelle, de tout temps, elle a rangé ses gousses de vanille, ses bâtons de cannelle, ses clous de girofle, son safran, ses petites perles et son angélique, une vieille boîte à biscuits

⁵⁴¹ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., pp. 393-394.

en fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre⁵⁴².

En correspondance de la morsure de la petite fille, un chapitre entier disparaît, en ouvrant ainsi un espace creux à la base de l'apparente perfection du bâtiment romanesque de Perec. Ce trou dans les fondements fait ressembler le plan de l'immeuble à un carré ouvert à son angle inférieur gauche, en devenant le symbole de l'impossibilité d'une clôture dans la représentation du monde, même d'une partie aussi circonscrite qu'un immeuble. Cette forme est aussi une signature de l'auteur : en effet ce type de carré rappelle de très près la figure dont Perec se souvient d'avoir dessiné, enfant, et reconnu comme une lettre hébraïque nommée *gammeth* ou *gammel*, qui correspondrait à l'initiale de son prénom. L'épisode, narré en *W ou le souvenir d'enfance*⁵⁴³, et qui serait pourtant un faux souvenir, peut exemplifier très bien la prédilection de Perec pour les formes creuses, qu'il introduit aussi de manière significative dans *La vie mode d'emploi*. Pareillement à la structure trouée de l'immeuble, apparemment indestructible, la figure d'un pied de table extérieurement intact mais intérieurement évidé par les vermoulures s'impose comme très significative. Dans ce cas, l'artiste confronté à cette duplicité, l'ébéniste Grifalconi, a décidé de mettre en valeur les espaces vides, en les remplissant (de matière et de sens) et en les faisant émerger de leur enveloppe extérieure : un renversement de rapports, donc, qui explique parfaitement l'importance donnée par Perec aux espaces vides, invisibles, à ces disparitions qui, pour une fois, sont ici restituées à la surface :

Le second objet était plus étrange encore. Lorsque Grifalconi le sortit de sa caisse capitonnée, Valème crut d'abord qu'il s'agissait d'un bouquet de corail. Mais Grifalconi secoua la tête : dans les combles du château de La Muette, il avait trouvé les vestiges d'une table ; le plateau, ovale, merveilleusement incrusté de nacre, était dans un état de conservation remarquable, mais le piétement central, une lourde colonne fusiforme en bois veiné, se révéla complètement vermoulu ; l'action des vers avait été souterraine, intérieure, suscitant d'innombrables canaux et canalicules remplis de bois pulvérisé. De l'extérieur rien n'apparaissait de ce travail de sape et Grifalconi vit qu'il n'était possible de conserver le pied d'origine qui, presque complètement évidé, était incapable de soutenir le poids du plateau, qu'en le renforçant intérieurement ; en conséquence, après avoir nettoyé par aspiration les canaux de toutes leur vermoulures, il entreprit d'y injecter sous pression un mélange presque liquide de plomb, d'alun et de fibre d'amiante. L'opération réussit mais il

⁵⁴² *Ibid.*, p. 394.

⁵⁴³ — —, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., pp. 26-27.

apparut rapidement que, même ainsi consolidé, le pied restait trop fragile et Grifalconi dut se résoudre à le remplacer totalement. C'est alors qu'il eut l'idée de dissoudre le bois qui restait, faisant ainsi apparaître cette fantastique arborescence, trace exacte de ce qu'avait été la vie du ver dans ce morceau de bois, superposition immobile, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle, cette obstination unique, cet itinéraire opiniâtre, cette matérialisation fidèle de tout ce qu'il avait mangé et digéré, arrachant à la compacité du monde alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, image étalée, visible, incommensurablement troublante de ce cheminement sans fin qui avait réduit le bois le plus dur en un réseau impalpable de galeries pulvérulentes⁵⁴⁴.

Cette structure réticulaire de galeries et de canaux creusés à l'intérieur de la matière, portée ensuite à la surface, n'est pas sans rappeler le travail opéré par l'auteur et son propre roman : l'émergence des espaces d'échange, des passages des hommes et du vide que le fourmillement de leurs vies installe au cœur du monde informe les pages de *La vie mode d'emploi*. Aussi, l'idée de la mise à nu d'une structure sous-jacente et invisible symbolise la dimension réflexive de ce roman. Comme pour les vers dans le bois, la trace de la vie des hommes est intérieurement trouée, mais sa structure arborescente, non linéaire, peut être révélée par l'artiste.

La tension entre ce qui est caché et ce qui est montré est d'ailleurs au cœur de la poétique de Georges Perec. Dans *La vie mode d'emploi*, là où le décorateur Fleury veut cacher, la cuisinière bourguignonne se borne à remettre en évidence ; de même, Grifalconi prend plaisir à extraire ce qui est invisible pour le montrer. Cette opposition qui caractérise l'écriture de Perec, avec ses disparitions et ses réémergences, est bien expliquée par la formule que l'auteur emploie en *W ou le souvenir d'enfance* : « Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert »⁵⁴⁵. Parmi les disparitions qu'il est possible de compter dans son œuvre, il faut au moins compter la Disparition par excellence, celle du E dans *La disparition* (avec sa réapparition dans *Les revenentes*), la disparition de Gaspard Winckler dans *W ou le souvenir d'enfance* (avec sa réapparition dans *La vie mode d'emploi*), la disparition du pétrolier Silver Glen of Alva narrée dans *La vie mode d'emploi*. La dynamique entre montrer et cacher est aussi à la base du jeu intertextuel au cœur de *La vie mode d'emploi*, avec ses fragments bien en évidence mais dont l'origine est dissimulée.

⁵⁴⁴ — —, *La vie mode d'emploi*, cit., pp. 162-163.

⁵⁴⁵ — —, *W ou le souvenir d'enfance*, cit., p. 18.

Stratégies de l'interruption et de l'absence dans House of leaves

Si pour sa structure et pour son jeu appositif de deux textes *House of leaves* a été souvent comparé à *Pale fire*, il est possible d'observer aussi une forte affinité avec *Tristram Shandy* et avec *La vie mode d'emploi* pour la manière de manier interruptions, procrastinations et le thème de l'absence, matérialisé sur page par un innombrable étalement de trous de tous les types dans le texte. Au niveau de l'organisation du matériau narratif, ce qui a été analysé pour *Tristram Shandy* et pour *La vie mode d'emploi* est aussi valide ici : la fragmentation extrême du texte exaspère la dimension de l'interruption forcée, du récit et de sa lecture, et les multiples renvois à un ailleurs textuel, dans le livre et hors le livre, portent suspension et retardement à assumer une dimension intrinsèque au texte même. Le jeu intertextuel, très proche de Sterne et Perec, et profondément influencé par la poétique de Borges qui confond délibérément le référentiel et le fictionnel, porte aussi à ses extrêmes cet aller-retour incessant entre montrer et cacher qui est si caractéristique de Perec. À tout cela, s'ajoute l'exploration graphique et typographique qui, à la manière de Sterne, se borne à faire émerger concrètement sur la page les dimensions de l'interruption, du retardement et du manque. Au niveau paratextuel, le signalement de l'interruption est usuellement attribué à la succession des chapitres : le récit s'interrompt pour un moment, pour reprendre tout de suite, normalement avec la suite des événements narrés, et/ou un saut temporel. Les sutures entre les chapitres se compliquent dans *Tristram Shandy* : leur succession n'est plus soumise à aucune logique narrative, mais au seul caprice du narrateur ; par cela, la succession de chapitres n'a plus une fonction exclusive dans le maniement de l'interruption narrative, qui peut être très bien dispensée au cours d'un chapitre, alors que le renouement des événements peut arriver de manière imprévisible, au tout milieu d'un autre chapitre, ou dans un autre volume ; plus radicalement encore, la reprise pourrait ne jamais arriver, en rendant donc l'interruption définitive. L'interruption chez Sterne est aussi introduite par une technique de contrepoint, par exemple dans les scènes où la lecture est narrativisée ou dans le passage où le conte de Slawkenbergius et sa traduction se font face. Dans des cas exceptionnels l'interruption peut être produite typographiquement : par l'abrupte présence de dizaines de pages blanches, ou la surprenante provocation des pages noires ou marbrées. Le paratexte, alors, adhère à la

thématique explorée dans le texte. Une ultérieure technique d'interruption, qui sera surtout explorée dans *Pale fire* de Nabokov, est l'adoption d'un modèle notulaire : la note, en effet, oblige à suspendre la lecture et à déplacer, même physiquement, l'attention.

Danielewski convie toutes ces techniques pour créer un état d'interruption permanent : il adopte bien sûr le modèle notulaire de *Pale fire*, qui est lui-même une variante de la narrativisation de la lecture, mais il reprend aussi l'intuition de Sterne de textualiser le paratexte et d'exploiter toutes les possibilités graphiques pour textualiser tout l'espace de la page. Nous ne nous étendrons pas sur l'évidente dimension d'interruption représentée par le labyrinthe de notes bâti par l'auteur : chaque trait séparant les deux portions textuelles concurrentes est un moment d'arrêt, chaque renvoi à une page précédente ou successive marque une halte et ouvre des possibilités infinies de digression. Graphiquement, quelque chose de curieux advient par l'introduction des très longues listes : en explorant les frontières de la lisibilité, l'auteur introduit des blocs très compacts de texte qui peuvent être aussi bien lus graphiquement comme autant d'interruptions, une coulée d'encre impossible à s'approprier. Dans ce cas, il est possible d'observer le mouvement opposé : un texte qui se paratextualise, prenant une double nature de texte référentiel et de point d'arrêt. D'autres interruptions graphiques hétéroclites sont introduites : un point noir suspendu dans la page blanche⁵⁴⁶, une double barre // au milieu d'un discours⁵⁴⁷, et les nombreuses parties signalées par des croix noires, à indiquer un texte ayant été définitivement perdu, effacé, couvert de noir, tout comme l'existence d'un texte biffé sous la coulée d'encre de la page noire du *Tristram Shandy* est suggérée par Tristram. Dans ces cas, l'interruption s'associe à une disparition, à une perte irrémédiable, à une absence. Parfois, l'étendue des croix noires indiquant graphiquement la disparition d'un texte est considérablement vaste : dans le chapitre XVI, par exemple, quatre pages sont ainsi recouvertes, alors que les notes relatives au texte disparu ont survécu⁵⁴⁸. D'autres fois, l'absence et l'interruption sont signalées par la couleur blanche : ainsi, toujours dans le chapitre XVI, est signalée la disparition de plusieurs pages (deux d'abord, puis dix-sept)⁵⁴⁹, ce qui rappelle de très

⁵⁴⁶ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 312.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 365.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, pp. 373-376.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pp. 372 et 377.

près d'ailleurs les dix pages manquantes du *Tristram Shandy* ; aussi, un diagramme en blanc, représentant paradoxalement l'analyse d'une photographie, est introduit dans le chapitre XIX, et repris avec plusieurs variantes dans le chapitre successif⁵⁵⁰, alors qu'un silence est exprimé par la présence d'un pentagramme vide⁵⁵¹. Ce blanc n'est pas, comme dans le *Tristram Shandy*, l'espace du scriptible, de la place laissée au lecteur dans une idéale conversation avec l'auteur ; il est plutôt le blanc de l'inexprimable, de l'absence, du manque, du vide, du silence, du refoulement, de la suspension. Ces blancs s'associent d'ailleurs souvent à des techniques de dilatation du temps et de retardement narratif : souvent, dans une sorte de mouvement de mimesis où la page semble s'arranger graphiquement en résonnance aux espaces ou aux moyens de reproduction narrés, le texte se disperse sur la page en laissant des zones très larges de blanc ; le chapitre X est entièrement construit de cette manière⁵⁵², ainsi qu'une large partie du XII (introduit par la citation d'un traité de spéléologie et qui arrive à la proposition outrancière d'une page contenant une seule lettre ou d'une page entièrement blanche⁵⁵³) et du XX⁵⁵⁴. En dispersant des courtes phrases sur plusieurs pages, un effet de ralentissement est obtenu qui oblige la lecture à être plus lente et aussi plus fatigante, en conséquence d'une disposition spatiale du texte toujours inattendue, comme si la typographie avait explosée : la fragmentation textuelle est arrivée alors jusqu'au cœur des phrases et des mots, qui flottent dans des vastes étendues de blanc, de vide.

Ces effets de suspension et d'absence s'allient à la forte thématization du manque, de l'absence, de la disparition. Les vides principaux semblent être surtout deux : l'absence du texte premier, le documentaire de Navidson qui met en branle le commentaire de Zampanò d'abord et le méta-commentaire de Johnny ensuite ; et la mort de la mère de Johnny, figure absente et présente en même temps : refoulée dans le texte de Johnny (et

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 421. Il est expliqué en note par Johnny que « Presumably Zampanò's blindness prevented him from providing an actual diagram of the Delial photograph ». Dans le chapitre suivant, la même succession de crochets peut être à nouveau laissée en blanc ou remplie de croix noires : p. 485 et 487 exemplifient la première tendance, p. 461 la deuxième, p. 463 est un hybride.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 478.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 153-245.

⁵⁵³ *Ibid.*, pp. 275-312. La page 295 contient la seule lettre -a- du mot *snaps*, explosé sur plusieurs pages, alors que les pages 309, 310 et 311 présentent, respectivement, le mot *white*, une page blanche, et le mot *screen* ; la page 312, qui termine le chapitre, accueille uniquement un point d'interruption.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, pp. 423-490.

peut-être aussi dans celui de Zampanò), récupérée textuellement en appendice. Une variété disparate de disparitions court tout le long des textes, dont la disparition des chats de Zampanò⁵⁵⁵ ainsi que du chat des Navidson⁵⁵⁶, et la disparition de Tom, le frère de Will Navidson, englouti par la maison. Aussi, très significatives sont les disparitions textuelles : toutes les parties de texte qui résultent brûlées, recouvertes d'encre (parfois récupérées, parfois non), ou simplement *missing*, comme les pages du chapitre XVI ou *The song of Quesada and Molino*, un texte cité par Zampanò et qui devrait paraître dans l'appendice : à sa place, seul le titre, une page blanche, et la note « Missing – Ed. »⁵⁵⁷. Ce texte, dont un résumé est donné par Zampanò dans la note 168, se réfère à un épisode de mutinerie qui aurait eu lieu en 1520, pendant une expédition d'exploration de Magellan en Patagonie ; dans la même note, l'auteur rappelle aussi l'expédition de 1610 de Hudson à la recherche du passage à nord-ouest, au cours de laquelle l'explorateur disparut avec son équipage⁵⁵⁸. La tentative de Zampanò d'effacer toutes références au Minotaure dans son texte peut aussi être prise en compte parmi les disparitions textuelles ; sa résurgence, possible grâce au travail de Johnny, suggère un double mouvement, très perecquien d'ailleurs, de cacher et montrer, qui pointe à un autre thème fondamental de *House of leaves* : le double mouvement de refoulement et remémoration.

En effet, le thème de l'absence ne se décline pas seulement dans la perte définitive de quelques portions de texte, mais est activée à un double niveau dans l'histoire de Johnny : à une perte irrémédiable (la mort de la mère) se succèdent des vastes zones d'oubli, de refoulement de la mémoire. La mémoire de Johnny se présente comme trouée : ses efforts de remémoration à long terme, et parfois même à court terme, tombent souvent dans le vide. La création d'une fausse réalité parfois supplante ces

⁵⁵⁵ « "The first peculiar thing," Lude told me, leading the way around a short flight of stairs. "Were the cats." Apparently in the months preceding the old man's death, the cats had begun to disappear. By the time he died they were all gone. "I saw one with its head ripped off and another with its guts strewn all over the sidewalk. Mostly though, they just vanished." » *Ibid.*, p. xv.

⁵⁵⁶ « Mallory, the tabby cat, vanishes completely, and no mention is made about what happened to him. His disappearance remains a mystery. » *Ibid.*, p. 74. Le chien et le chat des Navidson sont eux-mêmes nommés d'après les alpinistes anglais Hillary et Mallory, disparus pendant leur escalade de l'Everest en 1924, fait historique auquel souvent le texte de Zampanò fait des allusions.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 556.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, pp. 135-137.

zones vides ; entre faux souvenirs, falsification délibérée, trous de mémoire, il devient difficile de se repérer dans le labyrinthe de Johnny ; son récit de vie est autant troué que le texte qu'il lit et commente. Parfois, des déchirures peuvent lui (nous) laisser entrevoir et remémorer des fragments de passé, possiblement authentiques ; mais tout est brouillé par l'absorption définitive de l'élément fictionnel dans la composition de son identité. La récupération des souvenirs est en fait activée par le biais d'une projection sur un texte autre, et surtout sur un texte où le travail de remédiation de l'expérience est porté déjà à ses extrêmes ; les efforts de Johnny alors se heurtent à ce paradoxe de l'irrémissible réactivé à travers un long et compliqué processus de remédiation.

Il faut alors revenir à un des thèmes fondamentaux du roman de la non-linéarité : la mémoire et son rôle dans la possibilité (les possibilités) du récit de vie. Cette mémoire percée de Johnny peut très bien rappeler les faux souvenirs de Perec évoqués dans *W ou le souvenir d'enfance*, qui par sa structure appositive pourrait être un des nombreux modèles qui hantent ce roman ; mais à bien voir, l'obsession de la mémoire, de ses troubles, de ses failles, de ses impossibilités, est courante dans tout roman de la non-linéarité : cela est dit par les refoulements ou omissions de Tristram, par sa mémoire de seconde main, ainsi que par la mémoire hallucinée de Kinbote, avec ses souvenirs inventés. Le récit de vie qui veut prendre en compte ce rapport complexe de la mémoire avec le passé ne peut plus adopter la linéarité comme stratégie, mais il évoquera des mouvements bien plus problématiques, faisant allusion à l'impossibilité d'une pleine correspondance référentielle entre récit et vie, même dans le cas d'une vie fictionnelle. D'une part alors les stratégies d'interruption, de suspension, de création d'espaces vides rompent avec cette linéarité, en signalant constamment une absence, des absences ; d'autre part, la tendance à la digression, à la procrastination, à différer le moment des dénouements, des épiphanies, des conclusions, semble évoquer l'impossibilité d'arrêter définitivement un récit de vie. Au niveau de l'autobiographie, cela est explicite déjà dans le *Don Quichotte* : le récit de vie est une impossibilité, car il peut être conclus seulement, et paradoxalement, avec la conclusion de la vie même. C'est ce que Ginés de Pasamonte explique à Don Quichotte, quand l'hidalgo lui demande si son livre, *La vida de Ginés de Pasamonte*, est terminé : « –¿Cómo puede estar acabado –respondió él–, si aún no está acabada mi vida?⁵⁵⁹ » Il s'agit du même paradoxe de Tristram, et de son

⁵⁵⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cit., p. 130 [I, 22].

corps à corps impossible entre le temps de sa vie et le temps de son écriture. L'assomption de la polivocalité, enfin, ne peut que fragmenter encore plus le récit de vie, en le soumettant à des vastes zones de non-définissabilité, aux trous, aux failles, aux entrecroisements des mémoires, à la contre-diction, aux interruptions, à la procrastination. Johnny, en *House of leaves*, arrive peut-être à comprendre cette fusion en mesurant ses impossibilités de faire la distinction entre le vécu et le fictionnel, le vrai et le faux, le souvenir et la falsification, le lu et l'écrit, l'anticipé et le différé :

Back here again. These pages are a mess. Stuck together with honey from all my tea making. Stuck together with blood. No idea what to make of those last few entries either. What's the difference, especially in difference, what's read what's left in what's left out what's invented what's remembered what's forgotten what's written what's found what's lost what's done ?

What's not done ?

What's the difference ?⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 515.

6.

Approches du temps

Contre tous les horloges : les manipulations du temps dans le Tristram Shandy

L'approche du temps dans le roman de la non-linéarité est le reflet de son approche du monde et de l'expérience : la temporalité est problématique, et ne peut pas être tout simplement présumée ; elle devient, de plusieurs manières, un sujet central du récit, explicitée dans les observations du narrateur ou des personnages, ainsi que manipulée de manière plus ou moins spectaculaire, afin que le problème du temps soit mis en évidence au lecteur. Selon Leonard Orr, la différente approche du temps marque une nette séparation entre le roman réaliste et le roman non linéaire. L'approche du temps du roman réaliste est illustrée par Ian Watt : « Ian Watt's conception of time, in *The rise of the novel*, is basically linear, a unidirectional "ceaseless flow" »⁵⁶¹ ; d'autre part, « the nonlinear novel needs nonlinear concepts of time if it is to be given an engaged reading »⁵⁶².

Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans le *Tristram Shandy* une véritable obsession du temps, qui est ici sujet à nombreuses manipulations. Selon Chklovski, une des nouveautés du roman de Sterne est de présenter le temps littéraire comme pure convention, en le libérant ainsi de l'obligation d'avoir un lien avec le temps de l'expérience. Cette attitude ferait donc partie de la stratégie de la mise à nu du dispositif, de la réflexivité, qui est avancée par Sterne ; en réduisant le temps du roman à une convention visible, Sterne renforcerait l'affirmation d'artifice qui supporte son postulat antimimétique. Sterne semble prendre un plaisir malin à torturer la temporalité de son roman, en passant ainsi en maître de l'art de la manipulation temporelle ; les rapports conjugaux sont réglés par la pendule, Walter Shandy discute philosophiquement de l'idée de durée, et Tristram donne des détails comiquement précis sur les temps de l'action, de la lecture, de l'écriture.

Tristram naît donc sous le signe d'une pendule. Avant d'analyser sa propre obsession du temps, en tant que narrateur de l'histoire ainsi que le responsable de son étrange arrangement temporel, il est obligatoire de regarder de près l'approche du temps de son

⁵⁶¹ Leonard Orr, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, cit., p. 35.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 36.

père, Walter Shandy. Walter s'oppose au temps de l'horloge, en le remplaçant avec une idée de durée liée à l'association des idées, établie sur la base de la lecture de Locke, qu'il cite presque verbatim :

To understand what *time* is aright, without which we never can comprehend *infinity*, insomuch as one is a portion of the other—we ought seriously to sit down and consider what idea it is we have of *duration*, so as to give a satisfactory account how we came by it.—What is that to any body? quoth my uncle Toby. *For if you will turn your eyes inwards upon your mind*, continued my father, *and observe attentively, you will perceive, brother, that whilst you and I are talking together, and thinking, and smoking our pipes, or whilst we receive successively ideas in our minds, we know that we do exist, and so we estimate the existence, or the continuation of the existence of ourselves, or any thing else, commensurate to the succession of any ideas in our minds, the duration of ourselves, or any such other thing co-existing with our thinking—and so according to that preconceived—* You puzzle me to death, cried my uncle Toby.

—'Tis owing to this, replied my father, that in our computations of *time*, we are so used to minutes, hours, weeks, and months—and of clocks (I wish there was not a clock in the kingdom) to measure out their several portions to us, and to those who belong to us—that 'twill be well, if in time to come, the *succession of our ideas* be of any use or service to us at all.

Now, whether we observe it or no, continued my father, in every sound man's head, there is a regular succession of ideas of one sort or other, which follow each other in train just like—A train of artillery? said my uncle Toby—A train of a fiddle-stick!—quoth my father—which follow and succeed one another in our minds at certain distances, just like the images in the inside of a lanthorn turned round by the heat of a candle.—I declare, quoth my uncle Toby, mine are more like a smoke-jack,—Then, brother Toby, I have nothing more to say to you upon that subject, said my father⁵⁶³.

La situation, comme souvent lors des échanges entre Walter et son frère Toby, tourne au comique et au paradoxal. Walter paraphrase les idées de Locke à son frère, qui ne les comprend pas ; pourtant, il reste égaré jusqu'à l'énervement devant les associations d'idées de Toby, qui revient d'abord sur sa rêverie militaire, pour ensuite passer à une métaphore surprenante qui laisse Walter complètement dépaysé : la réalité de la succession des idées est bien plus complexe que sa théorie. Cette théorie, pourtant, semble passer en héritage au fils, Tristram, qui se borne à l'appliquer dans la construction de son roman, basé justement sur l'histoire de tout ce qui se passe dans la tête d'un homme. Tristram aussi évoque le concept de durée pour réfuter toute

⁵⁶³ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman*, cit., pp. 138-139 [III, 18].

juridiction des horloges dans son royaume — son récit : il rappelle en fait à son hypercritique muni d'horloge que

the idea of duration, and of its simple modes, is got merely from the train and succession of our ideas—and is the true scholastic pendulum,—and by which, as a scholar, I will be tried in this matter,—abjuring and detesting the jurisdiction of all other pendulums whatever⁵⁶⁴.

Il est intéressant d'observer ici une sorte de fusion entre Tristram et son père, annulant donc la distance historique : Tristram répète les paroles de son père presque littéralement, de la formule « duration and its simple modes » jusqu'à l'anathème contre les horloges, qui deviennent ici, en activant un souvenir plus personnel, des pendules. Les deux insistent à exprimer, plutôt que le refus du temps conventionnel, le décalage entre le temps de l'horloge et le temps de la perception, mieux exprimable selon le concept de durée. Chez Walter, le temps de l'horloge ne peut qu'être le temps de l'expérience : ainsi, toute la conversation avec Uncle Toby naît d'une considération apparemment anodine, commune à l'expérience du temps de tout le monde : « It is two hours, and ten minutes—and no more—cried my father, looking at his watch, since Dr. Slop and Obadiah arrived—and I know not how it happens, Brother Toby—but to my imagination it seems almost an age.⁵⁶⁵ » Si Walter prononce cette phrase avec une prédisposition certaine à débattre philosophiquement du concept de durée, Toby lui fournit une amorce parfaite, en évoquant le sujet sans trop de conviction :

Though my father said, '*he knew not how it happen'd*,'—yet he knew very well how it happen'd;—and at the instant he spoke it, was pre-determined in his mind to give my uncle Toby a clear account of the matter by a metaphysical dissertation upon the subject of *duration and its simple modes*, in order to shew my uncle Toby by what mechanism and mensurations in the brain it came to pass, that the rapid succession of their ideas, and the eternal scampering of the discourse from one thing to another, since Dr. Slop had come into the room, had lengthened out so short a period to so inconceivable an extent.—'I know not how it happens—cried my father,—but it seems an age.'

—'Tis owing entirely, quoth my uncle Toby, to the succession of our ideas⁵⁶⁶.

Le passage semble passablement clair, mais il faut pourtant tenir en considération un élément supplémentaire : si la succession des idées a dilaté la perception du temps pour Walter, ce n'est pas uniquement sa perception qui est en jeu. La conversation entre Walter et Toby a lieu le 5 novembre 1718 : le jour de la naissance de Tristram. Le récit

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 74 [II, 8].

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 137 [III, 17].

⁵⁶⁶ *Ibid.*, pp. 137-138 [III, 17].

de cette journée fait par Tristram est extrêmement dilaté : au troisième volume du livre, Tristram n'est pas encore né. L'arrivée du docteur Slop et d'Obadiah en particulier, que selon Walter aurait eu lieu deux heures et dix minutes auparavant, avait été relatée dans le volume précédent, au dixième chapitre : à peu près soixante pages donc séparent les deux moments, et au moins deux ans dans le temps réel, si l'on prend en compte les temps de publication des volumes du roman. Il n'est donc pas surprenant que Walter ait perçu ce temps comme bien plus long que le temps de l'horloge : par un mouvement métaléptique, il semblerait que le temps du récit, le temps de la lecture, et même le temps concret de la publication, se soient sédimentés dans sa conscience temporelle. Alors, cette succession d'idées qui altère la durée de son temps serait partagée avec la succession d'idées de Tristram, qui, se diluant dans ses digressions, a distancé énormément les événements narrés dans les pages de son livre.

Ces effets de temps portent à une multiplication des temporalités, bien plus radicale que la dualité entre le temps de l'expérience et le temps de la perception débattue par Walter Shandy. Il est intéressant d'observer un lien ultérieur entre les deux passages cités : alors que la discussion entre Walter et Toby commence par le mesurage, à l'horloge, du temps passé de l'arrivée de Obadiah et du docteur Slop, la tirade de Tristram contre les chronomètres a comme point de départ, justement, le temps passé du moment où Obadiah est envoyé à l'encontre du docteur Slop. Toutefois, ce temps n'est pas mesuré du point de vue des événements, mais du point de vue de la lecture ; ou du moins, c'est ce que Tristram réclame. En effet, il s'amuse ici à manipuler encore une fois le temps : après avoir suspendu le fil du récit de sa naissance, en coupant la parole à Toby, il le reprend après plusieurs chapitres en faisant à nouveau converser Toby et Walter ; Obadiah est ensuite appelé et envoyé chercher le docteur Slop au début du sixième chapitre ; le passage cité, pour lequel Tristram affirme qu'une heure et demie de lecture serait passée, est au tout début du huitième chapitre, c'est-à-dire deux ou trois pages après. En imaginant un hypercritique armé d'horloge qui lui reprocherait que seulement deux minutes, treize seconds et trois cinquièmes seraient en effet passés, Tristram ironise sur l'intersection des temps qu'il est en train d'injecter dans son histoire ; du moment où les temps se multiplient et s'entrecroisent, la nécessité de précision est relativisée. Tristram répond à son critique hypothétique en revendiquant une fois de plus sa liberté totale de raconter en suivant le temps de sa succession des idées, sans être

soumis à une logique linéaire ni de temporalité ni de raisonnement. C'est la propriété naturelle du roman selon Tristram, de ne pas suivre le temps biographique, de refuser tout mimétisme, de confondre espace et temps et plusieurs plans de temporalités, de réclamer son statut d'apocryphe.

I would therefore desire him [the hypercritick] to consider that it is but poor eight miles from *Shandy-Hall* to Dr. *Slop*, the man-midwife's house:—and that whilst *Obadiah* has been going those said miles and back, I have brought my uncle *Toby* from *Namur*, quite across all *Flanders*, into *England*:—That I have had him ill upon my hands near four years;—and have since travelled him and Corporal *Trim* in a chariot-and-four, a journey of near two hundred miles down into *Yorkshire*;—all which put together, must have prepared the reader's imagination for the entrance of Dr. *Slop* upon the stage,—as much, at least (I hope) as a dance, a song, or a concerto between the acts.

If my hypercritick is intractable, alledging, that two minutes and thirteen seconds are no more than two minutes and thirteen seconds,—when I have said all I can about them; and that this plea, though it might save me dramatically, will damn me biographically, rendering my book from this very moment, a professed ROMANCE, which, before, was a book apocryphal:—If I am thus pressed—I then put an end to the whole objection and controversy about it all at once,—by acquainting him, that *Obadiah* had not got above threescore yards from the stable-yard, before he met with Dr. *Slop*;—and indeed he gave a dirty proof that he had met with him, and was within an ace of giving a tragical one too⁵⁶⁷.

Les deux passages cités exemplifient très bien le jeu avec la dimension temporelle auquel Tristram s'adonne. En effet le narrateur semble entreprendre une véritable bataille contre l'horloge, qu'il combat aussi en figeant son passé dans une sorte de temps congelé (Leonard Orr parle à ce propos de *frozen time*) et en décrivant une impossible course-poursuite avec ce futur qui lui semble incombent mais qu'il veut encore repousser: la Mort. Le spectre de la mort est très présent depuis le début du livre, la mort de Yorick et les pages noires de deuil apparaissant déjà au cours du premier volume ; ensuite, le récit croquera la mort du frère de Tristram, celle possible du frère de Trim, celle de Le Fever. Il ne faudra non plus oublier que la famille Shandy s'éteint avec Tristram : ses ancêtres, les véritables héros de son récit, sont morts, il est le seul Shandy resté vivant et il n'a pas d'enfants. Dans les derniers volumes, la Mort devient un personnage, et hante Tristram pendant son voyage en France : Tristram la fuit, il la distance, mais les allusions à ses conditions précaires de santé la font sentir très proche. La course contre l'horloge, donc, pour Tristram, ne peut que se révéler perdante : c'est

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 74 [II, 8].

aussi ce qu'il suggère le fameux paradoxe du temps d'écriture qui devrait aller 364 fois plus vite que le temps de vie pour arriver au bout de l'autobiographie.

Quelques perspectives critiques suggérées par les jeux temporels de Laurence Sterne

Le temps de Tristram est aussi un temps multiple, dont l'objectivité et l'univocité sont niées. En s'appuyant sur l'idée de durée, Tristram résume la dimension temporelle à l'expérience individuelle, et par conséquent il la multiplie : autant d'expériences, autant de durées. Cette multiplication se fait encore plus sophistiquée parce que Tristram joue de l'indifférenciation des plans ontologiques : les temps des personnages, les temps du narrateur (intrinsèquement confondus avec ceux de l'auteur), les temps des lecteurs, s'entrecroisent en créant une temporalité chaotique, qui justifie des nombreuses métalepses. Cette temporalité hybride qui s'installe dans le *Tristram Shandy* a été souvent comparée aux approches de la dimension temporelle tenues par les théoriciens du chaos. Gordon Sleuthag, par exemple, relève dans ce qu'il définit comme fiction dynamique l'émergence d'une inter-temporalité, « an intertemporality that shows the nonlinear penetration of one period, event, or system by another »⁵⁶⁸. Jo Alyson Parker, qui s'est penchée en particulier sur les rapports entre théorie du chaos et forme narrative, en analysant aussi le *Tristram Shandy*, a de même mentionné un temps chaotique qui serait opposé au temps de l'horloge ; ce temps chaotique rendrait possible l'interrelation simultanée de différentes échelles de temporalité, contre le déterminisme du temps newtonien, symbolisé par la pendule. Deux conceptions du monde très différentes se font face, alors : l'objectivisme newtonien, le subjectivisme chaotique. Selon Parker, « the clockwork view of the universe depends on the notion of the observer objectivity – that is, the notion that the observer merely records but does not shape natural phenomena »⁵⁶⁹, alors que « [in chaotic phenomena] the observer becomes acknowledged as an integral part of the meaning-making process »⁵⁷⁰. Pour Tristram, l'approche newtonienne du temps ne semble pas la plus adaptée à transmettre sa compréhension inclusive du monde, ni le meilleur modèle pour représenter le fonctionnement de l'esprit (d'où son insistance sur la nature associative de la succession des idées) ; au contraire, une approche chaotique et multiple du temps est avancée, pas

⁵⁶⁸ Gordon E. Sleuthag, *Beautiful chaos*, cit., p. 173.

⁵⁶⁹ Jo Alyson Parker, *Narrative form and chaos theory in Sterne, Proust, Woolf and Faulkner*, cit., p. 6.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

donc uniquement pour les effets comiques et paradoxaux qu'elle peut provoquer, mais en conséquence d'une complexe conception du monde. Quand les personnages de Sterne se confrontent sur l'idée de durée, ou quand le narrateur s'amuse à mélanger les plans temporels, par exemple en jouant sur les décalages entre temps des événements, temps d'écriture et temps de lecture, une réflexion est portée sur le choc inévitable et ambigu entre temps de la conscience et conscience du temps, expérience individuelle et monde extérieur. Selon Parker, il s'agit d'une réflexion typique de la théorie du chaos : « Chaos theory foregrounds the complex entanglement between external reality and internal experience in our understanding of time »⁵⁷¹.

Pour toutes ces raisons, le récit de Tristram ne peut être linéaire, et il s'élève, au contraire, contre les pendules et contre la montre. Le temps de Tristram est surtout marqué par digressions, renvois, retours en arrière, moments de halte, mises en suspension. Tristram dirait que son récit est simultanément digressif et progressif ; sa ligne n'est pas droite parce que, comme Parker l'explique, « linear progression is something to be feared » : son point d'arrêt coïncide avec la mort.

Les manipulations que Sterne applique à la dimension temporelle ont été souvent rapprochées des approches modernistes et postmodernistes et nombreux critiques considèrent Sterne comme un véritable précurseur, l'initiateur d'une lignée : Robert Alter, par exemple, a écrit que « Sterne is a real forerunner of the modernists »⁵⁷². Le volume dédié à *Laurence Sterne in modernism and postmodernism* illustre cette position critique très clairement : plusieurs articles s'attardent sur une comparaison avec Joyce, d'autres comparent *Tristram Shandy* avec la physique postmoderne ou Sterne avec d'autres auteurs tels que Nabokov ou Pynchon. Un essai de Michael Bell relit le rapport entre Sterne et le vingtième siècle à la lumière d'une thèse suggérée aussi par John Barth : la fiction du vingtième siècle aurait décidé de choisir ses modèles dans le dix-huitième siècle, plutôt que dans le dix-neuvième. Cette supposition (ou aveu, dans le cas d'un auteur comme Barth) devrait permettre de ne pas considérer l'histoire de la littérature comme progressive, linéaire : deux traditions semblent au contraire coexister, s'entrecroiser même, avec des phases alternées de prédominance au sein de la communauté littéraire. Selon Bell, les techniques narratives de Sterne, principalement si

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁷² Robert Alter, *Partial magic. The novel as self-conscious genre*, cit., p. 142.

on considère la dimension temporelle, rappellent l'œuvre de Proust ; le temps est perçu comme un présent continu, dans lequel la suite passé-présent-futur est niée :

[Sterne] disrupts linear time so that the most distant moments, even those before the narrator's birth, are experienced simply as one continuing narrative present. The constant digressions treat the events of the past like a pack of cards which can be endlessly reshuffled with the top facing card of the narrative present always the same distance from the onlooker⁵⁷³.

C'est cette approche qui permet à Tristram d'annuler toute linéarité historique et toute mise à distance de la vie de ses ancêtres : au contraire, les événements qui précèdent sa naissance peuvent toujours être perçus comme présents ; leur succession chronologique compte désormais moins que leur apposition dans le processus d'association des idées. Cette approche peut se manifester, de manière ironique et très concise, dans une seule phrase : « A cow broke in (tomorrow morning) to my uncle Toby's fortifications »⁵⁷⁴. Pareillement à Tristram, Sterne semble ne tenir compte d'aucune distance historique avec ses prédécesseurs, qu'il traite comme ses contemporains. James Swearingen, qui a analysé le *Tristram Shandy* selon une approche phénoménologique, a observé ce phénomène d'appropriation dans le rapport de Sterne avec les auteurs qu'il cite, avec ses modèles et interlocuteurs :

Sterne does not regard his predecessors – Rabelais, Montaigne, Cervantes, or Burton – as historically different from itself. Their thinking is not only contemporaneous with its own, as in all interpretive encounters, but to his mind it is contemporary as well, since historical differences are not observed. He is fully aware of altering the original meanings when he borrows from one or another of them as the issue of plagiarism shows ; but that in a process of imaginative appropriation that raises no historical problems in his mind⁵⁷⁵.

L'intertextualité telle qu'elle est approchée par le roman de la non-linéarité semble alors rajouter un ultérieur degré d'effacement de la profondeur temporelle, aboutissant à une intertemporalité qui aurait tendance à ramener toute dimension temporelle au présent

⁵⁷³ Michael Bell, *Sterne and the Twentieth Century*, in David Pierce, Peter Jan de Voogd (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, cit., p. 44. La similitude du paquet de cartes de jeu qu'on peut toujours remélanger et redistribuer selon des configurations toujours différentes n'est pas sans rappeler certaines expériences postmodernistes : notamment, *Il castello dei destini incrociati* (1969), d'Italo Calvino, et *Dernier amour à Costantinople* (*Poslednja ljubav u Carigradu*, 1994) de Milorad Pavić.

⁵⁷⁴ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 170 [III, 38].

⁵⁷⁵ James E. Swearingen, *Reflexivity in Tristram Shandy: an essay in phenomenological criticism*, cit., p. 25.

narratif. Le temps de la fiction ainsi s'affranchit du temps mimétique, en entretenant un rapport problématique avec ceci.

Après Sterne, une longue tradition de traitement antimimétique de la dimension temporelle s'est développée. Même Genette présente, dans son *Discours du récit*, les anachronies comme une ressource traditionnelle de la narration littéraire, et non comme une rareté. Selon Genette, cependant, les jeux sur la double temporalité de l'histoire et de la narration (le *Tristram Shandy* est le modèle qu'il évoque) ne font que réaffirmer l'importance du principe de représentation :

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 raconte⁵⁷⁶.

La distinction que Genette pose entre temps de la chose racontée et temps du récit semble pourtant mise à dure épreuve par le roman de la non-linéarité. Les discordances très fréquentes entre ordre de l'histoire et ordre du récit semblent suggérer l'impossibilité d'aller de la fable au sujet. L'affirmation catégorique de Genette que « nul ne peut mesurer la durée d'un récit » est contrastée par les jeux sterniens sur la mesure des temps de la lecture, de l'écriture, des aventures. Le récit étant souvent déstructuré dans le roman de la non-linéarité, il est aussi impossible d'établir un rapport entre temps de la diégèse et temps du récit : dans le cas des romans où la succession des chapitres est explicitement arbitraire, des romans reconfigurables, ou encore des romans notulaires, qui choisissent une forme polyphonique et appositive qui déhiérarchise la présence de plusieurs énonciateurs, l'ordre du récit devient tout à fait impossible à déterminer : c'est l'ordre décidé par chacun des lecteurs, qui donnera sa propre versionursive. Aussi, Genette ne semble pas tenir compte du fait que, dans les rapports possibles entre futur, présent et passé, certains auteurs choisissent de nier toute différenciation entre les plans temporels : Sterne commence à brouiller ces derniers ; d'autres auteurs le feront de manière bien plus explicite.

Les variétés de manipulation du temps, alors, semblent bien plus nombreuses que celles présentées par Genette. Leonard Orr, par exemple, évoque quatre variétés : le *retentive or recollective time*, dans lequel le passé englobe aussi présent et futur ; le *protentive or repetitious time*, utilisé par exemple par Alain Robbe-Grillet, où le futur englobe passé et

⁵⁷⁶ Gérard Genette, *Discours du récit*, cit., p. 245.

présent ; le *consubstantial time*, qui met les trois modes temporels sur le même niveau ; et le *frozen time*, qui se base sur des effets d'arrêt du cours temporel. Brian Richardson, quant à lui, évoque encore d'autres variétés de violation du temps mimétique, en citant des romans très particuliers, et très intéressants, tels que *Rayuela*, *The French Lieutenant's woman*, *Time's arrow*, *Orlando*, *Ada*. Le rejet de la mimesis que ces romans affirment par le biais de leurs violations du temps du réalisme n'est pas pour autant incompatible avec une réflexion d'ordre phénoménologique. Au contraire, selon Leonard Orr

we can see the varieties of time in nonlinear, nonteleological novels as attempts actually to present time as it is perceived phenomenologically, rather than presenting the simulacrum of time as it is understood metaphysically⁵⁷⁷.

Approches du temps chez Jorge Luis Borges

Ces manipulations nient la conception objectiviste de la dimension temporelle, en réduisant le temps à une dimension phénoménologique, subjective. Le refus de l'universalité du temps permet l'émergence d'une temporalité multiple, qui varie selon les points de vue et les personnages, ainsi que la possibilité de conjecturer des temporalités alternatives à celles dont nous avons habituellement l'expérience. Il faut aussi ajouter que le temps de la Bibliothèque a tendance à annuler toute différence historique en impliquant tous les textes du passé dans une seule « mémoire circulaire » ; cette approche peut être étendue aux vies individuelles, comme *La vie mode d'emploi* illustre très bien. Enfin, le roman réflexif a aussi tendance à afficher de manière explicite le choc entre le temps du réel (et les impossibilités de le représenter mimétiquement) et les temps artificiels de la fiction : ce que Sterne fait magistralement en comparant souvent temps de l'aventure, temps de l'écriture, temps du récit, temps de la lecture. Robert Alter a défini le *Tristram Shandy* comme le roman réflexif quintessentiel justement pour les jeux sur la temporalité qu'il affiche :

On the plane of individual experience, Sterne in his ultimate self-conscious novel makes time so much his subject that the printed text becomes a maze of intersecting, mutually modifying times – the time of writing and the time of reading, the actual duration of an

⁵⁷⁷ Leonard Orr, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, cit., p. 51.

event, time as a literary construct, time as an ambiguous artifact of memory or consciousness⁵⁷⁸.

Alors que des possibilités de temporalités alternatives s'affichent et parfois se font face dans les romans qui choisissent la non-linéarité, le temps devient de plus en plus un objet explicite de discussion dans le roman même. Sterne exploite et multiplie l'incongruité de ces temporalités alternatives pour obtenir aussi des effets comiques, avec une approche partiellement ludique ; mais aussi, il n'hésite pas à arrêter le récit pour introduire des digressions philosophiques, par exemple en faisant discuter son narrateur et ses personnages sur les idées de Locke. Le temps, alors, est thématisé, n'est plus seulement une dimension inhérente au récit, mais en devient un sujet possible. Le débat philosophique sur le temps enchâssé dans la fiction est une des caractéristiques les plus reconnaissables de l'œuvre de Borges, auteur parmi d'autres choses d'une *Nueva refutación del tiempo*, où il affirme de manière provocatrice que le temps n'existe pas. En niant le temps, Borges nie aussi l'histoire : aucune différence donc entre la mémoire universelle et la mémoire individuelle :

El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó —¿uno, muchos, ninguno?— entre 1592 y 1594.⁵⁷⁹

Borges insiste sur sa conception du temps dans de nombreux passages de son œuvre. Dans *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, par exemple, il est dit que le débat philosophique de Tlön a produit une multiplicité d'écoles de pensée sur le temps, mais que l'idée de continuité est jugée comme hérétique, tenue pour un sophisme. Le seul réel possible, dans cette perspective, semble être l'instant :

Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente⁵⁸⁰.

L'instant étant la seule dimension temporelle pourvue de réalité, même le passé est perçu comme artificiel et, par conséquent, comme modifiable : « La metódica elaboración de hrönir (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es

⁵⁷⁸ Robert Alter, *Partial magic*, cit., pp. 231-232.

⁵⁷⁹ Jorge Luis Borges, *Nueva refutación del tiempo* [1952], in *Obras completas. II (1952-1972)*, cit., p.140.

⁵⁸⁰ — —, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, cit., pp. 436-437.

menos plástico y menos dócil que el porvenir.⁵⁸¹ » La fin de cette nouvelle voit la progressive intrusion du monde de Tlön dans le monde réel : sa langue, ses objets, sa physique. L'identification entre réel et fictionnel devient alors totale ; dans le même sens, le réel de Tlön dépend entièrement de son existence mentale :

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro⁵⁸².

La conception du temps borgésienne est encore plus explicite dans *El jardín de senderos que se bifurcan*. Cette nouvelle, parmi d'autres choses, fait la description d'un roman non linéaire imaginaire, l'œuvre homonyme de Ts'ui Pên, où le récit se ramifie bifurcation après bifurcation, en tenant compte simultanément de plusieurs temporalités possibles et alternatives ; modèle qui sera d'ailleurs extrêmement influent pour les auteurs non linéaires à venir. À un certain moment Stephen Albert, le sinologue spécialiste de l'œuvre de Ts'ui Pên, explique la conception du temps de l'auteur, qui ne semble pas différente de celle soutenue par Borges tout au long de sa production littéraire :

—Precisamente -dijo Albert-, *El jardín de los senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el espacio; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cadda uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên. He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera: me consta que no emplea una sola vez la palabra *tiempo*. La explicación es obvia: *El jardín de los senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas la posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro,

⁵⁸¹ *Ibid.*, pp. 439-440.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 440.

usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma⁵⁸³.

Ce réseau de temporalités multiples, alternatives, possibles, n'est pas sans rappeler l'idée du chaos, d'ailleurs explicitement citée. Les critiques comparatistes qui travaillent sur la théorie du chaos ont en effet développé des approches du temps similaires, et souvent ont présenté l'œuvre de Borges comme paradigmatique. Ursula Heise, dans *Beautiful chaos*, fait par exemple référence à *Nueva refutación del tiempo* et au temps labyrinthique de *El jardín de los senderos que se bifurcan*; Thomas Weissert arrive à parler de *Borges's Garden of chaos dynamics*⁵⁸⁴; Nancy Katherine Hayles fait aussi référence à Borges pour illustrer les similarités existant entre le concept physique de champ et les approches du monde chez certains auteurs tels que le même Borges, Nabokov, ou Pynchon. L'idée de réseau, aussi mentionnée dans le passage cité de Borges, revient: Hayles choisit d'utiliser comme métaphore pour indiquer le monde tel qu'il est perçu par la théorie du champ l'idée du réseau cosmique (*cosmic web*), dans lequel tout serait interconnecté. Une des conséquences de l'application de la perspective du champ est la négation de la séparation entre sujet et objet, et par conséquent de toute idée de causalité. Il s'agit d'une vision holiste qui entraîne deux importantes implications: premièrement, est posée la question de la pertinence de la linéarité comme forme apte à la représentation d'une telle approche; deuxièmement, est niée toute l'autonomie traditionnellement assignée aux événements considérés individuellement: « Because everything, in the field view, is connected to everything else by means of the mediating field, the autonomy assigned to individual events by language is illusory »⁵⁸⁵. Ces deux implications supposent clairement un rapport entre les choix de représentation non linéaire et l'idée du caractère illusoire, de l'artificialité, de toute entreprise humaine. La confusion permanente installée par Borges entre réalité et fiction revient à l'esprit: les réfutations, les manipulations, les violations que l'auteur

⁵⁸³ Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941], cit., p. 479.

⁵⁸⁴ L'article se concentre surtout sur l'usage de la notion de bifurcation, qui deviendra un concept très présente dans la théorie du chaos, chez Borges. L'auteur argentin aurait d'ailleurs précédé de plusieurs décades la formalisation mathématique de la bifurcation. « With intuitive insight, Borges used bifurcations to achieve an apparent synthesis of order and chaos long before chaos scientists discovered it in their studies. But for him, it was only a phenomenological tool for explaining life's disorder. Underlying his narrative is a belief that in life, as in the labyrinth, chaos is uncomprehended order. » Tomas P. Weissert, *Representation and bifurcation: Borges's Garden of chaos dynamics*, cit., p. 240.

⁵⁸⁵ Nancy Katherine Hayles, *The cosmic web*, cit., p. 10.

argentin inflige à la dimension temporelle et à l'idée même de réalité, en arrivant à conclure que tout est fiction, y compris le réel, impliquent que le temps est une construction humaine, une fiction parmi les autres. Le seul réel existant, pour Borges, est l'instant : toute reconstitution d'une chronologie qui puisse représenter un continuum d'instantanés différents ne serait qu'une fiction humaine. L'idée de causalité, aussi, n'aurait ainsi plus de sens ; ce qui est déjà dit, comiquement, par le *Tristram Shandy*. Comme pour la théorie du chaos, que Hayles vulgarise dans *Chaos bound*, le temps ne se réduit qu'à une série d'intervalles déconnectés, et n'est plus considéré comme une continuité. La fiction qui prend en compte cette perspective serait, selon Hayles, une fiction dénaturée (*denaturated narrative*), c'est-à-dire une fiction consciente que les dimensions de l'expérience humaine, telles que le langage et le temps, ne sont que des constructions humaines ; en affichant cette conscience, cette fiction ne pourra qu'être réflexive et non linéaire.

L'obsession du temps dans Pale fire

En traitant de Borges dans son *The cosmic web*, Hayles l'associe à Vladimir Nabokov. Il n'est pas rare d'ailleurs de retrouver les deux écrivains comparés : Robert Alter a utilisé l'expression borgésienne de la magie partielle pour parler de l'œuvre de Nabokov, John Stark a proposé une étude comparée de *Pale fire* et de *Invitation to a Beheading*, et Patricia Merivale a aussi proposé une intéressante contribution qui examine la réflexivité, ou plus précisément l'affichage explicite de l'artifice, dans l'œuvre des deux auteurs⁵⁸⁶. Plusieurs affinités sont traditionnellement observées entre les deux écrivains, dont la plus évidente est la conception du réel comme pure construction linguistique humaine, indifférenciable, donc de la fiction. Rappelons par exemple l'adresse de Humbert Humbert aux lecteurs, dans *Lolita* : « Imagine me ; I shall not exist if you do not imagine me »⁵⁸⁷, ou encore cette phrase que Nabokov aurait prononcé pendant une conférence : « Life is the least realistic of fictions »⁵⁸⁸. Alors que leurs styles d'écriture sont bien différents, la concision de Borges étant à l'opposé de la très riche phrase nabokovienne, certains sujets récurrents semblent être des véritables obsessions pour les

⁵⁸⁶ Patricia Merivale, « The flaunting of artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges », *Wisconsin Studies in Comparative Literature*, VIII, 2, 1967, pp. 294-309.

⁵⁸⁷ Vladimir Nabokov, *Lolita* [1955], in *Novels 1952-1962*, New York, The Library of America, 1996, p. 121.

⁵⁸⁸ Cité par Leonard Orr, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, cit., p. 56.

deux : le temps, la mémoire, le rapport problématique à la symétrie et à ses images (surtout, le miroir). Nabokov aussi, tout comme Borges, explore la possibilité de redéfinir le temps autrement qu'on ne le fait lorsqu'on parle dans une séquence linéaire, en refusant toute dimension objective à la temporalité. Dans *Ada*, notamment, il propose un temps multiple mais légèrement asymétrique, et réversible. *Ada* est probablement le roman de Nabokov dans lequel le problème de la conception du temps est le plus explicitement traité : son chapitre le plus important est d'ailleurs titré *The texture of time*. Pourtant, comme John Stark l'observe, le thème du temps est également important dans *Pale fire*. Dans le poème de John Shade, le temps est un thème qui revient de manière obsessionnelle : le poète, conscient de sa fragilité physique après avoir eu une crise cardiaque, est obligé de se préparer à la mort, qui arrivera enfin d'une façon complètement inattendue ; cette attente d'un avenir inévitable est accompagnée du souvenir du temps passé, convoqué calmement par le poète à la manière d'un Wordsworth.

L'idée du temps évoque, chez Shade, l'idée de la Mort, et les interrogations sur l'existence d'un au-delà : le temps individuel peut-il réellement finir ? Plus qu'à sa condition personnelle, Shade semble penser au suicide de sa jeune fille Hazel. À sa figure, en effet, et à la nuit de sa disparition, sont associées de nombreuses images qui représentent le temps comme une menace. Hazel avait d'ailleurs déjà joué dans le rôle de Mother Time dans un spectacle d'école (v. 311-313). La nuit du *blind date* de Hazel avec Pete Dean, le temps bifurque : après la fuite du jeune homme, causé par le physique ingrat de la fille de Shade, Hazel demande à ses amis de l'accompagner jusqu'à un arrêt de bus pour rentrer à la maison. Au lieu de terminer son trajet jusqu'à chez elle, Hazel descend à Lockanhead. Les Shade, entretemps, regardent la télévision :

You scrutinized your wrist : "It's eight fifteen.
[And here time forked]. I'll turn it on." The screen
In its blank broth evolved a lifelike blur,
And music welled.⁵⁸⁹ [...]

La bifurcation du temps agit sur le texte de Shade : au temps des Shade, qui vire de plus en plus vers l'attente et la préoccupation angoissée, fait contrepoint le temps de Hazel, qui avance vers sa fin. Les deux thèmes se succèdent, jusqu'au moment où Hazel disparaît dans le lac ; les références au temps alors se multiplient : le gardien qui est

⁵⁸⁹ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 40.

témoin de la mort de Hazel est comparé à Father Time, le temps avec sa précision continue à écouler, mais la pendule est représentée comme menaçante, dévoreuse :

*Out of his lakeside shack
A watchman, Father Time, all grey and bent
Emerged with his uneasy dog and went
Along the reedy bank. He came too late.
You gently yawned and stacked away your plate.
We heard the wind. We heard it rush and throw
Twigs at the windowpane. Phone ringing ? No.
I helped you with the dishes. The tall clock
Kept on demolishing young root, old rock.
“Midnight,” you said. What’s midnight to the young ?⁵⁹⁰*

L’alternance des deux thèmes synchronisés est ici assez classique, comme cela est noté par Kinbote. Quand Shade écrit « And here time forked », Kinbote commente ainsi :

*From here to line 474 two themes alternate in a synchronous arrangement [...]
The whole thing strikes me as too labored and long, especially since the synchronization device has been already worked to death by Flaubert and Joyce. Otherwise the pattern is exquisite⁵⁹¹.*

Malgré cette annotation blasée, qui dévalue la solution stylistique adoptée par Shade comme trop usée, Kinbote semble succomber à la même nécessité de synchroniser les événements de sa vie, de manière bien plus maniaque, exagérément précise, et enfin complètement arbitraire. Le lecteur en a la preuve immédiatement, si sa séquence de lecture le porte à continuer avec le texte de Kinbote, au lieu de retourner au texte de Shade. Le commentaire suivant, à la ligne 408 (« a male hand »), commence en effet ainsi :

On July 10, the day John Shade wrote this, and perhaps at the very minute e started to use his thirty-third index card for lines 406-416, Gradus was driving in a hired car from Geneva to Lex, where Odon was known to be resting, after completing his motion picture, at the villa of an old American friend, Joseph S. Lavender (the name hails from the laundry, not from the laund)⁵⁹².

L’obsession de Kinbote de vouloir unir les événements de la vie de Shade à son monde de Zembla l’incite à uniformiser ces deux récits, en utilisant le même procédé que Shade utilise localement pour narrer la nuit de la mort de sa fille, procédé que Kinbote

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁹² *Id.*

stigmatise d'ailleurs chez son voisin, mais qu'il utilise tout le long de son récit, jusqu'à englober l'assassinat de Shade dans son histoire d'exil et de complots. Deux temps et deux mondes chez Kinbote convergent alors dans l'instant où Gradus finalement arrivé à New Wye tire sur lui, en touchant par erreur son illustre voisin. Mais tous les autres événements des vies des deux hommes sont synchronisés à la minute près : l'infarctus de John Shade, par exemple, donne le prétexte à Kinbote pour raconter l'arrivée du roi Charles en Amérique, parce que les deux événements ont lieu simultanément :

John Shade's heart attack (Oct. 17, 1958) practically coincided with the disguised king's arrival in America where he descended by parachute from a chartered plane piloted by Colonel Montacute, in a field of hay-feverish, rank-flowering weeds, near Baltimore, whose oriole is not an oriole⁵⁹³.

Quel rapport entre le temps symétrique utilisé par Shade dans sa narration de la mort de Hazel et l'obsession de la synchronie de Kinbote ? John Stark, dans son essai comparatif des poétiques de Nabokov et de Borges, en comparant l'émergence du désir de symétrie chez ces deux auteurs, se focalise sur l'ambivalence de cette exigence : d'un côté, l'ordre est limitant, qui impose sa structure sur la vision globale du monde ; de l'autre côté, il peut être tenu pour une ressource de l'art, justement parce que la symétrie, l'ordre, ne peuvent qu'être artificiels. L'ordre que Shade cherche dans le monde serait un moyen pour lui donner du sens ; toutefois, la mort irrationnelle du poète semble nier l'existence d'un tel ordre :

Desiring symmetry, like remembering the past, is an evil, according to Borges and Nabokov, because it limits possibilities. At the most, there are only a few ways to make a symmetrical addition to a given thing. Borges, in a rare political statement, comments in "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" on the evil that symmetry can cause : "Ten years ago, any symmetrical system whatsoever which gave the appearance of order – dialectical materialism, anti-Semitism, Nazism – was enough to fascinate men." Similarly, the detective in Borges' "Death and the Compass" follows his rage for symmetry to his death. Shade, too, desires symmetry, believing that the most meaningful thing in life is an orderly pattern, or "web of sense". But the web of sense that Nabokov spins for him causes him to fall prey to a crazed gunman, who kills him. However, symmetry and order in art or in other creations of the imagination harm no one. Immediately after his attack on political symmetries, Borges asks, "why not fall under the spell of Tlön and submit to the minute

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 194.

and vast evidence of an ordered planet ?” Moreover both he and Nabokov write carefully ordered, occasionally symmetrical, works⁵⁹⁴.

Ces considérations de Stark soulèvent quelques interrogations et méritent d’être développées. John Shade, dans sa recherche de la symétrie, est mû par la volonté de donner un sens à l’écoulement du temps, et à l’éventualité de son arrêt. La mort de sa fille, un cours sur la Mort qu’il est chargé de donner à l’université et, enfin, son infarctus le portent à penser de plus en plus à la mort, et à se questionner sur l’existence d’un Au-delà, continuation symétrique de la vie terrestre :

Time means succession, and succession, change :

Hence timelessness is bound to disarrange

Schedules of sentiment. We give advice

To widower. He has been married twice :

He meets his wives ; both loved, both loving, both

Jealous of one another. Time means growth,

And growth means nothing in Elysian life⁵⁹⁵.

Lors de sa crise cardiaque, il a la sensation d’être mort pour quelques instants, et d’être ensuite revenu à la vie. Il a alors la vision d’une fontaine blanche, « a white fountain ». Son médecin dément qu’une telle expérience ait pu se produire, mais Shade insiste pour croire dans sa vision, qui lui rend l’idée de la Mort tolérable et même réconfortante :

My vision reeked with truth. It had the tone,

The quiddity and quaintness of its own

Reality. It was. As time went on,

Its constant vertical in triumph shone.

Often when troubled by the outer glare

Of street and strife, inward I’d turn, and there,

There in the background of my soul it stood,

Old Faithful! And its presence always would

Console me wonderfully.⁵⁹⁶ [...]

Suggestionné par l’expérience, Shade commence à chercher une confirmation de sa vision et il croit l’avoir trouvée quand il lit dans un magazine l’histoire d’une certaine Mrs Z., qui aurait aussi visité « The Land Beyond The Veil » ; dans la vision de la dame, à côté des traditionnelles images d’anges et hymnes, il y a aussi une fontaine

⁵⁹⁴ John O. Stark, « Borges’ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* and Nabokov’s *Pale fire*: literature of exhaustion », cit., p. 143.

⁵⁹⁵ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 46.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 51.

blanche. Shade, suggestionné et convaincu de cette nouvelle symétrie, arrange un rendez-vous avec elle par l'intermédiaire de Jim Coates, le journaliste signataire de l'article. La rencontre est décevante et se termine par un court entretien avec Coates, qui lui confirme d'avoir exactement transcrit le récit de la dame, à une exception près :

"It's accurate. I have not changed her style

There's one misprint – not that it matters much :

Mountain, not *fountain*. The majestic touch.⁵⁹⁷"

« Life Everlasting – based on a misprint ! » commente Shade, déçu. Les réflexions qui suivent cette mésaventure le portent pourtant à développer une nouvelle idée : il serait vain de chercher ces correspondances inexistantes, le mieux est d'admettre la possibilité de trouver des coïncidences casuelles, des liens impensés entre événements et objets distants, de créer un réseau de sens. Le thème en contrepoint que Shade imagine signe le triomphe de l'artifice sur toute prétention objectiviste : le sens dépendant des liens que l'artiste sait trouver parmi les choses, même les plus distantes, le poète doit s'investir dans un jeu de construction de sens et des mondes, « making ornaments / of accidents and possibilities »⁵⁹⁸. Shade, qui cherchait une secrète symétrie, a découvert qu'il peut en créer autant qu'il veut, par une approche ludique et en suivant le jeu des associations :

Yes ! It sufficed that I in life could find

Some kind of link-and-bobolink, some kind

Of correlated pattern in the game,

Plexed artistry, and something of the same

Pleasure in it as they who played it found⁵⁹⁹.

L'artiste comprend alors qu'il peut saisir l'existence seulement à travers son art, « in terms of combinational delight »⁶⁰⁰. L'idée du réseau de sens est d'autant plus fascinante qu'elle permet de mettre les événements, les objets, les personnes, en interconnexion, en effaçant ainsi la tyrannie du temps séquentiel qui obsède Shade. Cette nouvelle idée ouvre la voie, d'une certaine manière, à la temporalité de Kinbote, avec sa synchronisation arbitraire d'événements distants. Dans *The cosmic web*, Nancy Katherine Hayles, en proposant les notions de champ et de réseau cosmique pour décrire une vision du monde dans laquelle tout est mis en interconnexion, s'interroge aussi sur

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

Nabokov et sur cette recherche de la symétrie qui hante ses personnages et ses textes. À son avis, il y aurait une différence entre *Pale fire* et *Ada* : alors que le premier propose une « artistry of coincidence », l'autre met en valeur une « artistry of asymmetry » ; les deux textes, selon Hayles, partagent « the need to redefine time as other than linear sequence »⁶⁰¹.

La recherche de la symétrie par Shade, ainsi que la quête d'une confirmation de l'existence d'un temps futur, se clôt sur cette image de réseau, de texture (le temps sera d'ailleurs représenté comme texturé dans *Ada*), de construction de coïncidences et liens à travers l'art. Ironiquement, quand la recherche de ce futur, distant et en symétrie avec le passé, semble terminée, le poète cesse de chercher des confirmations, et il se fie à son intuition ; à la peur de la mort, succède un optimisme que Shade qualifie de raisonnable, mais qui ne prend pas en compte le chaos de la vie, la dynamique des coïncidences, la casualité :

I'm reasonably sure that we survive
And that my darling somewhere is alive,
As I am reasonably sure that I
Shall wake at six tomorrow, on July
The twenty-second, nineteen fifty-nine,
And that the day will probably be fine ;
So this alarm clock let me set myself,
Yawn, and put back Shade's "Poems" on their shelf⁶⁰².

L'horloge est encore une fois trompeuse : le lendemain, le poète ne se réveillera pas. Bien différente est la temporalité de Kinbote ; l'obsession de Shade pour le futur incertain et l'évocation précise du passé sont chez lui remplacées par un esprit de manipulation, qui mélange le réel, le probable et le fictif au sein du même récit. Le passé est ainsi créé de toutes pièces, le présent nié, le futur ouvert aux possibilités, et non pas ramené au probable comme pour Shade. Pour ce qui est du passé de Kinbote, Shade semble en avoir la clé dans un passage cité dans le commentaire de Kinbote :

As I circulated, with a smile on my face and a cocktail in my hand, through the crush, I espied at last the top of my poet's head and the bright brown chignon of Mrs H. above the backs of two adjacent chairs. At the moment I advanced behind them I heard him object to some remark she had just made :

⁶⁰¹ Nancy Katherine Hayles, *The cosmic web*, cit., p. 126.

⁶⁰² Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 59.

“That is the wrong word,” he said. “One should not apply it to a person who deliberately peels off a drab and unhappy past and replaces it with a brilliant invention. That’s merely turning a new leaf with the left hand.”⁶⁰³

Le mot incorrect prononcé par Mrs H. concerne, probablement, la folie de Kinbote, ce qui donne l’occasion à Shade de montrer son indulgence envers son voisin et collègue, et sa compréhension pour une approche du passé bien différente de la sienne : la mémoire des événements passés est remplacée par une invention brillante. La synchronisation que Kinbote fait des événements de Zembla et de New Wye semble alors justifiable dans cette logique du réseau de sens, de l’art qui fait retrouver un « pattern in the game » ; mais là où Shade suggère que le poète doit être conscient de l’arbitraire des connexions qu’il crée, Kinbote succombe totalement à son invention. Le monde de Kinbote voit un aplatissement du passé imaginaire de Zembla et du présent de New Wye : nous ne savons pas exactement qui est Kinbote, derrière son masque de roi en exil et de professeur universitaire, ni ne pouvons connaître l’extension de ses manipulations, textuelles et temporelles. Kinbote, ce narrateur non fiable, ouvre aux lecteurs un monde de versions concurrentes du réel, un monde de possibilités contradictoires dont la vérité semble indéterminable. Son futur est pourtant moins angoissant que le futur de Shade : le futur de Kinbote semble ouvert aux mondes et aux temps possibles, sans être soumis ni à la tentation de la probabilité ni à la nécessité, à une seule exception : l’arrivée de ce Gradus plus puissant et plus respectable, la Mort :

“And you, what will *you* be doing with yourself, poor King, poor Kinbote ?” a gentle young voice may inquire.

God will help me, I trust, to rid myself of any desire to follow the example of two other characters in this work. I shall continue to exist. I may assume other disguises, other forms, but I shall try to exist. I may turn up yet, on another campus, as an old, happy, healthy, heterosexual Russian, a writer in exile, sans fame, sans future, sans audience, sans anything but his art. I may join forces with Odon in a new motion picture : *Escape from Zembla* (ball in the palace, bomb in the palace square). I may pander to the simple tastes of theatrical critics and cook up a stage play, an old-fashioned melodrama with three principals : a lunatic who intends to kill an imaginary king, another lunatic who imagines himself to be that king, and a distinguished old poet who stumbles by chance into the line of fire, and perishes in the clash between the two figments. Oh, I may do many things ! History permitting, I may sail back to my recovered kingdom, and with a great sob greet the gray coastline and the gleam of a roof in the rain. I may huddle and groan in a madhouse. But

⁶⁰³ *Ibid.*, pp. 187-188.

whatever happens, wherever the scene is laid, somebody, somewhere, will quietly set out – somebody has already set out, somebody still rather far away is buying a ticket, is boarding a bus, a ship, a plane, has landed, is walking towards a million photographers, and presently he will ring at my door – a bigger, more respectable, more competent Gradus⁶⁰⁴.

Temps pétrifié et spatialisation dans La vie mode d'emploi et House of leaves

Parmi les violations du temps mentionnées par Leonard Orr nous trouvons aussi le *frozen time* : « time is halted for closer examination, usually of an object rather than a person (character) »⁶⁰⁵. Tristram, comme narrateur, se sert localement de ce procédé plusieurs fois, en exploitant la superposition des différentes temporalités afin de créer des effets d'étrangeté : par exemple, quand le récit fait une pause descriptive ou digressionniste, il est parfois prétendu que le temps des événements narrés a continué à avancer. La raison d'être de cette congélation du temps semble être surtout le parti pris anti-téléologique du roman de la non-linéarité : ainsi, plutôt que d'avancer vers une fin prédéterminée, le récit peut nier tout avancement dans le temps. Leonard Orr l'explique ainsi : « In the nonlinear, nonteleological novel, since the burden of the work is not that of continuous progression through action toward a predetermined *end*, the author often purportedly destroys whatever forward momentum the text may be achieved up to that point »⁶⁰⁶. Cette approche de la temporalité peut résulter de motivations multiples et différentes : la réflexivité textuelle ; l'implication du roman dans la Bibliothèque, qui annule toute différenciation historique ; l'exorcisation du thème de la Mort ; la priorité donnée à une représentation phénoménologique de l'expérience du temps. Toutes ces motivations sont bien manifestes dans le *Tristram Shandy*, où elles sont explicitement liées à une réflexion sur l'idée de durée et sur la multiplicité des plans temporels. Un autre résultat de la congélation du temps peut aussi être la spatialisation textuelle : le temps aboli, reste l'espace textuel, à explorer par le lecteur selon ses envies, sans aucune obligation chronologique. Le recours à la synchronie soustrait le lecteur à la tyrannie de la séquentialité textuelle : il peut alors créer ses propres versions cursives du texte, et ne pas suivre aucun ordre chronologique préétabli ; ou, s'il en suit un, le texte lui affirme par sa propre nature que ce choix est une possibilité parmi des milliers d'autres. La volupté combinatoire dont Shade parlait à la fin du troisième chant de *Pale*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, pp. 236-237.

⁶⁰⁵ Leonard Orr, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, cit., p. 37.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

fire est dans ce cas mise à la disposition du lecteur : les débris temporels à la dérive dans le texte sont à sa disposition, il peut y jouer. Le rapport entre congélation du temps, spatialisation et une approche ouverte de la lecture est évident dans l'œuvre de Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, et dans le roman de Mark Z. Danielewski, *House of leaves*. Chez Perec, le parti pris de l'arrêt du temps est suivi à la lettre, car le temps des événements est réduit à un seul instant, dans lequel pourtant tout le temps passé converge, comme dans l'Aleph borgésien. Selon Ewa Pawlikowska, dans ce roman Perec « pétrifie le temps et part à l'exploration de l'espace »⁶⁰⁷. Danielewski ne décide pas de pétrifier le temps à la manière de Perec, mais en présentant en contre-point des temporalités différentes (comme dans *Pale fire*) et en jouant sur le décalage entre temps des événements, temps de la narration, temps de lecture, temps du commentaire, temps de la mémoire (comme dans le *Tristram Shandy*), il crée une temporalité complexe, compliquée d'ailleurs par un jeu de métalepses : finalement cette approche chaotique produit une œuvre où la séquentialité du temps est réfutée en faveur d'un temps circulaire, d'une vision holiste. Danielewski aussi, comme Perec, se lance dans l'exploration de l'espace ; les deux romans s'attaquent aux espaces domestiques, à l'immeuble parisien où vivent plusieurs générations de personnes aux origines et histoires différentes, et à la maison isolée habitée par une seule cellule familiale.

L'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier, figé dans l'instant peu avant huit heures du soir du 23 juin 1975, est simultanément hors du temps et envahi par le temps. L'absence du temps permet une vision globale des pièces de l'immeuble, avec ses personnages immobiles, figés dans leurs gestes, mais complètement imbus des différents niveaux temporels : le temps de leurs histoires, le temps de l'Histoire. Comme pour Sterne, pour Perec la biographie ne peut que se dire dans le communalisme et dans le réseau, des vies et des récits. Selon Marc Sagnol « après des incursions dans l'histoire, Perec nous donne une vue entièrement synchronique de l'immeuble et de ses habitants, posant ici le primat épistémologique de la synchronie sur la diachronie »⁶⁰⁸. Cette vision synchronique permet l'affranchissement de l'exploration de l'espace des contraintes temporelles : répétitions, retours en arrière, ruptures de la séquentialité, deviennent alors

⁶⁰⁷ Ewa Pawlikowska, « La colle bleue de Gaspard Winckler », *Littératures*, III (Nouvelle série) 7, 1983, p. 86.

⁶⁰⁸ Marc Sagnol, « Des Passages Parisiens à la rue Simon-Crubellier. À propos de quelques motifs benjaminien chez Perec », *Littératures*, III (Nouvelle série) 7, 1983, p. 95.

possibles. Le temps de la lecture est aussi investi par ce processus : il n'existe pas de continuité à respecter, un ordre des événements ou des chapitres auquel se tenir ; le caractère arbitraire de toute chronologie est rendu manifeste par une série de procédés, tels qu'une succession des chapitres-pièces qui ne suit nul ordre temporel ni spatial, et les possibilités multiples offertes aux lecteurs de réarranger le mosaïque des histoires. La métaphore du puzzle, en effet, n'est pas sans rappeler l'idée du mosaïque, qui est à son tour l'image choisie par Gordon Sleuthag pour définir la narration intertemporelle, où les périodes et les événements s'interpénètrent de manière non linéaire : une « intertemporal mosaic narration ».

Chez Danielewski, l'exploration de la maison concerne moins les espaces de la vie quotidienne que l'émergence de zones non familières, *unheimlich*, menaçantes. L'apparition soudaine de couloirs et de pièces vastes, sombres, vides, changeantes, ressemble à une figuration en négatif de l'espace domestique. L'exploration de cet espace est alors une impossibilité, puisque cet espace est une négation : pur vide, sans aucune histoire qui l'habite. La dilatation ou la compression de ces espaces influencent aussi le sens du temps, ce qui est produit par Danielewski par un jeu de mimétisme typographique destiné à accélérer ou ralentir le temps de la lecture. Il est possible d'ailleurs, par la structure même du roman, de textualiser ces procédés : la disposition spatiale du texte est en effet à la disposition de Johnny en tant que lecteur, et produit des effets remarquables sur sa perception personnelle du temps ainsi que sur sa mémoire, mais cette même disposition du texte peut être aussi de la responsabilité même de Johnny. Le texte laisse cette ambiguïté irrésolue, ce qui oblige le lecteur à prendre en compte ces deux possibilités simultanément. Aucune bifurcation n'est donc possible : comme dans le jardin borgésien, les sentiers du temps bifurquent, mais le lecteur est obligé d'embrasser toutes les possibilités dans une vision holiste, où les versions alternatives ne sont pas contradictoires.

Danielewski et Perec affichent une prédilection pour les procédés qui spatialisent le texte : l'index, par exemple, la mise en abyme, et la liste. La liste en effet est l'instrument qui par excellence arrête le temps pour donner une vision analytique qui serait impossible dans la durée : tout ce qui est listé doit être perçu dans le même moment, de manière globale, toute séquentialité temporelle est abolie. Les plans, les cartes, les schémas posent aussi ce primat de l'espace sur le temps : il n'est pas rare d'en

trouver chez Perec surtout. Les listes sont utilisées fréquemment par les deux auteurs ; chez Perec, pourtant, elles n'ont pas la fonction d'arrêter le temps du récit, puisque ce temps est déjà pétrifié : elles sont alors plutôt une conséquence logique de ce temps figé. Perec s'en sert surtout pour ses descriptions des caves, des espaces souterrains remplis de vieux objets, de « rebuts que personne n'a jamais rangés ni triés »⁶⁰⁹. Chez Danielewski, la liste, en affichant surtout l'absence, le manque, confirme que les espaces de la maison des Navidson figurent une négation de l'espace. Si la liste peut être utilisée comme un instrument pour représenter l'ambition de l'épuisement du réel, les listes de Danielewski contredisent cette idée : puisqu'elles pourraient être étendues à l'infini, c'est à cet infini qu'elles renvoient. Dans *House of leaves*, la liste de la note 144, qui dénombre les objets absents du labyrinthe de Ash Tree Lane, et celle de la note 146, où sont rappelées ces constructions auxquelles l'espace mystérieux exploré par Navidson ne ressemble pas, sont deux exemples parfaits de cette dynamique :

Not only are there no hot-air registers, return air vents, or radiators, cast iron or other, or cooling systems-condenser, reheat coils, heating convectors, damper, concentrator, dilute solution, heat exchanger, absorber, evaporator, solution pump, evaporator recirculating pump – or any type of ducts, whether spiral lock-seam/standing rib design, double-wall duct, and Loloss™ Tee, flat oval, or round duct with perforated inner liner, insulation, and outer shell ; no HVAC system at all, even a crude air distribution system – there are no windows – no water supplies,⁶¹⁰ [...]

For example, there is nothing about the house that even remotely resembles 20th century works whether in the style of Post-Modern, Late-Modern, Brutalism, Neo-Expressionism, Wrightian, The New Formalism, Miesian, the International Style, Streamline Moderne, Art Deco, the Pueblo Style, the Spanish Colonial, to name but a few, with examples such as the Western Savings and Loan Association in Superstition, Arizona, Animal Crackers in Highland Park, Illinois, Pacific Design Center in Los Angeles, or Mineries Condominium in Venice, Wurster Hall in Berkeley,⁶¹¹ [...]

La tendance à la spatialisation est accompagnée par cette pétrification du temps qui recèle, en réalité, une tension entre les différents niveaux temporels. Dans *La vie mode d'emploi*, cette tension est exprimée surtout par le personnage de Valène, le peintre, dont l'objectif est de faire tenir toute la maison, avec ses personnages et ses objets, chacun avec leurs vies, leurs passés enchevêtrés, leurs futurs possibles, dans l'espace

⁶⁰⁹ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 203.

⁶¹⁰ Mark Z. Danielewski, *House of leaves*, cit., p. 119. La liste continue jusqu'à page 141.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 120. La liste continue jusqu'à page 134.

restreint d'un tableau. Pour Valène, central est le problème de la représentation, qui restera d'ailleurs irrésolu, car son tableau restera seulement à l'état d'ébauche. Dans le chapitre XXVIII, qui se situe dans l'escalier, Perec explicite cette vision du temps pétrifié à partir de laquelle Valène approche l'histoire de l'immeuble :

Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente. L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire et dont les images étalées, éclatées, s'étaient mises à hanter le moindre de ses instants, meublant ses rêves, forçant ses souvenirs, l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoire grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison toute entière : monsieur Marcia, Madame Moreau, Madame de Beaumont, Bartlebooth, Rorschach, Mademoiselle Crespi, Madame Albin, Smautf. Et lui, bien sûr, lui, Valène, le plus ancien locataire de l'immeuble⁶¹².

Dans la vision de Valène, la vie des hommes et « la vie tranquille des choses » s'entrelacent étroitement, et cette imbrication ne permet plus de percevoir une continuité dans le temps : il est toujours question d'une rupture, à laquelle font allusion les « fissures du passé », les « cassures d'un quotidien sans histoire ». Le futur aussi doit être compris dans cette convergence temporelle des hommes et des choses, avec sa tension entre la persistance des objets et la caducité plus rapide des hommes ; les vies des hommes et des choses suivent des rythmes très différents, et ce rapport intéresse énormément Valène. Cette persistance des objets ne doit pourtant pas tromper : en introduisant le futur dans sa temporalité holiste, Valène ne peut qu'introduire un principe de mort qui concerne tant les hommes que les choses :

Encore une fois alors se mettait à courir dans sa tête la triste ronde des déménageurs et des croque-morts, les agences et leurs clients, les plombiers, les électriciens, les peintres, les tapissiers, les carreleurs, les poseurs de moquettes : il se mettait à penser à la vie tranquille des choses, aux caisses de vaisselle de copeaux, aux cartons de livres, à la dure lumière des ampoules nues se balançant au bout de leur fil, à la lente mise en place des meubles et des objets, à la lente accoutumance des corps à l'espace, toute cette somme d'événements minuscules, inexistants, irracontables – choisir un pied de lampe, une reproduction, un bibelot, placer entre deux portes un haut miroir rectangulaire, disposer devant une fenêtre un jardin japonais, tendre d'un tissu à fleurs les rayons d'une armoire – tous ces gestes

⁶¹² Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 168.

infimes en quoi se résumera toujours de la manière la plus fidèle la vie d'un appartement, et que viendront bouleverser, de temps à autre, imprévisibles et inéluctables, tragiques ou bénignes, éphémères ou définitives, les brusques cassures d'un quotidien sans histoire : un jour la petite Marquiseaux s'enfuira avec le jeune Réol, un jour Madame Orłowska décidera de repartir, sans raisons apparentes, sans raisons véritables ; un jour Madame Altamont tirera un coup de revolver sur Monsieur Altamont et le sang se mettra à gicler sur le tomettes vernissées de leur salle à manger octogonale ; un jour la police viendra arrêter Joseph Nieto et trouvera dans sa chambre, dissimulé dans une des boules de cuivre du grand lit Empire, le célèbre diamant dérobé jadis au prince Luigi Voudzoï.

Un jour surtout c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront.⁶¹³ [...]

La méditation mélancolique de Valène sur le temps qui passe et qui semble affliger les hommes plus que les objets, laisse alors sa place à un fantasme de destruction qui n'épargne rien. La mort, appliquée aux immeubles, prend la forme de la démolition ; l'invulnérabilité de la pierre n'est qu'une illusion, puisque tout semble un jour destiné à être réduit à l'état de débris, de gravats, de poussière. L'histoire future de l'immeuble, de la rue, du quartier (et, encore, du monde ?) ne semble pas pouvoir échapper à ce destin, inéluctable pour les choses tout comme pour les hommes. Le temps qu'on laisse passer, libéré de cette pétrification qui l'immobilise tout au long du roman, ne peut qu'avancer dans cette seule direction :

Qui, en face d'un immeuble parisien, n'a jamais pensé qu'il était indestructible ? Une bombe, un incendie, un tremblement de terre peuvent certes l'abattre, mais sinon ? Au regard d'un individu, d'une famille, ou même d'une dynastie, une ville, une rue, une maison, semblent inaltérables, inaccessibles au temps, aux accidents de la vie humaine, à tel point que l'on croit pouvoir confronter et opposer la fragilité de notre condition à l'invulnérabilité de la pierre. Mais la même fièvre qui, vers mille huit cent cinquante, aux Batignolles comme à Clichy, à Ménilmontant comme à la Butte-aux-Cailles, à Balard comme au Pré-Saint-Gervais, a fait surgir de terre ces immeubles, s'acharnera désormais à les détruire.

Les démolisseurs viendront et leurs masses feront éclater les crépis et les carrelages, défonceront les cloisons, tordront les ferrures, disloqueront les poutres et les chevrons, arracheront les moellons et les pierres : images grotesques d'un immeuble jeté à bas, ramené à ses matières premières dont des ferrailleurs à gros gants viendront se disputer les tas : le plomb des tuyauteries, le marbre des cheminées, le bois des charpentes et des parquets, des portes et des plinthes, le cuivre et le laiton des poignées et des robinets, les

⁶¹³ *Ibid.*, p. 169.

grands miroirs et les ors de leurs cadres, les pierres d'évier, les baignoires, le fer forgé des rampes d'escalier...

Les bulldozers infatigables des niveleurs viendront charrier le reste : des tonnes et des tonnes de gravats et de poussières⁶¹⁴.

⁶¹⁴ *Ibid.*, pp. 171-172.

7.

Le langage du roman de la non-linéarité

Mikhaïl Bakhtine : le discours bivocal dans le roman

Les caractéristiques les plus visibles du roman de la non-linéarité sont certainement de nature formelle : les ruptures auxquelles il soumet l'ordre conventionnel du matériau narratif, le refus de la chronologie, l'anti-mimétisme, la réflexivité. Ces éléments structurels sont aussi soutenus par une approche du langage : les mots, unités de base du récit, peuvent à eux seuls déjà introduire de la non-linéarité dans le discours, en impliquant par exemple une multiplicité de sens, de référents. Le roman de la non-linéarité se sert du langage de manière complexe : en brisant l'univocité du rapport référentiel entre le mot et la chose, il affiche en même temps un fort scepticisme à l'égard du langage, mais aussi une conscience jubilatoire des possibilités infinies de création qui lui sont propres. Cette multiplicité du mot qui empêche une quelconque perfection de la communication humaine ou de la représentation du monde est assumée par le roman, qui l'exploite pour créer des effets de sens et pour afficher son statut de possibilité, contre tout déterminisme. Nombre de théoriciens du roman ont insisté sur cet aspect de multiplicité du langage : Bakhtine, surtout, par ses théories sur le plurilinguisme, la stylisation parodique et les genres intercalaires, a abordé le sujet de l'évolution d'un discours bivocal en littérature. Selon Bakhtine, le polylinguisme serait propre au roman, puisque, dans le roman, tout mot est rapportable simultanément à deux entités, à deux mondes différents : les personnages, l'auteur, ce qui fait du discours bivocal une caractéristique de la prose romanesque :

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur⁶¹⁵.

Or, si le discours de Bakhtine s'applique à toute la prose romanesque, le théoricien russe ne manque pas d'observer que chez certains auteurs et dans certains genres, cette approche du langage devient explicite : le jeu humoristique avec le langage soutient

⁶¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 144.

alors une critique radicale du mot en tant que tel, un scepticisme à l'égard de la parole humaine. La stylisation parodique de Rabelais et de Sterne, surtout, est considérée : Bakhtine souligne le rôle éminent de ces auteurs dans l'évolution du plurilinguisme réflexif dans l'histoire du roman. Cette approche du langage, à la fois ludique et intransigeante, est rendue possible par le caractère réflexif de leurs œuvres, ainsi que par la mise à nu du procédé, surtout chez Sterne. La consciente introduction de cette multiplicité renvoie alors à un discours plus profond sur l'approche du monde, de l'identité humaine, de la vie. Bakhtine l'explique dans des termes très suggestifs :

Pareils à des miroirs braqués réciproquement, chacun des langages du plurilinguisme reflète à sa manière une parcelle, un petit coin du monde, et contraint à deviner et à capter au-delà des reflets mutuels, un monde plus vaste, à plans et perspectives plus divers que cela n'avait été possible pour un langage unique, un seul miroir...⁶¹⁶

Le roman multiple, réflexif, antimimétique, non linéaire, porte à travers son polylinguisme une interrogation sur les possibilités et les limites du langage. Pour ce qui est de la bivocalité du discours romanesque, cette caractéristique est affichée de manière très claire par l'usage de l'intertextualité, dans ses diverses manifestations. Aussi, la parole humaine et son unité de base, le mot, sont-elles soumises à un grand nombre de manipulations, qui peuvent en élargir et multiplier les sens possibles ou les réduire à l'insignifiance, en mettant ainsi en évidence la nature arbitraire, sociale, du langage. Comme Bakhtine le remarque, le *Tristram Shandy* représente un moment fondateur d'une ligne stylistique du roman qui, par ses procédés, met en œuvre une critique radicale du mot. Chez Sterne, en effet, le langage et ses impasses, tout comme ses possibilités créatrices, sont exploités de manière significative. Les héros de Shandy Hall, tout comme les personnages métadiégétiques des nombreuses digressions, ont du mal à communiquer correctement, leur parole étant toujours prise au piège d'un réseau de polysémie qui multiplie et brouille le sens des mots. Tristram aurait appris cette leçon des dialogues de ses ancêtres, et s'en sert pour obtenir des effets ironiques ou malicieux, mais qui pointent toujours vers une conception du langage comme construction arbitraire. *Word-building* et *world-building*, pour utiliser une formule de Robert Alter, s'entremêlent ; à travers leur utilisation du langage, les personnages du *Tristram Shandy* montrent leurs différences dans la compréhension du monde.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 226.

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Walter

En analysant la fonction du langage dans *Tristram Shandy*, il faudra au moins mettre en évidence les différentes approches représentées par Walter, Uncle Toby, Trim, et le même Tristram. Walter Shandy est le héros qui le plus croit dans la force de la parole, au point de soumettre, paradoxalement, la vérité à la rhétorique : « My father, whose way was to force every event in nature into an hypothesis, by which means never man crucified Truth at the rate he did »⁶¹⁷. Tristram décrit ainsi l'étrange attachement de son père à la rhétorique, et son talent inné d'orateur :

—But, indeed, to speak of my father as he was;—he was certainly irresistible;—both in his orations and disputations;—he was born an orator;— *Θεοδίδακτος*.—Persuasion hung upon his lips, and the elements of Logick and Rhetorick were so blended up in him,—and, withal, he had so shrewd a guess at the weaknesses and passions of his respondent,—that NATURE might have stood up and said,—'This man is eloquent.'—In short, whether he was on the weak or the strong side of the question, 'twas hazardous in either case to attack him.—And yet, 'tis strange, he had never read *Cicero*, nor *Quintilian de Oratore*, nor *Isocrates*, nor *Aristotle*, nor *Longinus*, amongst the antients;—nor *Vossius*, nor *Skioppius*, nor *Ramus*, nor *Farnaby*, amongst the moderns;—and what is more astonishing, he had never in his whole life the least light or spark of subtilty struck into his mind, by one single lecture upon *Crackenthorp* or *Burgersdicius* or any *Dutch* logician or commentator;—he knew not so much as in what the difference of an argument *ad ignorantiam*, and an argument *ad hominem* consisted; so that I well remember, when he went up along with me to enter my name at *Jesus College* in * * * *,—it was a matter of just wonder with my worthy tutor, and two or three fellows of that learned society,—that a man who knew not so much as the names of his tools, should be able to work after that fashion with them.

To work with them in the best manner he could, was what my father was, however, perpetually forced upon;—for he had a thousand little sceptical notions of the comick kind to defend—most of which notions, I verily believe, at first entered upon the footing of mere whims, and of a *vive la Bagatelle*; and as such he would make merry with them for half an hour or so, and having sharpened his wit upon them, dismiss them till another day.⁶¹⁸

Tristram affirme ne pas connaître avec certitude l'origine de l'attachement de son père à certaines de ses théories abstruses, mais il est sûr d'une chose : quand Walter Shandy est convaincu d'une idée, il la prend terriblement au sérieux. Toute son éloquence et sa logique se mettent alors au service de ses étranges convictions, par exemple sa doctrine des prénoms :

⁶¹⁷ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 455 [IX, 32].

⁶¹⁸ *Ibid.*, pp. 37-38 [I, 19].

I mention this, not only as matter of hypothesis or conjecture upon the progress and establishment of my father's many odd opinions,—but as a warning to the learned reader against the indiscreet reception of such guests, who, after a free and undisturbed entrance, for some years, into our brains,—at length claim a kind of settlement there,—working sometimes like yeast;—but more generally after the manner of the gentle passion, beginning in jest,—but ending in downright earnest.

Whether this was the case of the singularity of my father's notions—or that his judgment, at length, became the dupe of his wit;—or how far, in many of his notions, he might, though odd, be absolutely right;—the reader, as he comes at them, shall decide. All that I maintain here, is, that in this one, of the influence of Christian names, however it gained footing, he was serious;—he was all uniformity;—he was systematical, and, like all systematic reasoners, he would move both heaven and earth, and twist and torture every thing in nature to support his hypothesis. In a word I repeat it over again;—he was serious;—and, in consequence of it, he would lose all kind of patience whenever he saw people, especially of condition, who should have known better,—as careless and as indifferent about the name they imposed upon their child,—or more so, than in the choice of *Ponto* or *Cupid* for their puppy-dog⁶¹⁹.

Quand Tristram fait la description de son père et de son approche du langage, il ne souligne pas seulement l'éloquence et l'amour pour la rhétorique de Walter, mais aussi sa systématité, l'uniformité de sa démarche. La démarche de Tristram sera complètement différente : une profonde méfiance envers toute linéarité gouverne son récit, sa pensée. L'éloquence de Walter est illustrée dans le roman par de nombreux passages : nous le voyons en train de défendre ses théories les plus disparates et bizarres, comme celle des prénoms ou celle sur l'importance du nez, nous le voyons se battre dans d'innombrables escarmouches rhétoriques contre le docteur Slop, nous le voyons essayer d'expliquer ses idées à Uncle Toby, qui très rarement les comprend. Le mot, pour Walter, semble encore tout-puissant : il recourt par exemple à la Bibliothèque pour exorciser la douleur de la mort de son fils. Un de ses chefs-d'œuvre de rhétorique est la théorie des verbes auxiliaires, expliquée à Yorick et Uncle Toby et illustrée par cet exemple particulier : comment parler d'un ours polaire sans en avoir jamais vu un ? Très intéressant est aussi le passage relatif à l'excommunication d'Ernulphus et au pouvoir cathartique des blasphèmes. Tout commence par le docteur Slop, qui se coupe un doigt et commence à pester :

⁶¹⁹ *Ibid.*, pp. 38-39 [I, 19].

In the case of these *knots* then, and of the several obstructions, which, may it please your reverences, such knots cast in our way in getting through life—every hasty man can whip out his pen-knife and cut through them.—'Tis wrong. Believe me, Sirs, the most virtuous way, and which both reason and conscience dictate—is to take our teeth or our fingers to them.—Dr. *Slop* had lost his teeth—his favourite instrument, by extracting in a wrong direction, or by some misapplication of it, unfortunately slipping, he had formerly, in a hard labour, knock'd out three of the best of them with the handle of it—he tried his fingers—alas; the nails of his fingers and thumbs were cut close.—The duce take it! I can make nothing of it either way, cried Dr. *Slop*.—The trampling over head near my mother's bed-side increased.—Pox take the fellow! I shall never get the knots untied as long as I live.—My mother gave a groan.—Lend me your penknife—I must e'en cut the knots at last—pugh!—psha!—Lord! I have cut my thumb quite across to the very bone—curse the fellow—if there was not another man-midwife within fifty miles—I am undone for this bout—I wish the scoundrel hang'd—I wish he was shot—I wish all the devils in hell had him for a blockhead—⁶²⁰

Walter a des théories personnelles au sujet de tout, et donc aussi à propos des blasphèmes : ils doivent être proportionnels au mal reçu pour pouvoir libérer efficacement de la mauvaise humeur. Il considère alors que les petits blasphèmes pour contrer les petites mésaventures, comme la blessure à un doigt, sont des péchés qui ne justifient pas le bénéfice reçu ; mais il reconnaît la valeur cathartique d'un blasphème bien long pour donner libre cours à sa colère jusqu'à s'en débarrasser et se sentir mieux :

Small curses, Dr. *Slop*, upon great occasions, quoth my father (condoling with him first upon the accident) are but so much waste of our strength and soul's health to no manner of purpose.—I own it, replied Dr. *Slop*.—They are like sparrow-shot, quoth my uncle *Toby* (suspending his whistling) fired against a bastion.—They serve, continued my father, to stir the humours—but carry off none of their acrimony:—for my own part, I seldom swear or curse at all—I hold it bad—but if I fall into it by surprize, I generally retain so much presence of mind (right, quoth my uncle *Toby*) as to make it answer my purpose—that is, I swear on till I find myself easy. A wife and a just man however would always endeavour to proportion the vent given to these humours, not only to the degree of them stirring within himself—but to the size and ill intent of the offence upon which they are to fall⁶²¹.

Un rapport très net est établi entre expression verbale et effet physique et, comme dans la médecine, le dosage est tenu pour important. La parole est tenue pour extrêmement puissante : comme un médicament, elle peut aider à soigner, mais aussi elle peut

⁶²⁰ *Ibid.*, pp. 119-120 [III, 10].

⁶²¹ *Ibid.*, p. 120 [III, 10].

blesser. La suite du passage confirme cette idée ; en retournant encore une fois à la Bibliothèque, Walter déclare utiliser en guise de formulaire un texte bien précis d'où il a extrait tous ses jurons. Ainsi, il peut garder son autocontrôle même dans le moment plus aigu de colère, tout en ayant à disposition une vaste quantité de blasphèmes déjà dosés et prêts à l'emploi, bons pour toutes les occasions, des plus futiles aux plus graves :

For this reason, continued my father, with the most *Cervantick* gravity, I have the greatest veneration in the world for that gentleman, who, in distrust of his own discretion in this point, sat down and composed (that is at his leisure) fit forms of swearing suitable to all cases, from the lowest to the highest provocation which could possibly happen to him—which forms being well considered by him, and such moreover as he could stand to, he kept them ever by him on the chimney-piece, within his reach, ready for use⁶²².

Ce texte est le puissant anathème d'Ernulphus, qu'il impose au docteur Slop de lire à voix haute. Il s'agit d'une excommunication d'une incroyable virulence, proposée dans son latin d'origine avec sa traduction juxtalinéaire en anglais. Le texte est d'ailleurs authentique, même si un doute peut toujours planer dans la tête des lecteurs, confrontés si souvent à une intertextualité apocryphe. Même la note anonyme qui est apposée en bas de page par l'auteur⁶²³ ne peut pas aider le lecteur ; au contraire, elle introduit encore plus de voix dans une situation déjà assez problématique, où interviennent le texte en latin d'Ernulphus, sa traduction en anglais (assumée apparemment par Tristram), les commentaires des auditeurs (Slop, Toby, Walter). Ce passage peut ainsi illustrer de manière très claire le degré de polivocalité introduite par Sterne dans son roman : les voix entrelacées des personnages, pointillées par la présence de la voix du narrateur, commentent comme en directe la lecture d'un intertexte dont l'authenticité est assumée par une voix extradiégétique ambiguë, qui se réfère au narrateur à la troisième personne. Tristram, en apportant cette anecdote de lecture collective, en profite pour tirer une conclusion qui contraste nettement avec les théories de son père. Dans le chapitre qui suit la lecture de l'excommunication, il associe deux arguments qui, à une première vue, semblent éloignés : une interprétation totalisante de l'intertextualité (tout blasphème serait contenu dans l'anathème d'Ernulphus), et la défense du caractère non linéaire de son œuvre. Le premier argument est, de quelque manière, solidaire avec la

⁶²² *Id.*

⁶²³ «As the genuineness of the consultation of the Sorbonne upon the question of baptism, was doubted by some, and denied by others—'twas thought proper to print the original of this excommunication; for the copy of which Mr. Shandy returns thanks to the chapter clerk of the dean and chapter of Rochester.» *Ibid.*, p. 122 [III, 11].

pratique intertextuelle de son père, mais la radicalise : tout mot aurait été déjà dit, et l'anathème d'Ernulpus le prouve :

Now don't let us give ourselves a parcel of airs, and pretend that the oaths we make free with in this land of liberty of ours are our own; and because we have the spirit to swear them,—imagine that we have had the wit to invent them too. [...]

Now to any one else I will undertake to prove, that all the oaths and imprecations which we have been puffing off upon the world for these two hundred and fifty years last past as originals—except *St. Paul's thumb—God's flesh and God's fish*, which were oaths monarchical, and, considering who made them, not much amiss; and as kings oaths, 'tis not much matter whether they were fish or flesh;—else I say, there is not an oath, or at least a curse amongst them, which has not been copied over and over again out of *Ernulpus* a thousand times: but, like all other copies, how infinitely short of the force and spirit of the original!—it is thought to be no bad oath—and by itself passes very well—'*G—d damn you.*'—Set it beside *Ernulpus's*—'*God almighty the Father damn you—God the Son damn you—God the Holy Ghost damn you*'—you see 'tis nothing.—There is an orientality in his, we cannot rise up to: besides, he is more copious in his invention—possess'd more of the excellencies of a swearer—had such a thorough knowledge of the human frame, its membranes, nerves, ligaments, knittings of the joints, and articulations,—that when *Ernulpus* cursed—no part escaped him.—'Tis true there is something of a *hardness* in his manner—and, as in *Michael Angelo*, a want of *grace*—but then there is such a greatness of *gusto*!⁶²⁴

L'anathème d'Ernulpus est considéré, ironiquement, comme une sorte de Bibliothèque de Babel des jurons, où tous les jurons passés, présents et futurs, seraient contenus. Pourtant, et cela est une fois de plus ironique compte tenu de l'intertextualité sternienne qui frôle le plagiat, il est aussi rappelé comment les copies palissent toujours devant l'original. La discussion sur les jurons, alors, s'éloigne de son intention originelle, démontrer un principe de puissance du mot, presque sa force performative, pour venir à une réflexion sur l'intertextualité, sur la présence de la parole d'autrui dans toute expression verbale, même dans celle apparemment la plus spontanée et la plus irréfléchie, celle d'un juron. Ce n'est pas le fait du hasard alors que l'évocation de la polivocalité et de l'intertextualité conduisent à une revendication de la non-linéarité et à une attaque contre les critiques armés de règles, compas et chronomètres :

I'll undertake this moment to prove it to any man in the world, except to a connoisseur:—though I declare I object only to a connoisseur in swearing,—as I would do to a connoisseur in painting, &c. &c. the whole set of 'em are so hung round and *befetish'd* with

⁶²⁴ *Ibid.*, pp. 132-133 [III, 13].

the bobs and trinkets of criticism,—or to drop my metaphor, which by the bye is a pity—for I have fetch'd it as far as from the coast of *Guinea*;—their heads, Sir, are stuck so full of rules and compasses, and have that eternal propensity to apply them upon all occasions, that a work of genius had better go to the devil at once, than stand to be prick'd and tortured to death by 'em.

—And how did *Garrick* speak the soliloquy last night?—Oh, against all rule, my lord,—most ungrammatically! betwixt the substantive and the adjective, which should agree together in *number*, *case* and *gender*, he made a breach thus,—stopping, as if the point wanted settling;—and betwixt the nominative case, which your lordship knows should govern the verb, he suspended his voice in the epilogue a dozen times three seconds and three fifths by a stop watch, my lord, each time.—Admirable grammarian!—But in suspending his voice—was the sense suspended likewise? Did no expression of attitude or countenance fill up the chasm?—Was the eye silent? Did you narrowly look?—I look'd only at the stop-watch, my lord.—Excellent observer!

And what of this new book the whole world makes such a rout about?—Oh! 'tis out of all plumb, my lord,—quite an irregular thing!—not one of the angles at the four corners was a right angle.—I had my rule and compasses, &c. my lord, in my pocket.—Excellent critick! [...]

Great *Apollo*! if thou art in a giving humour—give me—I ask no more, but one stroke of native humour, with a single spark of thy own fire along with it—and send *Mercury*, with the *rules and compasses*, if he can be spared, with my compliments to—no matter⁶²⁵.

Contrairement à Tristram, Walter Shandy cherche des rapports directs entre les mots et les choses, des rapports qui arrivent à impliquer des effets directs sur le réel : ainsi un prénom peut influencer le destin d'une vie, un blasphème peut être administré comme un médicament. Mais Tristram retient une autre leçon de l'approche du langage de son père : si la rhétorique peut modeler le réel, comme semble pouvoir le faire Walter par son talent inné d'orateur, alors le réel n'est rien d'autre qu'une construction verbale. D'ailleurs, Walter se trouve souvent aussi dans une impasse provoquée par son attachement à la parole et au rapport direct que celle-ci a avec le sens : comiquement, cette impasse est illustrée par un épisode très significatif, où Walter lit un passage d'Erasme dédié aux nez. Puisqu'il ne trouve pas dans ce passage aucune confirmation de ses théories, Walter est convaincu qu'il doit chercher plus en profondeur :

'*Nihil me pœnitent hujus nasi*,' quoth *Pamphagus*;—that is—'My nose has been the making of me.'———'Nec est cur poeniteat,' replies *Cocles*; that is, 'How the duce should such a nose fail?'

⁶²⁵ *Id.*

The doctrine, you see, was laid down by *Erasmus*, as my father wished it, with the utmost plainness; but my father's disappointment was, in finding nothing more from so able a pen, but the bare fact itself; without any of that speculative subtilty or ambidexterity of argumentation upon it, which Heaven had bestow'd upon man on purpose to investigate truth, and fight for her on all sides.—My father pish'd and pugh'd at first most terribly—'tis worth something to have a good name. As the dialogue was of *Erasmus*, my father soon came to himself, and read it over and over again with great application, studying every word and every syllable of it thro' and thro' in its most strict and literal interpretation—he could still make nothing of it, that way. Mayhap there is more meant, than is said in it, quoth my father.—Learned men, brother *Toby*, don't write dialogues upon long noses for nothing.—I'll study the mystick and the allegorick sense—here is some room to turn a man's self in, brother.

My father read on.⁶²⁶—

Mais à ce point, irrité par l'impossibilité de faire correspondre ses théories et les mots d'Erasme, Walter confond totalement le plan allégorique et le plan matériel : en essayant de creuser le sens des phrases qu'il lit, il gratte les mots jusqu'à les effacer :

Nature had been prodigal in her gifts to my father beyond measure, and had sown the seeds of verbal criticism as deep within him, as she had done the seeds of all other knowledge—so that he had got out his penknife, and was trying experiments upon the sentence, to see if he could not scratch some better sense into it.—I've got within a single letter, brother *Toby*, cried my father, of *Erasmus* his mystic meaning.—You are near enough, brother, replied my uncle, in all conscience.—Pshaw! cried my father, scratching on—I might as well be seven miles off.—I've done it—said my father, snapping his fingers—See, my dear brother *Toby*, how I have mended the sense.—But you have marr'd a word, replied my uncle *Toby*.—My father put on his spectacles—bit his lip—and tore out the leaf in a passion⁶²⁷.

Dans ce passage, à la description comique des impasses de l'approche du langage de Walter est opposée la conception du monde chaotique de Tristram. En effet, dans le chapitre tout juste précédent, Tristram profère sa célèbre invitation au lecteur à lire, lire, lire, lire, en plaçant ensuite les deux pages marbrées qui devraient être considérées comme l'emblème de son œuvre. À une approche linéaire qui prend les mots aux pieds de la lettre, symbolisée par Walter en train de gratter la page pour découvrir le sens caché derrière la parole d'Erasme, Tristram oppose par contraste le bigarré et le graphique : une forme d'expression synthétique, polysémique, ouverte aux interprétations, inclusive et non exclusive.

⁶²⁶ *Ibid.*, pp. 164-167 [III, 37].

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 167 [III, 37].

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Trim

Le non verbal fait aussi partie des moyens d'expression d'Uncle Toby et de Trim. Trim, en particulier, communique souvent par gestes, par actions, de manière synthétique. L'épisode de la mort de Bobby Shandy a déjà été évoqué pour observer la réaction de Walter, son père, qui prononce devant son frère Toby un discours funèbre presque entièrement fait de citations, en recourant donc à l'éloquence empruntée à la Bibliothèque pour surmonter le deuil. Ce n'est pas la seule oraison funèbre prononcée à Shandy Hall : pendant que Walter parle à Uncle Toby, Trim s'exprime dans la cuisine, devant Obadiah et Susannah. L'éloquence de Trim n'a rien d'intertextuel, du moins dans le sens le plus stricte du terme : au lieu de s'exprimer par citations, Trim laisse libre cours à son éloquence improvisée, faite surtout de platitudes. Pourtant, la théâtralité de son expression et l'utilisation qu'il fait des gestes rendent son oraison plus efficace : ainsi, pour signifier la caducité de la vie, Trim laisse tomber son chapeau par terre, avec grand effet sur son auditoire :

I lament for him from my heart and my soul, said *Trim*, fetching a sigh.—Poor creature!—poor boy!—poor gentleman!

—He was alive last *Whitsontide*! said the coachman.—*Whitsontide*! alas! cried Trim, extending his right arm, and falling instantly into the same attitude in which he read the sermon,—what is *Whitsontide*, *Jonathan* (for that was the coachman's name), or *Shrovetide*, or any tide or time past, to this? Are we not here now, continued the corporal (striking the end of his stick perpendicularly upon the floor, so as to give an idea of health and stability)—and are we not—(dropping his hat upon the ground) gone! in a moment!—'Twas infinitely striking! *Susannah* burst into a flood of tears.—We are not stocks and stones.—*Jonathan*, *Obadiah*, the cook-maid, all melted.—The foolish fat scullion herself, who was scouring a fish-kettle upon her knees, was rous'd with it.—The whole kitchen crowded about the corporal⁶²⁸.

À ce moment, Tristram arrête son récit pour réclamer l'attention du lecteur. Le passage lui semble important. Selon Tristram, en effet, cet épisode montre à quel point les autres sens, et la vue en premier, peuvent combler l'inefficacité de la seule communication verbale. La narration se redouble alors, Tristram répète les mêmes scènes déjà racontées, et il les commente pour que le lecteur puisse réfléchir plus attentivement sur

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 253 [V, 7].

le sujet. Il insiste surtout sur le moment du geste de Trim, et sur la manière dont la significativité du vol de son chapeau fait contraste avec les truismes qu'il prononce :

Now, as I perceive plainly, that the preservation of our constitution in church and state,—and possibly the preservation of the whole world—or what is the same thing, the distribution and balance of its property and power, may in time to come depend greatly upon the right understanding of this stroke of the corporal's eloquence—I do demand your attention—your worships and reverences, for any ten pages together, take them where you will in any other part of the work, shall sleep for it at your ease.

I said, 'we were not stocks and stones'—'tis very well. I should have added, nor are we angels, I wish we were,—but men clothed with bodies, and governed by our imaginations;—and what a junketing piece of work of it there is, betwixt these and our seven senses, especially some of them, for my own part, I own it, I am ashamed to confess. Let it suffice to affirm, that of all the senses, the eye (for I absolutely deny the touch, though most of your *Barbati*, I know, are for it) has the quickest commerce with the soul,—gives a smarter stroke, and leaves something more inexpressible upon the fancy, than words can either convey—or sometimes get rid of.

—I've gone a little about—no matter, 'tis for health—let us only carry it back in our mind to the mortality of *Trim's* hat—'Are we not here now,—and gone in a moment?'—There was nothing in the sentence—'twas one of your self-evident truths we have the advantage of hearing every day; and if *Trim* had not trusted more to his hat than his head—he made nothing at all of it.

—'Are we not here now;' continued the corporal, 'and are we not'—(dropping his hat plumb upon the ground—and pausing, before he pronounced the word)—'gone! in a moment?' The descent of the hat was as if a heavy lump of clay had been kneaded into the crown of it.—Nothing could have expressed the sentiment of mortality, of which it was the type and forerunner, like it,—his hand seemed to vanish from under it,—it fell dead,—the corporal's eye fixed upon it, as upon a corpse,—and *Susannah* burst into a flood of tears⁶²⁹.

Le recours au graphique, au gestuel, est habituel chez Trim. Peu de chapitres après l'épisode de la mort de Bobby et des différentes réactions de Trim et de Walter à l'évènement, Tristram narre l'accident de la fenêtre à guillotine, et de l'attentat à sa virilité. *Susannah*, en état de choc, raconte à Trim ce qui s'est passé, et le caporal décide d'aller tout expliquer à Uncle Toby. D'ailleurs, l'évènement est la conséquence indirecte des jeux de guerre de Toby et Trim : pour procurer le plomb nécessaire à simuler l'artillerie du champ de bataille, Trim a en effet démantelé toutes les fenêtres de Shandy Hall. Son explication devant Toby et Yorick est purement gestuelle :

⁶²⁹ *Ibid.*, pp. 253-254 [V, 7]. Le chapitre se conclue sur l'invitation de Tristram aux lecteurs de méditer sur le passage : « meditate—meditate, I beseech you, upon Trim's hat. »

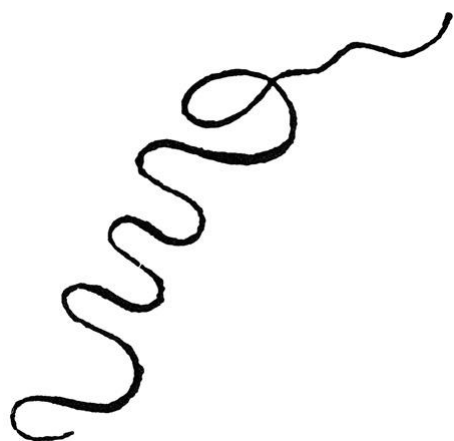
Trim, by the help of his fore-finger, laid flat upon the table, and the edge of his hand striking across it at right angles, made a shift to tell his story so, that priests and virgins might have listened to it⁶³⁰ [...]

La dernière référence à l'expressivité non verbale de Trim doit prendre en compte un passage qui demeure parmi les plus célèbres de tout le *Tristram Shandy* : le dialogue sur le célibat entre Trim et Uncle Toby. Sur le chemin vers la maison de la veuve Wadman, Toby est encore perplexe à propos du projet de la demande en mariage. Il en parle avec Trim, qui évoque le triste sort de son frère Tom, et de son mariage avec la veuve juive de Lisbonne. Quand Toby raconte l'histoire de son frère, il est le plus souvent confus, et il se perd en mille interruptions et digressions : comme l'épisode de l'histoire du *King of Bohemia* avait déjà démontré, son talent de narrateur ne semble pas égaler sa capacité de synthèse non verbale. Ainsi, d'un seul geste de sa canne, il arrive à exprimer ce que les plus subtils syllogismes de Walter n'auraient pas, selon Tristram, réussi à dire. Tristram décide alors d'imiter le caporal, en abandonnant lui aussi la description verbale pour reproduire graphiquement le geste de Trim :

Nothing, continued the corporal, can be so sad as confinement for life—or so sweet, an' please your honour, as liberty.

Nothing, *Trim*—said my uncle *Toby*, musing—

Whilst a man is free,—cried the corporal, giving a flourish with his stick thus—



631

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Uncle Toby

Si Walter Shandy est le champion de la rhétorique, et Trim maîtrise l'art de la communication gestuelle, l'approche du langage d'Uncle Toby est encore différente.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 266 [V, 20].

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 425-426 [IX, 4].

Chez lui, la communication peut être souvent niée en bloc : à chaque fois que la discussion trouble son sens de la pudeur, il se met à siffler *Lillabullero*. Par ailleurs, la communication avec lui est rendue difficile par l'omniprésence de son *hobby-horse*, et par une naïveté qui lui empêche de comprendre les doubles sens, la polysémie, les nuances des mots. Ainsi la participation de Toby aux conversations de Shandy Hall rend possible d'illustrer un grand nombre d'impasses dans la communication : le principe de l'association d'idées qui règne sur le *Tristram Shandy* est toujours chez lui viré à son obsession militaire, terrain dans lequel, d'ailleurs, il entraîne aussi Trim.

Les exemples de son formidable refus de la communication à travers le *Lillabullero* sont nombreux : le plus marquant est probablement le commentaire sonore qui accompagne la lecture de l'excommunication d'Ernulphus. Tristram narre : « Dr. Slop wrapt his thumb up in the corner of his handkerchief, and with a wry face, though without any suspicion, read aloud, as follows—my uncle Toby whistling *Lillabullero* as loud as he could all the time.⁶³² » Pendant la lecture, la puissance de son sifflement varie : Toby en effet semble capable de communiquer à travers les diverses modulations de son sifflement. Tout d'abord, quand il est encore question de décider qui doit lire, alors que la lecture n'est pas encore commencée, son *Lillabullero* semble s'affaiblir un peu :

Dr. Slop did not altogether like it,—but my uncle Toby offering at that instant to give over whistling, and read it himself to them;—Dr. Slop thought he might as well read it under the cover of my uncle Toby's whistling—as suffer my uncle Toby to read it alone;—so raising up the paper to his face, and holding it quite parallel to it, in order to hide his chagrin—he read it aloud as follows—my uncle Toby whistling *Lillabullero*, though not quite so loud as before⁶³³.

Alors que l'excommunication prend des tons de plus en plus virulents, Toby réagit en adaptant son sifflement à ses sentiments ; quand l'émotion est trop forte, il s'exprime par une forte interjection onomatopéique :

'May he (*Obadiah*) be damn'd wherever he be—whether in the house or the stables, the garden or the field, or the highway, or in the path, or in the wood, or in the water, or in the church.—May he be cursed in living, in dying.' [Here my uncle Toby, taking the advantage of a *minim* in the second bar of his tune, kept whistling one continued note to the end of the sentence.—Dr. Slop, with his division of curses moving under him, like a running bass all the way.⁶³⁴]

⁶³² *Ibid.*, p. 121 [III, 10].

⁶³³ *Ibid.*, p. 123 [III, 11].

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 127 [III, 11].

'May the son of the living God, with all the glory of his Majesty'—— (Here my uncle Toby, throwing back his head, gave a monstrous, long, loud Whew——w——w——something betwixt the interjectional whistle of *Hey day!* and the word itself.)⁶³⁵——

Le recours de Toby à l'*Argumentum fistulatorium*⁶³⁶ est seulement l'un des deux traits distinctifs de sa communication, l'autre étant sa tendance à ramener tout discours, tout mot, à son *hobby-horse* militaire. Perdu dans sa rêverie militaire, Toby sait déceler une polysémie dans les mots les plus apparemment anodins, en les interprétant comme appartenant à son champ de prédilection. Ainsi, chez lui le langage n'est pas l'instrument à travers lequel représenter le monde, mais c'est plutôt sa vision du monde qui modèle et donne sens au langage d'autrui. Quand Walter Shandy explique la théorie de Locke à son frère, par exemple, la mention du mot *train* provoque immédiatement l'évocation incongrue d'un train d'artillerie. Toute la suite de ce passage qui voit Walter, Toby, Trim et le docteur Slop réunis en conversation juste avant l'accouchement de Tristram multiplie les malentendus linguistiques, les polysémies comiques. Par conséquent, les mots ont souvent besoin d'être suivis d'une métacommunication qui en explique le sens. Ainsi du mot *mortar* :

Pray what's the matter? Who is there? cried my father, waking, the moment the door began to creak.—I wish the smith would give a peep at that confounded hinge.—'Tis nothing, an please your honour, said *Trim*, but two mortars I am bringing in.—They shan't make a clatter with them here, cried my father hastily.—If Dr. *Slop* has any drugs to pound, let him do it in the kitchen.—May it please your honour, cried *Trim*, they are two mortar-pieces for a siege next summer, which I have been making out of a pair of jack-boots, which *Obadiah* told me your honour had left off wearing⁶³⁷.

Le mot *bridge* déclenche une incompréhension similaire :

—Confusion! cried my father (getting upon his legs a second time)—not one single thing has gone right this day! had I faith in astrology, brother, (which, by the bye, my father had) I would have sworn some retrograde planet was hanging over this unfortunate house of mine, and turning every individual thing in it out of its place.—Why, I thought Dr. *Slop* had been above stairs with my wife, and so said you.—What can the fellow be puzzling about in the kitchen!—He is busy, an' please your honour, replied *Trim*, in making a bridge.—'Tis very obliging in him, quoth my uncle *Toby*:—pray, give my humble service to Dr. *Slop*, *Trim*, and tell him I thank him heartily.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 129 [III, 11].

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 51 [I, 21].

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 149 [III, 22].

You must know, my uncle *Toby* mistook the bridge—as widely as my father mistook the mortars⁶³⁸ [...]

—This unfortunate draw-bridge of yours, quoth my father—God bless your honour, cried *Trim*, 'tis a bridge for master's nose.—In bringing him into the world with his vile instruments, he has crushed his nose, *Susannah* says, as flat as a pancake to his face, and he is making a false bridge with a piece of cotton and a thin piece of whalebone out of *Susannah's* stays, to raise it up.

—Lead me, brother *Toby*, cried my father, to my room this instant⁶³⁹.

Enfin, encore un malentendu, et des plus comiques, se produit sur le mot *lashes* : cette fois *Toby* n'arrive pas à comprendre que les coups de fouet dont *Walter* parle sont métaphoriques, et que sa question est uniquement rhétorique. Le problème est que les coups de fouets rappellent à *Toby* sa vie militaire :

Did ever man, brother *Toby*, cried my father, raising himself upon his elbow, and turning himself round to the opposite side of the bed, where my uncle *Toby* was sitting in his old fringed chair, with his chin resting upon his crutch—did ever a poor unfortunate man, brother *Toby*, cried my father, receive so many lashes?—The most I ever saw given, quoth my uncle *Toby*, (ringing the bell at the bed's head for *Trim*) was to a grenadier, I think in *Makay's* regiment⁶⁴⁰.

Les difficultés de *Toby* à comprendre les nuances de la langue et à appréhender la polysémie des mots est aussi à l'origine d'un autre malentendu coquin dont *Tristram* tire de grands effets comiques, en dépliant tout son art narratif. Le neuvième et dernier volume du *Tristram Shandy* voit le dénouement de ce qui est probablement le cœur du roman : le récit des amours de *Toby* et *Mrs. Wadman*, dont la narration est promise et renvoyée par *Tristram* tout le long du roman. *Toby* et *Trim* marchent vers la maison de *Mrs. Wadman*, qui avec sa femme de chambre, *Bridget*, attend impatiemment leur arrivée. Entre hésitation des héros et digressions du narrateur, en suivant toujours un parcours à zigzag tel le moulinet de la canne de *Trim*, et en sifflant son *Lillabullero*, *Uncle Toby* entre finalement chez la veuve dans le dix-septième chapitre. Le dix-huitième et dix-neuvième chapitre sont laissés en blanc, et le vingtième s'ouvre donc après une ellipse, *in medias res*, et sur une conversation qui, privée de son contexte, peut paraître très ambiguë. Le chapitre entier mérite d'être cité, pour comprendre la manière dont *Tristram* joue de la langue, en traitant les mots comme des blancs à

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 150 [III, 23].

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 156 [III, 27].

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pp. 198-199 [IV, 3].

remplir de sens selon le contexte, selon l'interlocuteur. Ainsi, coquettement, Tristram déclare devoir traduire pour le lecteur certaines exclamations de ses personnages :

[illegible]

—You shall see the very place, Madam; said my uncle *Toby*.

Mrs. *Wadman* blush'd—look'd towards the door—turn'd pale—blush'd slightly again—recover'd her natural colour—blush'd worse than ever; which, for the sake of the unlearned reader, I translate thus—

'L..d! I cannot look at it—

'What would the world say if I look'd at it?'

'I should drop down, if I look'd at it—

'I wish I could look at it—

'There can be no sin in looking at it.'

—'I will look at it.'

Whilst all this was running through Mrs. *Wadman's* imagination, my uncle *Toby* had risen from the sopha, and got to the other side of the parlour door, to give *Trim* an order about it in the passage—

 *****—I believe it is in the garret, said my uncle *Toby*—I saw it
 there, an' please your honour, this morning, answered *Trim*—Then prithee, step directly for
 it, *Trim*, said my uncle *Toby*, and bring it into the parlour.

The corporal did not approve of the orders, but most cheerfully obeyed them. The first was not an act of his will—the second was; so he put on his Montero-cap, and went as fast as his lame knee would let him. My uncle *Toby* returned into the parlour, and sat himself down again upon the sofa.

—You shall lay your finger upon the place—said my uncle *Toby*.—I will not touch it, however, quoth Mrs. *Wadman* to herself.

This requires a second translation:—it shews what little knowledge is got by mere words—we must go up to the first springs.

Now in order to clear up the mist which hangs upon these three pages, I must endeavour to be as clear as possible myself.

Rub your hands thrice across your foreheads—blow your noses—cleanse your emunctories—sneeze, my good people!—God bless you—

Now give me all the help you can⁶⁴¹.

La volontaire éliision du contexte rend tout le passage très ambigu pour le lecteur : tout se joue en effet sur le sens qu'il faut attribuer à ce « very place » mentionné par Toby. Tristram suspend sa narration ici, pour éclaircir ce sens dans les chapitres suivants : entre une digression, une référence à Slawkenbergius, une invocation à l'esprit cervantin, et un souvenir de son voyage en France, il fait aussi référence à la fameuse blessure reçue en bataille par Uncle Toby, une blessure à l'aine qui préoccupe beaucoup Mrs. Wadman, compte tenu de ses intentions amoureuses à l'égard de Toby. Le vingt-cinquième chapitre se termine sur une des phrases de poétique shandienne les plus significatives et une farouche revendication de non-linéarité (« All I wish is, that it may be a lesson to the world, 'to let people tell their stories their own way.' »⁶⁴²) ; cela prépare le terrain à l'énième rupture des conventions romanesques, puisque le roman revient encore une fois en arrière, en récupérant cette fois les deux chapitres laissés en blanc précédemment, le dix-huitième et le dix-neuvième, qui suivent l'entrée de Trim et Toby chez Mrs. Wadman. Dans ces deux chapitres nous trouvons, finalement, la déclaration d'amour de Toby à Mrs. Wadman, et la maladroite conversation qui s'en suit, prise entre la timidité de Toby et la coquetterie de Mrs. Wadman. Le vingt-sixième chapitre, enfin, donne entièrement sens à la conversation du vingtième chapitre, dont tout le contexte avait été savamment omis ; les préoccupations de Mrs. Wadman concernant la blessure d'Uncle Toby sont explicitées, et les questions que la veuve pose à Toby sont transcrites ; celles-ci culminent avec la question la plus directe : « —And whereabouts, dear sir, quoth Mrs. Wadman, a little categorically, did you receive this sad blow? »⁶⁴³. C'est à cette réponse, alors, qu'il faut rattacher la réponse d'Uncle Toby, qui promet à la veuve qu'elle verra le point précis, et la séquence de réactions faussement embarrassées de Mrs. Wadman. Le chapitre suivant synthétise en dix mots le malentendu comique qui est en cours entre les deux héros : alors que Mrs. Wadman ne pouvait qu'interpréter les mots d'Uncle Toby dans le contexte de l'escarmouche amoureuse et du jeu de la séduction, Uncle Toby est toujours figé dans son *hobby-horse*. Ainsi, pour répondre à la question directe concernant l'endroit où il a reçu sa blessure, Toby commande à Trim, qui est perplexe de cette initiative mais obéit

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 440 [IX, 20].

⁶⁴² *Ibid.*, p. 446 [IX, 25].

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 450 [IX, 26].

néanmoins, d'amener le plan de Namur pour montrer à la veuve les coordonnées géographiques exactes du point où il avait reçu la blessure. Ainsi, le vingt-septième chapitre tient en une seule ligne :

My uncle *Toby's* Map is carried down into the kitchen⁶⁴⁴.

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Tristram

L'approche du langage de Tristram semble bien différente, mais elle est tout de même influencée par l'exemple de sa famille. L'insistance avec laquelle sont rappelées la pleine confiance dans la rhétorique et dans la force performative de la parole humaine de Walter, les incapacités communicatives et la difficulté à comprendre les doubles sens de Toby, ainsi que l'exploration et la maîtrise du langage non verbal de Trim esquissent une sorte de parcours métalinguistique qui conduit au scepticisme ludique de Tristram, lequel détache définitivement le mot de son alliance au référent pour le montrer en tant que pur interprétable. Devenue pure matière, la langue se prête à mille manipulations et jeux pour obtenir des effets comiques qui révèlent, pourtant, le caractère arbitraire, humain, de toute construction linguistique. La communication aussi, de manière plus générale, est affranchie de la dictature du verbal : en suivant l'exemple de Trim, mais en l'appliquant à l'espace du livre, Tristram se complaît à introduire des éléments graphiques, qui devraient combler les apories de la parole écrite. Ce parcours est cohérent et solidaire avec le choix de la non-linéarité, et confirme l'approche double de la parole humaine soutenue par le roman de la non-linéarité: d'un côté il y a la méfiance, le scepticisme ; de l'autre côté, l'assomption de la nature arbitraire du langage permet de développer un jeu génératif très poussé.

La suite des accidents de communication entre Trim, Toby, Walter et le docteur Slop illustre bien à quel point non-linéarité et jeu linguistique sont alliés. Aux malentendus sur les mots *train* et *mortar* suit un nouveau malentendu à propos du mot *bridge* ; Tristram veut l'expliquer mais cela demande, à son avis, encore une digression, toujours justifiée par la théorie de l'association d'idées. L'insertion de la digression tout juste après la nouvelle méprise polysémique est précédée alors d'un dialogue imaginaire entre le narrateur et son public, et d'une invocation ironique aux forces de la bonne narration :

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 451 [IX, 27].

You must know, my uncle *Toby* mistook the bridge—as widely as my father mistook the mortars:—but to understand how my uncle *Toby* could mistake the bridge—I fear I must give you an exact account of the road which led to it;—or to drop my metaphor (for there is nothing more dishonest in an historian than the use of one)—in order to conceive the probability of this error in my uncle *Toby* aright, I must give you some account of an adventure of *Trim*'s, though much against my will, I say much against my will, only because the story, in one sense, is certainly out of its place here; for by right it should come in, either amongst the anecdotes of my uncle *Toby*'s amours with widow *Wadman*, in which corporal *Trim* was no mean actor—or else in the middle of his and my uncle *Toby*'s campaigns on the bowling-green—for it will do very well in either place;—but then if I reserve it for either of those parts of my story—I ruin the story I'm upon;—and if I tell it here—I anticipate matters, and ruin it there.

—What would your worship have me to do in this case?

—Tell it, Mr. *Shandy*, by all means.—You are a fool, *Tristram*, if you do.

O ye powers! (for powers ye are, and great ones too)—which enable mortal man to tell a story worth the hearing—that kindly shew him, where he is to begin it—and where he is to end it—what he is to put into it—and what he is to leave out—how much of it he is to cast into a shade—and whereabouts he is to throw his light!—Ye, who preside over this vast empire of biographical freebooters, and see how many scrapes and plunges your subjects hourly fall into;—will you do one thing?

I beg and beseech you (in case you will do nothing better for us) that wherever in any part of your dominions it so falls out, that three several roads meet in one point, as they have done just here—that at least you set up a guide-post in the centre of them, in mere charity, to direct an uncertain devil which of the three he is to take⁶⁴⁵.

Dans sa digression *Tristram* narre la destruction du pont du *bowling-green* de *Uncle Toby* provoquée par *Trim* et *Bridget*, en expliquant ainsi le malentendu sur le mot *bridge*. Le récit revient à la naissance de *Tristram* et à l'écrasement de son nez, mais il est à nouveau interrompu par une nouvelle suite de digressions, déclenchées par la mention du mot *nose*. *Tristram* se lance dans la rédaction d'un chapitre sur les nez, mais seulement après un double préambule ironique, qui constitue un véritable *double bind* pour le lecteur : d'un côté, le narrateur avertit la nécessité de donner une définition, tautologique, du mot *nose* afin que le lecteur n'y détecte aucun double sens ; d'autre part, en exprimant de manière très claire son scepticisme ludique sur les possibilités de la communication verbale, *Tristram* explique à son ami *Eugenius* que « to define is to distrust » : définir, c'est se méfier :

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pp. 150-151 [III, 23].

Now before I venture to make use of the word *Nose* a second time—to avoid all confusion in what will be said upon it, in this interesting part of my story, it may not be amiss to explain my own meaning, and define, with all possible exactness and precision, what I would willingly be understood to mean by the term [...]

In books of strict morality and close reasoning, such as I am engaged in—the neglect is inexcusable; and Heaven is witness, how the world has revenged itself upon me for leaving so many openings to equivocal strictures—and for depending so much as I have done, all along, upon the cleanliness of my readers imaginations.

—Here are two senses, cried *Eugenius*, as we walk'd along, pointing with the fore finger of his right hand to the word *Crevice*, in the one hundred and seventy-eighth page of the first volume of this book of books,—here are two senses—quoth he.—And here are two roads, replied I, turning short upon him—a dirty and a clean one—which shall we take?—The clean, by all means, replied *Eugenius*. *Eugenius*, said I, stepping before him, and laying my hand upon his breast—to define—is to distrust.—Thus I triumph'd over *Eugenius*; but I triumph'd over him as I always do, like a fool.—'Tis my comfort, however, I am not an obstinate one: therefore

I define a nose as follows—intreating only beforehand, and beseeching my readers, both male and female, of what age, complexion, and condition soever, for the love of God and their own souls, to guard against the temptations and suggestions of the devil, and suffer him by no art or wile to put any other ideas into their minds, than what I put into my definition—For by the word *Nose*, throughout all this long chapter of noses, and in every other part of my work, where the word *Nose* occurs—I declare, by that word I mean a nose, and nothing more, or less⁶⁴⁶.

Ce n'est que le début d'une vaste dissertation sur la longueur des nez, qui évoque un esprit rabelaisien (le *Pantagruel* et l'île d'Ennasin sont d'ailleurs explicitement cités), très riche en double sens sexuels, naturellement démentis par Tristram :

—Fair and softly, gentle reader!—where is thy fancy carrying thee!—If there is truth in man, by my great-grandfather's nose, I mean the external organ of smelling, or that part of man which stands prominent in his face—and which painters say, in good jolly noses and well-proportioned faces, should comprehend a full third—that is, measured downwards from the setting on of the hair.

—What a life of it has an author, at this pass!⁶⁴⁷

Les dissertations sur les nez continuent ; Walter en est obsédé, et il rassemble les savantes opinions à ce sujet de Prignitz et d'Erasmus (c'est à ce moment que Tristram insère sa fameuse page marbrée), mais surtout de Slawkenbergius, dont le *De nasis* est

⁶⁴⁶ *Ibid.*, pp. 158-159 [III, 31].

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 161 [III, 33].

évoqué. Le troisième volume se termine sur la promesse de narrer la célèbre nouvelle de Slawkenbergius, qui en effet ouvre le quatrième volume, en faisant triompher le plurilinguisme de Sterne : la présumée version originale en latin côtoie la (très libre) traduction en anglais de Tristram. La nouvelle de Slawkenbergius réitère cette joyeuse et humoristique insistance sur des techniques de nonsense et de polysémie volontaire et saugrenue que Sterne tire de la leçon de Rabelais. Le divertissement de cette fable est d'autant plus mise en relation avec une préoccupation métalinguistique que, selon Tristram, certains de ses passages rassemblent les deux grands obsessions de son père : sa théorie sur les nez et sa théorie sur les noms. Aussi, une fois la digression terminée, le train des malentendus continue, avec le passage du troisième chapitre où Toby prend au pied de la lettre l'utilisation du mot *lashes* par Walter. Par ailleurs, dans le *Tristram Shandy*, si parfois le recours au gestuel peut aider à remplacer efficacement le verbal, il est aussi rappelé que le gestuel est, par sa propre nature, polysémique. Encore une fois Uncle Toby et Walter sont les protagonistes de cette double communication : ils font le même geste, mais ils expriment deux concepts bien différents :

Of all the riddles of a married life, said my father, crossing the landing in order to set his back against the wall, whilst he propounded it to my uncle *Toby*—of all the puzzling riddles, said he, in a marriage state,—of which you may trust me, brother *Toby*, there are more asses loads than all *Job's* stock of asses could have carried—there is not one that has more intricacies in it than this—that from the very moment the mistress of the house is brought to bed, every female in it, from my lady's gentlewoman down to the cinder-wench, becomes an inch taller for it; and give themselves more airs upon that single inch, than all their other inches put together.

I think rather, replied my uncle *Toby*, that 'tis we who sink an inch lower.—If I meet but a woman with child—I do it.—'Tis a heavy tax upon that half of our fellow-creatures, brother *Shandy*, said my uncle *Toby*—'Tis a piteous burden upon 'em, continued he, shaking his head—Yes, yes, 'tis a painful thing—said my father, shaking his head too—but certainly since shaking of heads came into fashion, never did two heads shake together, in concert, from two such different springs.

God bless / Deuce take 'em all—said my uncle *Toby* and my father, each to himself⁶⁴⁸.

L'art de Tristram prend donc plaisir à jouer de la polysémie, en brisant le lien référentiel entre le mot et la chose, jusqu'à multiplier les sens possibles du mot ou, à l'inverse, à le vider de sens par sa répétition obsessionnelle, ou bien par sa déconstruction. L'influence de Rabelais sur ces procédés est très importante : d'ailleurs, Sterne décide justement de

⁶⁴⁸ *Ibid.*, pp. 205-206 [IV, 12].

situer en France ses fragments narratifs les plus radicaux dans ce sens. Le chapitre sur les moustaches, longuement promis par le capricieux narrateur, arrive finalement au début du cinquième volume. Tous les premiers chapitres de ce volume entretiennent une relation très ambiguë avec *The anatomy of melancholy* de Robert Burton, qui est abondamment plagié. À la fin du premier chapitre, après la célèbre tirade contre les copieurs, elle-même copiée de Burton, Tristram décide d'insérer un fragment (présenté justement sous ce titre) où il est finalement question du « chapter upon whiskers » attendu par le lecteur. Dans ce fragment, la reine de Navarre et d'autres personnages, tel que La Fosseuse ou Madame de Baussière, se mettent à prononcer le mot *whiskers* jusqu'à le rendre à la mode. Ce mot apparemment anodin commence à susciter des réactions très différentes, à évoquer des sens bien divers :

The word whiskers still stood its ground, and continued to be made use of in most of the best companies throughout the little kingdom of *Navarre*, notwithstanding the indiscreet use which *La Fosseuse* had made of it: the truth was, *La Fosseuse* had pronounced the word, not only before the queen, but upon sundry other occasions at court, with an accent which always implied something of a mystery—And as the court of *Margaret*, as all the world knows, was at that time a mixture of gallantry and devotion—and whiskers being as applicable to the one, as the other, the word naturally stood its ground—it gained full as much as it lost; that is, the clergy were for it—the laity were against it—and for the women,—they were divided⁶⁴⁹.

À force d'être utilisé dans les contextes les plus improbables (dont le très hilarant « Take hold of my whiskers, said the Lady Baussiere »), le mot finit pour ne plus rien signifier jusqu'à perdre son attrait et tomber lentement en désuétude. Le narrateur du fragment rappelle que le même sort avait déjà, dans le passé, concerné les nez, et que bien d'autres mots sont probablement en danger. Tristram, quant à lui, avait introduit le fragment avec la même assertion ironique de tautologie qu'il avait employé en commentant la nouvelle de Slawkenbergius : les nez sont des nez, les moustaches sont des moustaches :

I'm sorry I made it—'twas as inconsiderate a promise as ever entered a man's head—A chapter upon whiskers! alas! the world will not bear it—'tis a delicate world—but I knew not of what mettle it was made—nor had I ever seen the under-written fragment; otherwise,

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 241 [V, 1].

as surely as noses are noses, and whiskers are whiskers still (let the world say what it will to the contrary); so surely would I have steered clear of this dangerous chapter⁶⁵⁰.

Encore, il faudra rappeler l'épisode de l'abbesse d'Andouillets, aussi situé en France. Dans ce passage, une abbesse et une novice partent en voyage, accompagnées par un muletier. À un certain moment le muletier les abandonne, et laisse les deux femmes continuer leur chemin avec ses mulets. Quand les mulets s'arrêtent, l'abbesse et la novice n'arrivent plus à les faire bouger, d'aucune manière. La novice, toutefois, a un plan : elle connaît deux mots qu'une fois prononcés ont le pouvoir de faire bouger même les animaux les plus obstinés. Il s'agit pourtant de mots obscènes, et les proférer est un péché mortel. Elle les susurre à l'oreille de l'abbesse, qui, à son tour, a une idée : déconstruire ces mots et les prononcer divisés en syllabes afin de ne pas tomber dans le péché. Malheureusement, même cette manœuvre n'obtient aucun résultat :

All sins whatever, quoth the abbess, turning casuist in the distress they were under, are held by the confessor of our convent to be either mortal or venial: there is no further division. Now a venial sin being the slightest and least of all sins—being halved—by taking either only the half of it, and leaving the rest—or, by taking it all, and amicably halving it betwixt yourself and another person—in course becomes diluted into no sin at all.

Now I see no sin in saying, *bou, bou, bou, bou, bou*, a hundred times together; nor is there any turpitude in pronouncing the syllable *ger, ger, ger, ger, ger*, were it from our matins to our vespers: Therefore, my dear daughter, continued the abbess of *Andouillets*—I will say *bou*, and thou shalt say *ger*; and then alternately, as there is no more sin in *fou* than in *bou*—Thou shalt say *fou*—and I will come in (like *fa, sol, la, re, mi, ut*, at our complines) with *ter*. And accordingly the abbess, giving the pitch note, set off thus:

Abbess,.....) Bou - - bou - - bou - -

Margarita,..) —ger, - - ger, - - ger

Margarita,..) Fou - - fou - - fou - -

Abbess,.....) —ter, - - ter, - - ter.

The two mules acknowledged the notes by a mutual lash of their tails; but it went no further—"Twill answer by an' by, said the novice.

Abbess,.....) Bou - bou – bou – bou – bou – bou-

Margarita,..) —ger, ger, ger, ger, ger, ger.

Quicker still, cried *Margarita*. Fou, fou, fou, fou, fou, fou, fou, fou, fou.

Quicker still, cried *Margarita*. Bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou.

Quicker still—God preserve me; said the abbess—They do not understand us, cried *Margarita*—But the Devil does, said the abbess of *Andouillets*⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 240 [V, 1].

La décomposition des mots de ce passage peut aussi bien devenir plus poussée, jusqu'à la fragmentation et au morcèlement ; l'intertextualité du *Tristram Shandy*, en effet, exploite cet effet de polysémie du fragment décontextualisé et recontextualisé. La parole humaine alors devient une matière qu'il est possible de monter et démonter, en lui faisant changer de forme et de sens. L'opération que Tristram conduit sur les mots, sur les gestes, sur les signes, est étendue à la parole écrite. Très ironiquement, les notes de Tristram sont d'abord perdues puis retrouvées complètement fragmentées, sous forme de bigoudis sur la tête d'une femme. Un autre épisode significatif réduit le livre à ses éléments les plus physiques (le papier, l'encre), pour représenter ironiquement les propriétés bénéfiques de la presse pour la santé du corps. Ainsi, utiliser une feuille de papier sur une brûlure est considéré comme la meilleure solution pour soigner la blessure ; et plus le style de ce qui est écrit sur la feuille sera élégant, mieux cette méthode fonctionnera. Pour le type de blessure de Phutatorius, touché à l'aîne par un marron brûlant, il faudra juste éviter des livres aux propos obscènes :

—If that is the case, said *Eugenius*, I would advise you, *Phutatorius*, not to tamper with it by any means; but if you will send to the next printer, and trust your cure to such a simple thing as a soft sheet of paper just come off the press—you need do nothing more than twist it round.—The damp paper, quoth *Yorick* (who sat next to his friend *Eugenius*) though I know it has a refreshing coolness in it—yet I presume is no more than the vehicle—and that the oil and lamp-black with which the paper is so strongly impregnated, does the business.—Right, said *Eugenius*, and is, of any outward application I would venture to recommend, the most anodyne and safe.

Was it my case, said *Gastripheres*, as the main thing is the oil and lamp-black, I should spread them thick upon a rag, and clap it on directly.—That would make a very devil of it, replied *Yorick*.—And besides, added *Eugenius*, it would not answer the intention, which is the extreme neatness and elegance of the prescription, which the Faculty hold to be half in half;—for consider, if the type is a very small one (which it should be) the sanative particles, which come into contact in this form, have the advantage of being spread so infinitely thin, and with such a mathematical equality (fresh paragraphs and large capitals excepted) as no art or management of the spatula can come up to.—It falls out very luckily, replied *Phutatorius*, that the second edition of my treatise *de Concubinis retinendis* is at this instant in the press.—You may take any leaf of it, said *Eugenius*—no matter which.—Provided, quoth *Yorick*, there is no bawdry in it.—

They are just now, replied *Phutatorius*, printing off the ninth chapter—which is the last chapter but one in the book.—Pray what is the title of that chapter? said *Yorick*; making a

⁶⁵¹ *Ibid.*, pp. 357-358 [VII, 25].

respectful bow to *Phutatorius* as he spoke.—I think, answered *Phutatorius*, 'tis that, *de re concubinariâ*.

For Heaven's sake keep out of that chapter, quoth *Yorick*.

—By all means—added *Eugenius*⁶⁵².

Jeu de mots génératif, plurilinguisme, dissociation du couple signifié/signifiant et incommunicabilité dans Pale fire, La vie mode d'emploi et House of leaves

Si dans le roman de Sterne, comme il a été analysé, l'attention pour les possibilités et les limites du langage est un thème indiscutablement central, cette focalisation spéciale appartient à tous les romans de la tradition de la non-linéarité et de la réflexivité. Les études portant sur le roman réflexif semblent d'ailleurs s'accorder au sujet de l'intérêt formel porté par cette tradition romanesque à la manipulation du langage : Robert Alter insère parmi les caractéristiques principales du roman réflexif la manipulation du langage afin de produire des sens multiples, alors que Linda Hutcheon s'interroge sur la prééminence du jeu de mots génératif dans le « covert linguistic narcissism », une sous-catégorie de la réflexivité. Le jeu de mots exploité massivement et explicitement affiché permet de multiplier les plans de lecture, en créant ainsi la possibilité de trajets alternatifs d'interprétation au sein du roman, mais aussi en signalant l'aporie de l'idée d'une interprétation univoque. Le jeu de mots interroge alors le rapport entre le signe et le réel, en soutenant une position sceptique. Les variations peuvent être très nombreuses, selon les auteurs et leurs poétiques particulières, leurs particularités stylistiques.

En introduisant le concept de « generative word play », Linda Hutcheon fait référence à la production de Vladimir Nabokov, largement citée aussi par Robert Alter. *Pale fire*, par sa structure même qui met côte à côte, en dyptique, deux voix très différentes, joue sur le plurilinguisme et affiche un grand nombre de manipulations du langage. Chez Nabokov, la tension entre l'art et le réel est au fondement d'une approche sceptique des possibilités de la représentation et de la compréhension du monde. L'immédiateté de la conscience du monde, qui est à la base de tout roman mimétique, est mise en question par un jeu de rapports plus subtils : l'objectif de l'art n'est pas uniquement de représenter le monde, mais l'art même est construction de mondes. Le langage, alors, s'affranchit de sa fonction référentielle, et devient lui-même créateur ; sa capacité de

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 228-229 [IV, 28].

généraliser (de nouveaux sens, de nouveaux objets) est mise sur le même plan que sa capacité à représenter le monde. *Pale fire*, en particulier, selon Robert Alter, s'interroge sur la manière dont l'imagination crée l'art et, en même temps, le réfléchit, ainsi que sur le jeu cyclique et ambiguë de la production et de la réception littéraire. Construction verbale et construction du monde sont alors entrelacées, puisque le réel passe inévitablement sous le filtre de l'esprit individuel et des constructions de langage qui sont propres à chaque individu. Un peu comme dans *Tristram Shandy*, où pour chaque personnage la compréhension linguistique et la compréhension du monde s'influencent réciproquement en produisant des résultats très différents (chez Walter Shandy et Uncle Toby, par exemple), dans *Pale fire* deux personnages très différents affichent deux visions du monde très différentes, qui se miroitent dans leurs différentes approches du langage. La réflexion métalinguistique fait déjà partie de l'univers de Shade et Kinbote, qui, étant professeurs universitaires et écrivains/traducteurs, manipulent le langage par profession. La quête de Shade se focalise sur les rapports entre le langage, le réel, et l'art : adepte du réalisme, il est tout de même hanté par ces images qui le remettent en question, tel que l'expérience du reflet, sur laquelle il ouvre son poème. La fascination pour la connaissance du monde empirique et du langage référentiel qui sert à le décrire, bien symbolisée par son estime pour le jardinier qui connaît les noms exacts des choses de la nature, se heurte à la maîtrise de la réflexivité du langage poétique, de l'intertextualité (qui peut bâtir de nouveaux sens à travers la référence au livre et non au monde), du jeu sur le mot comme signifiant pur, traité comme matériau inerte dans la pratique du *word-golf*. Shade incarne alors la réflexion sur les rapports ambigus entre invention et représentation, qu'il semble saisir, mais sans réussir toujours à les appréhender, comme l'épisode de la coquille *mountain/fountain* semble le prouver. Dans sa soif de vérité Shade est amené à confondre le réel et sa falsification, en s'interrogeant alors sur les reflets du réel et sur la création artistique.

Kinbote semble aborder ces thèmes de manière très différente. Chez Kinbote en effet le réel et le fictionnel se retrouvent mêlés de manière indiscernable, et la vie quotidienne est lue à la loupe de la construction mentale de Zembla et son histoire. La Zembla rêvée par Kinbote ne manque pas d'avoir sa propre langue, le zemblan, à plusieurs reprises mentionnée par Kinbote, qui occasionnellement donne la traduction en zemblan de quelques termes anglais, et en profite pour inventer de nombreux jeux de mots. Les

réflexions métalinguistiques de Kinbote, ainsi que son approche du langage, signalent l'énorme complexité de son identité d'émigré, d'exilé : ainsi, il jongle entre plusieurs langues, en essayant désespérément de recomposer cette mosaïque kaléidoscopique dans une identité — individuelle, linguistique — cohérente, coïncidant avec le récit du roi exilé de Zembla. Le plurilinguisme constitue totalement Kinbote ; quand Shade fait allusion à « two tongues », c'est ainsi que Kinbote commente :

English and Zemblan, English and Russian, English and Lettish, English and Estonian, English and Lithuanian, English and Russian, English and Ukrainian, English and Polish, English and Czech, English and Russian, English and Hungarian, English and Rumanian, English and Albanian, English and Bulgarian, English and Serbo-Croatian, English and Russian, American and European⁶⁵³.

Le plurilinguisme de Kinbote semble différer de l'usage du plurilinguisme de Shade. Shade peut faire des jeux de mots qui jouent sur les assonances entre langues différentes ; le Canto Three s'ouvre d'ailleurs sur un jeu plurilingue qui mêle français et anglais :

L'if, lifeless tree ! Your great Maybe, Rabelais :
The grand potato⁶⁵⁴.

Kinbote décèle le sens des deux jeux de mots, et il ajoute une annotation sur la traduction en zemblan de l'if et un commentaire critique exécrant le jeu de mot du « grand potato » :

Line 501 : L'if
The yew in French. It is curious that the Zemblan word for the weeping willow is also "if"
(the yew is *tas*).
Line 502 : The grand potato
An execrable pun, deliberately placed in this epigraphic position to stress lack of respect for Death. I remember from my schoolroom days Rabelais' *soi-disant* "last words" among other bright bits in some French manual : *Je m'en vais chercher le grand peut-être*⁶⁵⁵.

Si Shade se sert occasionnellement de ce genre de jeux de mots, qui font surtout référence à des souvenirs littéraires, pour Kinbote le dialogue entre les langues est constitutif de cette identité problématique dont il fait l'expérience. Dans son quotidien, tout est traduction, tout est combinatoire de mots provenant de plusieurs langues, tout est anagramme, à partir de son nom, et des nombreuses incarnations de Gradus. Il n'est

⁶⁵³ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 186.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 176.

pas surprenant que, tout le long du Canto Three, il interrompt le poème avec de longues digressions sur des questions de traduction. Quand Shade cite le professeur et astronome du collège, Starover Blue, Kinbote intervient pour rappeler la provenance russe de son nom : Starover viendrait de *starover*, Vieux Croyant, et Blue serait la traduction de *siniy*, du nom de famille Sinyavin. Tout le passage, pourtant, devient ambiguë, surtout quand on observe le caractère spéculaire du nom de la femme de l’astronome :

Line 627 : The great Starover Blue

Presumably, permission from Prof. Blue was obtained but even so the pludging of a real person, no matter how sportive and willing, into an invented milieu where he is made to perform in accordance with the invention, strikes one as a singularly tasteless device, especially since other real-life characters, except members of the family, of course, are pseudonymized in the poem.

This name, no doubt, is most tempting. The star over the blue eminently suits an astronomer though actually neither his first nor second name bears any relation to the celestial vault : the first was given him in memory of his grandfather, a Russian *starover* (accented incidentally, on the ultima), that is, Old Believer (member of a schismatic sect), named Sinyavin, from *siniy*, Russ. “blue”. Tis Sinyavin migrated from Saratov to Seattle and begot a son who eventually changed his name to Blue and married Stella Lazurchik, an Americanized Kashube⁶⁵⁶.

Successivement, quand Shade fait allusion à un célèbre poème de Goethe, Kinbote donne une “meilleure” traduction en zemblan des lignes citées par son voisin ; et quand le poète rappelle les traductions de l’anglais en français faites par sa femme Sybil, Kinbote les analyse de près, pour en démontrer les failles et y opposer une bien meilleure traduction en zemblan : « How magnificently those two line scan be mimed and rhymed in our magic Zemblan (“the tongue of the mirror”, as the great Conmal has termed it)! »⁶⁵⁷.

Le Canto Three développe le thème du questionnement sur la possibilité d’une vie au-delà de la mort, jusqu’à l’épisode du *misprint*. Cet épisode est le prétexte pour Kinbote d’une nouvelle digression, où il mêle des problèmes de traductologie à une anecdote concernant un jeu de mots bilingue :

Translators of Shade’s poem are bound to have trouble with the transformation, at one stroke, of “mountain” into “fountain” : it cannot be rendered in French or German, or Russian, or Zemblan ; so the translator will have to put it into one of those footnotes that

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 191.

are the rogue's galleries of words. However ! There exist to my knowledge at least one absolutely extraordinary, unbelievably elegant case, where not only two, but *three* words are involved. The story itself is trivial enough (an probably apocryphal). A newspaper account of a Russian tsar's coronation had, instead of *korona* (crown), the misprint *vorona* (crow), and when the next day this was apologetically "corrected", it got misprinted a second time as *korova* (cow). The artistic correlalation between the crown-crow-cow series and the Russian *korona-vorona-korova* series is something that would have, I am sure, enraptured my poet. I have seen nothing like it on lexical playfields and the odds against the double coincidence defy computation⁶⁵⁸.

Le plurilinguisme massivement présent chez Kinbote est caractéristique de la complexité de son identité ainsi que de son récit de vie. Le monde de Kinbote est cette création ambiguë où la nostalgie pour un réel imaginaire côtoie la revendication de la construction, voire de la falsification du réel. Le référentiel n'est pas chez lui un pacte entre le mot et la chose qui garantit l'exactitude de la représentation, mais devient un instrument pour cacher ou multiplier les sens : les anagrammes, les jeux entre les langues, les références médiées et remédiées, traduites et retraduites, dessinent alors un complexe quadrillage, un *web of sense* qui capture le lecteur dans sa toile d'araignée.

Le lien entre ces pratiques linguistiques et le roman non linéaire est encore plus frappant chez Georges Perec (et, en général, chez tous les auteurs appartenant à l'Oulipo). La recherche de Perec sur la langue le porte en effet à s'intéresser à tous les cas de dissociation spectaculaire du couple saussurien de signifié et signifiant : au goût de Nabokov pour les anagrammes s'ajoute l'exploration des palindromes, des acrostiches, des arrangements alphabétiques, de toutes ces opérations qui transforment les lettres en matériau de construction, en pièces pour construire des puzzles infinis. Si Perec renouvelle une tradition d'ascendance surréaliste (son maître Queneau, sa révérence vers Raymond Roussel), sans oublier les charges contre le langage, bien plus anciennes, de Rabelais et de Sterne, sa réflexion ne manque pas de concerner aussi la linguistique en tant que discipline, en s'en prenant subtilement à Saussure, et à son idée de la bifacialité du signe linguistique. Ainsi s'exprime Saussure dans un célèbre passage de son *Cours* :

La langue est [...] comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son est le verso : de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 205.

son ; on n'y arriverait que par une abstraction dont le résultat serait de faire ou de la psychologie pure ou de la phonologie pure⁶⁵⁹.

C'est probablement à cette idée que Perec fait référence en citant l'exploit du restaurateur Guyomard, capable justement de séparer le recto du verso d'une feuille de papier :

La dernière partie de l'opération n'était pas du ressort du préparateur : le puzzle ressoudé, redevenu aquarelle collée sur une mince plaque de peuplier, était apporté au restaurateur Guyomard, qui détachait à la lame la feuille de papier Whatman et en éliminait toute trace de colle au verso, opérations délicates, mais routinières, pour cet expert qui s'était rendu célèbre en déposant des fresques couvertes de plusieurs couches de plâtre et de peinture, et en coupant en deux, dans le sens de l'épaisseur, une feuille de papier sur laquelle Hans Bellmer avait dessiné recto verso⁶⁶⁰.

La vie mode d'emploi ainsi soutient une idée de multiplicité qui s'applique aux vies, aux récits, aux trajectoires de lecture, aux voix, et aussi aux mots, puisque le déplacement de sens est toujours possible, la séparation entre signifiant et signifié est à tout moment suggérée. Perec multiplie alors les devinettes, les énigmes, en poussant à l'extrême la remédiation du déjà dit, par son intertextualité vertigineuse qui rappelle de très près les techniques de Sterne, de Borges, de Nabokov. La polivocalité de *La vie mode d'emploi* affiche cette vocation impossible à embrasser et épuiser toutes les voix, toutes les langues, tous les jargons, et même tous les sens multiples des mots et des phrases. Il s'agit d'un vertige encyclopédique qui est pourtant bâti sur le néant : ainsi, le lecteur se retrouve face au conflit entre la nécessité et l'impossibilité de la représentation, entre rêve de toute-puissance et scepticisme radical. *La vie mode d'emploi*, malgré son parti pris contre l'alliance du mot et de la chose, qui s'exprime à travers ses jeux intertextuels, ses anagrammes, sa réflexion lucide sur le vide qui est à la base de la représentation, arbore aussi un puissant désir de raconter (que Perec appelait *racontouze*), une nostalgie pour le romanesque qui cohabite avec les partis pris postmodernistes. Ainsi Perec par son roman multiforme renouvelle le modèle sternien, qui affichait déjà cette contradiction entre attaque radical au langage et un besoin de raconter qui concerne tous les personnages, toutes leurs histoires, leurs opinions, leurs lectures.

⁶⁵⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 2005, p. 157.

⁶⁶⁰ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., pp. 44-45.

Ce même modèle est identifiable dans les pages de *House of leaves*. Danielewski en effet utilise tous les ressorts qu'on observe chez Sterne, chez Nabokov, chez Perec : à la multiplicité des récits et des voix correspond une intertextualité surabondante et problématique, la pluralité des idiomes et des jargons, et l'explosion du signifiant, qui s'affranchit de son alliance au signifié pour suggérer une multitude de sens recelés, refoulés. Comme Sterne, Danielewski pousse aux extrêmes la méfiance envers le pur verbal pour explorer des modèles hybrides, où les éléments graphiques sont tout aussi signifiants que les mots ; comme Nabokov, il explore les possibilités signifiantes de la coquille, des traductions et retraductions ; comme Nabokov et Perec, il utilise acrostiches et anagrammes pour faire exploser la linéarité de la langue, en inscrivant entre les lignes des récits alternatifs ; comme Perec, il explore le paradoxe de la nécessité de se souvenir et de raconter qui se heurte à l'inéluctabilité de la construction verbale, de la remédiation, de la falsification. La langue, dans *House of leaves*, explore les limites de l'incommunicabilité : en filigrane, elle dessine des sens cachés qui résistent à l'interprétation, alors que la floraison des idiomes multiples chez Pelafina et Zampanò crée un barrage à la compréhensibilité du texte, invoque la nécessité d'une médiation pour déchiffrer le sens (d'où le recours de Johnny aux traducteurs, tout comme l'aveugle Zampanò doit recourir à des lectrices). Pour les trois protagonistes, Johnny, Zampanò, Pelafina, la langue devient un instrument pour refouler (des souvenirs, des récits, des sentiments) plus encore que pour communiquer. La langue s'avère donc un instrument limité dans la construction du sens : le lecteur de *House of leaves* s'en rendra compte assez tôt, en apprenant que la forme du livre, ses ressorts typographiques, ses zones de silence, ses chambres vides, sont tout aussi nécessaires à l'interprétation du texte que les mots écrits. Un récit(s) de vie(s) construit pareillement ne peut qu'épouser une forme non linéaire et une attitude réflexive qui problématisent la représentation du monde et l'identité du personnage. Ainsi, *House of leaves*, tout comme *Pale fire* ou *La vie mode d'emploi*, partage avec le *Tristram Shandy* non seulement la pratique de la non-linéarité, mais aussi la même approche du langage, cette « critique radicale du mot en tant que tel » que Bakhtine avait décelé chez Rabelais et Sterne, dans la stylisation parodique, et dans les genres intercalaires.

8.

Jeu

Une approche ludique : les théories de Roger Caillois appliquées au roman de la non-linéarité

En décrivant les manières dont le plurilinguisme est introduit dans le roman, Bakhtine a écrit :

Un jeu humoristique avec les langages, une narration qui « ne vient pas de l’auteur » (du narrateur, de l’auteur convenu, du personnage), discours et zones des héros, genres intercalaires ou « enchâssants », enfin, telles sont les formes fondamentales qui permettent d’introduire le polylinguisme dans le roman⁶⁶¹.

L’idée d’une approche humoristique ou ludique qui accompagne le plurilinguisme peut être appliquée à la tradition du roman de la non-linéarité. Pour Bakhtine ce jeu humoristique est surtout lié à la manipulation des langages et à leur stylisation parodique, ce qui est par exemple évident chez Rabelais et Sterne. Il serait peut-être possible d’explorer ultérieurement la relation entre le roman de la non-linéarité et l’approche ludique, qui ne serait pas limitée à la manipulation des langages, ni strictement à l’intention humoristique.

En effet, le jeu semble être une dimension essentielle du roman de la non-linéarité : il y a, bien sûr, la manipulation ludique du langage (l’humour, la parodie, les jeux de mots), mais on peut observer aussi que le roman peut prendre la structure d’un jeu, et que les jeux peuvent être un sujet très important dans le récit. Aussi, le rapport qui s’installe entre auteur/narrateur et lecteur peut parfois rappeler le jeu : pour chaque coup de l’auteur, le lecteur est invité à jouer à son tour.

Selon Brian Stonehill, l’abandon de la mimesis explique le recours aux formes provenant de l’univers du jeu et à la notion de l’art en tant que jeu. Il explique :

Any novelist who hopes to abandon mimesis immediately faces a very tough question. If I deny that the task of my novel is to reproduce nature, how can I avoid utter randomness and chaos ? How can I organize my fiction in a way that is not mimetic, but which will still engage my reader’s interest and reward it with a sense of satisfaction ? There is,

⁶⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cit., p. 144.

fortunately, an answer to this question, and it is to be found in the *ludic* theory of art – the conception of art as a game or form of play⁶⁶².

Stonehill porte en exemple l'œuvre de Nabokov, où les jeux sont massivement thématiques : il est très fréquent de trouver un des personnages des romans de Nabokov représenté dans l'acte de jouer (aux échecs, au Scrabble, au *word-golf* dans *Pale fire*). Dans le cas de Nabokov, l'intérêt prononcé pour les jeux pourrait être mis en relation avec la crise de la mimesis, la conscience postmoderne de la fin des grands récits. Ainsi, l'invention, la fiction, le jeu remplacent le réel en tant que référent de la représentation. En effet, le même Nabokov, dans *Speak, memory*, a comparé l'écriture d'un roman à la composition d'un problème d'échecs. L'idée de composer un roman comme un problème d'échecs sera aussi à la base de *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec, qui utilise un vrai problème d'échecs, la polygraphie du cavalier, pour décider la disposition des chapitres de son roman. L'utilisation de structures provenant du monde du jeu est fréquente dans le roman réflexif : pour Linda Hutcheon ce genre de procédé est même typique du récit narcissiste, et peut se retrouver dans des romans très différents : elle mentionne, encore une fois, Nabokov (*La défense Luzhin*), mais aussi *Drame* de Philippe Sollers, *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.* de Robert Coover, *Il giuoco dell'oca* d'Edoardo Sanguineti, *Le città invisibili* d'Italo Calvino. Robert Alter aussi soutient la nature ludique du roman réflexif, qu'il retrouve chez Nabokov, dont il souligne les jeux alphabétiques, les anagrammes, et en général le « combinational delight » à la base de ses romans. Alter applique cette approche ludique aussi au *Tristram Shandy* : « like most self-conscious novels, this one turns out to be a game »⁶⁶³.

Il est possible donc de revenir au *Tristram Shandy* pour y retrouver l'importance du jeu qui sera constitutive d'une grande partie de la tradition non linéaire. Si le *Tristram Shandy* ne se structure pas comme un jeu, Tristram ne manque pas d'afficher tout le long de ses neuf volumes le pouvoir du *Hobby-horse*, du dada, comme seule autorité structurant son livre. Jeu et plaisir, chez Sterne, sont donc strictement liés : il conduit son livre avec cette liberté fondée sur le plaisir ludique. D'ailleurs, en invitant le lecteur à se joindre à la partie, il fait de son livre un jeu. La liberté totale de jouer, avec les mots, avec les structures narratives, et avec la vie ainsi qu'avec son récit, est à la base

⁶⁶² Brian Stonehill, *The self-conscious novel*, cit., p. 12.

⁶⁶³ Robert Alter, *Partial magic*, cit., p. 79.

du *Tristram Shandy* et de sa forme qui rejette toute linéarité. Wolfgang Iser résume ainsi la donne : « Tristram Shandy is, then, the embodiment of what is virtually total play »⁶⁶⁴.

Richard Lanham est probablement l'auteur qui a analysé le plus efficacement le *Tristram Shandy* du point de vue du jeu, surtout dans sa monographie *Tristram Shandy. The games of pleasure*. Lanham essaye d'appliquer au roman de Sterne les catégories définies par Roger Caillois dans son classique *Les jeux et les hommes* : en particulier, à son avis, tout le roman pourrait être rapporté à l'idée du *ludus*. Dans la terminologie de Caillois, le *ludus* n'est pas un simple synonyme pour le jeu, mais représente une des deux composantes fondamentales de tous les jeux : le « goût de la difficulté gratuite »⁶⁶⁵, qui s'oppose à la tendance à l'anarchie, que Caillois appelle *paidia*. Cette opposition s'applique à une classification des jeux en quatre catégories : *agôn*, *alea*, *mimicry* et *ilinx*, réglées respectivement par la compétition, le hasard, l'imitation et le vertige :

Après examen des différentes possibilités, je propose à cette fin une division en quatre rubriques principales selon que, dans les jeux considérés, prédomine le rôle de la compétition, du hasard, du simulacre ou du vertige. Je les appelle respectivement *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* et *Ilinx*. Toutes quatre appartiennent bien au domaine des jeux : on joue au football ou aux billes ou aux échecs (*agôn*), on joue à la roulette ou à la loterie (*alea*), on joue au pirate ou on joue Néron ou Hamlet (*mimicry*), on joue à provoquer en soi, par un mouvement rapide de rotation ou de chute, un état organique de confusion et de désarroi (*ilinx*). Pourtant ces désignations ne recouvrent pas encore en entier l'univers du jeu. Elles le distribuent en quadrants que gouverne chacun un principe original. Elles délimitent des secteurs qui rassemblent des jeux de même espèce. Mais à l'intérieur de ces secteurs, les différents jeux s'étagent dans le même ordre, selon une progression comparable. Aussi peut-on en même temps les ranger entre deux pôles antagonistes. À une extrémité règne, presque sans partage, un principe commun de divertissement, de turbulence, d'improvisation libre et d'épanouissement insouciant, par où se manifeste une certaine fantaisie incontrôlée qu'on peut désigner sous le nom de *paidia*. À l'extrémité opposée, cette exubérance espiègle et primesautière est presque entièrement absorbée, en tout cas disciplinée, par une tendance complémentaire, inverse à quelques égards, mais non à tous, de sa nature anarchique et capricieuse : un besoin croissant de la plier à des conventions arbitraires impératives et à dessein gênantes, de la contrarier toujours davantage en dressant

⁶⁶⁴ Wolfgang Iser, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, cit., p. 106.

⁶⁶⁵ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard (Collection «Idées», n. 125), 1967, p. 75.

devant elle des chicanes sans cesse plus embarrassantes, afin de lui rendre plus malaisé de parvenir au résultat désiré. Celui-ci demeure parfaitement inutile, quoiqu'il exige une somme constamment accrue d'efforts, de patience, d'adresse ou d'ingéniosité. Je nomme *ludus* cette seconde composante⁶⁶⁶.

Selon Lanham, il serait possible d'appliquer chacune de ces quatre catégories aux jeux pratiqués par les personnages du *Tristram Shandy*. Walter Shandy, par son amour pour la joute rhétorique, représenterait l'*agôn* ; Toby serait le champion du *mimicry*, par les jeux de guerre qu'il reproduit sur son *bowling green* ; le personnage de Yorick est dominé par le sens de l'*alea* ; enfin, le jeu narratif de Tristram tiendrait de l'*ilinx*, du vertige de virevolter sur soi-même. Ce tourbillon obsessionnel semble en effet caractéristique du jeu de Tristram, de son récit qui se replie sur lui-même, de ce mouvement bien représenté par le tourniquet de la canne de Trim ou par la page marbrée. En relisant la définition que Caillois donne de l'*ilinx* il n'est pas difficile de retrouver l'esprit shandien : « une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse »⁶⁶⁷. Si Lanham considère que le jeu du *Tristram Shandy* tient du *ludus*, l'élément de turbulence constamment introduit par Tristram semblerait plutôt tenir de la *paidia*, le « besoin élémentaire d'agitation et de vacarme »⁶⁶⁸ ; surtout que Tristram rejette explicitement toute observance des règles, en affirmant son arbitraire totalisant. Selon Caillois, d'ailleurs, il ne saurait pas y avoir d'alliance entre le *ludus*, qui est calcul et combinaison, et l'*ilinx*, qui est pur emportement.

En suivant la suggestion de Caillois selon laquelle la *paidia* précède le *ludus*, dans une succession qui va de la turbulence à la règle, il est possible de comparer la *paidia* vers laquelle tend le *Tristram Shandy* avec l'obsession du *ludus* le plus pur dans *La vie mode d'emploi*, qui multiplie le jeu des contraintes. L'arbitraire que Tristram réclamait peut rapidement tourner à la création de règles, dans un mouvement qui, dans le roman réflexif, signale par lui-même l'arbitraire absolu de ces règles. Chez Perec, le jeu se déploie dans toute sa complexité : le vertige de la création la plus arbitraire produit des règles, auxquelles l'écriture obéit mais toujours en laissant des marges de liberté (le *clinamen*) ; mais dans les règles de composition est aussi introduit un principe aléatoire, qui stimule un court-circuit incessant entre hasard, contraintes, liberté. Les jeux

⁶⁶⁶ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 77.

omniprésents sur les pages de Perec (le puzzle, le go, les échecs, les rébus, les anagrammes, et ainsi de suite) se confrontent à la manifestation la plus socialement acceptée de la *mimicry* : l'imitation artistique (peinture, dessin, littérature, cinéma). L'art est un jeu parmi les autres ; en ne cessant pas d'afficher ses règles, de les discuter, de les remettre en question, la tradition réflexive rajoute au jeu son *mode d'emploi*. La vision de Perec semble suggérer que la vie elle-même puisse être conçue comme un jeu, avec son mode d'emploi, mais aussi sa part de vertige, d'arbitre, de hasard.

Si Sterne et Perec semblent diverger dans l'orientation de leurs jeux, l'un poussant dans la direction de la *paidia*, l'autre du *ludus*, leur approche de la *mimicry* semble coïncider. Le roman fait naturellement partie des jeux de mimétisme : selon Caillois, la représentation théâtrale et l'interprétation dramatique entrent de droit dans le groupe de la *mimicry*, mais la définition qu'il donne des jeux du mimétisme nous autorise à y comprendre aussi le roman :

Tout jeu suppose l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion (encore que ce dernier mot ne signifie pas autre chose qu'entrée en jeu : *in-lusio*), du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif. Le jeu peut consister, non pas à déployer une activité ou à subir un destin dans un milieu imaginaire, mais à devenir soi-même un personnage illusoire et à se conduire en conséquence. On se trouve alors en face d'une série variée de manifestations qui ont pour caractère commun de reposer sur le fait que le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre. Je choisis de désigner ces manifestations par le terme de *mimicry*, qui nomme en anglais le mimétisme, notamment des insectes, afin de souligner la nature fondamentale et élémentaire, quasi organique, de l'impulsion qui le suscite⁶⁶⁹.

Le mimétisme, par sa nature, vise à effacer toute différence entre le réel et son imitation ou sa recreation, sa réinterprétation. Les principes sur lesquels il base sa réussite en tant que jeu sont l'*effet de réel* et le *willingful suspension of disbelief*. Caillois le rappelle :

À l'exception d'une seule, la *mimicry* présente toutes les caractéristiques du jeu : liberté, convention, suspension du réel, espace et temps délimités. Toutefois la soumission continue à des règles impératives et précises ne s'y laisse pas constater. On l'a vu : la dissimulation de la réalité, la simulation d'une réalité seconde en tiennent lieu. La *mimicry* est invention incessante. La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion ; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice

⁶⁶⁹ *Ibid.*, pp. 60-61.

auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme à un réel plus réel que le réel⁶⁷⁰.

Le roman de la non-linéarité fait un pari bien différent : au lieu de cacher l'illusion, il l'affiche constamment, il la rappelle explicitement, mais aussi implicitement, à travers sa structure et ses thèmes. Au lecteur est requis l'effort incroyable de se soumettre à la fascination du masque, du simulacre, sans oublier qu'il s'agit d'une illusion, et d'apprécier cette illusion en tant que telle. Sterne surtout multiplie les références au processus d'écriture, à la matérialité du livre. Nabokov et Perec thématisent cet aspect en recourant aux figures de trompe-l'œil, aux histoires ambiguës de personnages enamorés d'une fiction, au point de la confondre avec la réalité (Kinbote) ou d'accepter d'être spectateurs et victimes d'une tromperie fascinante (Sherwood).

Caillois rappelle que dans les grandes manifestations sportives, mais aussi dans la lecture d'un roman ou dans la vision d'un film, « le simulacre est transféré des acteurs aux spectateurs »⁶⁷¹ ; de la même manière, la présence de la contrepartie du lecteur est une part essentielle au jeu du roman. En effet, si le roman de la non-linéarité fait appel à une esthétique des jeux, il ne s'agit pas pour autant d'un jeu solitaire de l'auteur : la participation du lecteur, des lecteurs, est requise. Les textes comme *Tristram Shandy*, *Pale fire*, *La vie mode d'emploi*, ou encore *House of leaves*, par leurs choix formels, obligent les lecteurs à prendre des décisions de lecture au cours de leurs traversées des textes : suivre le parcours alternatif ouvert par une note, accepter ou non la requête du narrateur de relire un chapitre ou d'écrire dans le texte, choisir parmi plusieurs ordres de lecture possibles dans un texte qui peut se faire double (*Pale fire*) ou labyrinthique (*House of leaves*). Si l'auteur a disposé ses pièces d'une certaine manière, le lecteur est parfois incité à jouer avec celles-ci, à les mélanger à nouveau et les réarranger : la présence d'index à la fin de *Pale fire*, de *La vie mode d'emploi*, de *House of leaves* est une invitation au jeu, invitation qui est doublée de jeux véritables présents dans le texte : énigmes à résoudre qui peuvent s'inspirer des mots-croisés, des rébus, des problèmes d'échecs, ou même des jeux-vidéos, avec leurs récits de multiples choix possibles à prendre pour échapper à une situation de danger (nous pensons à l'espace opprimant de *House of leaves* et à sa réactualisation du thème du labyrinthe).

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

Jeu et lecture

Aspen Aarseth a étudié les possibilités du roman non linéaire, en l'insérant dans une tradition encore plus large qu'il appelle *ergodique*, et qui comprend aussi les livres-jeux (ou *livres dont vous êtes le héros*), les hypertextes et les fictions interactives, qui, significativement, sont connues aussi comme jeux d'aventure textuel. Sa définition d'un texte non linéaire prend en compte la réception et le processus de lecture :

A nonlinear text is an object of verbal communication that is not simply one fixed sequence of letters, words, and sentences but one in which the words may differ from reading to reading because of the shape, conventions, or mechanisms of the text⁶⁷².

Aarseth a successivement introduit la notion de *cybertext*, qu'il définit comme « a machine for the production of variety of expression »⁶⁷³ : l'*I-Ching*, *Tristram Shandy*, *Pale fire*, *Composition no. 1* de Marc Saporta, *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, *The unfortunates* de B.S. Johnson, *Rayuela* de Julio Cortázar, les romans de Milorad Pavić, *Afternoon. A story*, de Michael Joyce, tout comme ELIZA, l'aventure textuelle *Zork*, le storygame *Adventure*, les Multi-User Dungeons en feraient partie. La lecture de ces textes prévoit une participation active des lecteurs, assimilables donc à des joueurs :

The cybertext reader is a player, a gambler ; the cybertext is a game – world or world-game ; it is possible to explore, get lost, and discover secret paths in these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual machinery. This is not a difference between games and literature but rather between games and narratives⁶⁷⁴.

L'auteur soutient ici la thèse de l'équivalence entre le texte non linéaire et le jeu, avec son corollaire : le lecteur est un joueur. Lecture et jeu sont d'ailleurs souvent comparés. Michel Picard a dédié à ce thème un livre titré *La lecture comme jeu*, dans lequel il classe la lecture parmi les jeux de règles. Surtout, Picard fait le lien entre lecture, jeu et construction de l'identité : la lecture de la fiction littéraire inciterait à l'expérience de l'altérité, à la réflexion sur le caractère bariolé, bricolé, du Moi. Si cette affirmation semble bien s'appliquer à la lecture en tant que telle, il est clair que les textes réflexifs, non linéaires, ludiques, affichent de manière tout à fait explicite la conscience de l'identité humaine (et du monde) comme jeu de construction. Picard écrit :

⁶⁷² Espen J. Aarseth, *Nonlinearity and literary theory*, in George P. Landow (éd.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994, p. 51.

⁶⁷³ — — *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, cit., p. 3.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

[...] sur les manèges à nacelles rapides, sur le Grand Huit, dans le tambour tournant où la force vous plaque à la paroi, mais aussi dans le Train Fantôme, les galeries de monstres, les labyrinthes ou devant les miroirs déformants, tout comme la fiction littéraire, il s'agit bien d'éprouver, de mettre en jeu son identité, son unité même, si difficilement bricolée, de pousser aussi loin que possible, parfois jusqu'à une légère nausée, l'expérience ludique des limites, et de l'altérité⁶⁷⁵.

Labyrinthes et miroirs, attractions typiques des fêtes foraines, sont exploités aux fins ludiques de s'égarer et de produire une perception altérée de l'espace et de la personne humaine. Ces divertissements ne sont pas anodins : à travers ces jeux, s'exprime une expérience temporaire de la multiplicité et de l'altérité, de la possibilité de plusieurs parcours ou perceptions alternatives. Le plaisir ludique qui en dérive n'est pas séparable du frisson, du vertige que l'on éprouve lorsqu'on voit notre corps morcelé ou déformé dans un miroir, lorsqu'on est égarés dans un espace que nous ne réussissons pas à maîtriser. Ces thèmes abondent dans les romans de la non-linéarité. Le labyrinthe devient structure textuelle, en transformant le roman en espace où le lecteur peut se perdre et doit décider des directions à prendre, mais cet espace figure l'ambiguïté entre le plaisir ludique des infinies possibilités d'exploration et la peur de rester pris au piège : ce qui rappellent les labyrinthes hallucinés de *House of leaves*, et les réponses divergentes qu'ils déclenchent chez Navidson, Zampanò, Johnny. Les miroirs aussi sont une figure contradictoire, comme l'indique bien l'anathème de Borges à leur rencontre. Les miroirs déformants, d'ailleurs, en offrant une perception alternative de l'espace et de la figure humaine, qui sont décomposés ou qui convergent vers un seul point, ébranlent l'unité de la vision du monde et de l'identité, et peuvent ainsi résulter inquiétants. Le miroir de Sudarg of Bokay dans *Pale fire*, en multipliant la figure de Fleur, évoque la fragmentation de l'identité de Charles/Kinbote/Botkin, son obsession pour les identités multiples, anagrammées (Sudarg/Gradus/Grey, par exemple), alors que dans *La vie mode d'emploi* l'artisan Winckler fabrique des miroirs déformants, appelés *de sorcière*, qui sont craints plus qu'ils ne sont aimés par ses utilisateurs :

He awoke to find her standing with a comb in her hand before his – or rather, his grandfather's – cheval glass, a triptych of bottomless light, a really fantastic mirror, signed with a diamond by its maker, Sudarg of Bokay. She turned about before it : a secret device of reflection gathered an infinite number of nudes in its depths, garlands of girls in graceful and sorrowful groups, diminishing in the limpid distance, or breaking into individual

⁶⁷⁵ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 159.

nymphs, some of whom, she murmured, must resemble her ancestors when they were young – little peasant *garlien* combing their hair in shallow waters as far as the eye could reach, and then the wistful mermaid from an old tale, and then nothing⁶⁷⁶.

Quelques temps après, il trouva au Marché aux Puces de Saint-Ouen tout un lot de petits miroirs convexes, et il se mit à fabriquer ce que l'on appelle des « miroirs de sorcières » en les insérant dans des moulures de bois inlassablement travaillées. Il était prodigieusement adroit de ses mains, et jusqu'à sa mort il garda intacts une précision, une sûreté, un coup d'œil tout à fait exceptionnels, mais dès cette époque il semble bien qu'il commença à ne plus avoir trop envie de travailler. Il fignolait chaque cadre pendant des jours et des jours, les découpant, les ajourant sans cesse jusqu'à ce qu'ils deviennent d'impalpables dentelles de bois au centre desquelles le petit miroir poli semblait un regard métallique, un œil froid, grand ouvert, chargé d'ironie et de malveillance. Le contraste entre cette auréole irréaliste travaillée comme un vitrail flamboyant, et l'éclat gris et strict du miroir créait une impression de malaise comme si cet encadrement disproportionné, en quantité comme en qualité, n'avait été là que pour souligner cette vertu maléfique de la convexité qui semblait vouloir concentrer en un seul point tout l'espace disponible.

Les gens auxquels il les montrait ne les aimaient pas : ils en prenaient un dans leurs mains, le retournaient deux ou trois fois, admiraient le travail du bois et le reposaient vite, presque gênés. On avait envie de lui demander pourquoi il y consacrait tellement de temps. Il n'essaya jamais de les vendre et il n'en fit jamais cadeau à personne ; il ne les accrochait même pas chez lui ; dès qu'il en avait fini un, il le rangeait à plat dans une armoire et il en commençait un autre⁶⁷⁷.

Le jeu de la lecture semble aussi strictement lié aux pratiques intertextuelles, et donc à la réécriture : d'un côté, la transformation d'un matériau premier et sa réutilisation dans un nouveau contexte est le jeu de l'auteur, qui peut rappeler le puzzle, le collage, ou même la pâte à modeler ; de l'autre côté, le lecteur appelé à reconnaître la provenance des fragments réutilisés est aussi un joueur, qui essaye de résoudre une devinette. Selon Michel Picard, l'intertextualité est bien un jeu ; il rappelle par exemple le pastiche et le plagiat, qu'il insère « dans la catégorie si vaste du jeu des ressemblances et des différences, et en particulier des différences dans la ressemblance »⁶⁷⁸. Cette affirmation rappelle comment dans les romans les plus intertextuels le sujet est problématisé par la prise en compte du jeu de l'identité et de la différence ; le récit de vie ainsi obtenu est donc fragmentaire, multiple, à l'image de cette intertextualité qui, en réactivant des

⁶⁷⁶ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 93.

⁶⁷⁷ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 51.

⁶⁷⁸ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, cit., p. 243.

morceaux textuels d'origine parfois disparate, appelle à une mise en question de la notion même d'identité.

Le jeu de la réécriture déclenche, inévitablement, le jeu de la relecture. Selon Matei Calinescu, il existe un rapport entre les textes réflexifs et l'activation d'une relecture qui n'est plus focalisée sur la solution de l'intrigue, mais qui est autotélique. Il y a donc dans la relecture un transfert d'intérêt, du récit à son fonctionnement, qui est implicitement suscité par la structure même du texte :

A game of rereading may well start with knowledge of the ending (and even with knowledge that the ending does not count and that in fact there is no such thing as an ending or closure) and can be played as slowly and with as many interruptions as one wishes. In it, guessing who is responsible for the crime (if there is a crime) is far less interesting than guessing the rules of the game ; and the solution is not really a solution but an invitation or challenge to replay the game differently⁶⁷⁹.

Si la lecture ou la relecture deviennent un jeu qui invite à faire attention à ses règles, à les apprécier mais aussi à imaginer de nouvelles manières de jouer, voire de nouvelles règles, il est clair que le mouvement qui en résulte est un mouvement circulaire, qui va de l'écriture à la lecture, à la réécriture et à la relecture, et puis ainsi de suite avec une nouvelle réécriture. Pareilles à ces jeux qu'on peut toujours recommencer, et qui sont toujours identiques mais aussi différents, écriture et lecture forment les deux faces de la même monnaie. Les romans non linéaires et réflexifs affichent bien ce processus : il faut penser à l'obsession de réécriture de Tristram, qui arrive à compléter les écrits de son père et à réutiliser toute sorte de matériaux préexistants, en les copiant, les reportant, les interprétant, les parodiant. Le jeu de Tristram est aussi le jeu de Sterne qui recopie dans son roman un entier sermon prononcé par lui-même, en l'attribuant à un de ses personnages, Yorick. *Pale fire* et surtout *House of leaves* rendent manifeste par leurs choix typographiques à quel point la lecture pourrait ne jamais s'arrêter. Si *Pale fire* est un jeu, il est possible de remarquer que pour les deux protagonistes ce jeu n'est pas le même : le jeu textuel de Shade, qui multiplie les effets de miroir, les intertextualités, les jeux de mots fidèles à sa passion du *word-golf*, voudrait arriver à une plus profonde connaissance du monde, des mystères de la vie et de la mort ; mais pour Kinbote il s'agit d'un jeu de compétition, entre le texte et le monde de Shade et les siens. Son commentaire qui engloutit le texte de Shade démontre comment un texte en appelle

⁶⁷⁹ Matei Calinescu, *Rereading*, cit., p. 211.

toujours un autre, comme dans une partie au cours de laquelle à un mouvement il faut en faire suivre un autre. Implicitement, donc, au lecteur est demandé de jouer à son tour. Le roman serait donc, selon Calinescu, « a device for creating the need to reread and the sense of an infinite text »⁶⁸⁰. Et si le lecteur jouait vraiment à son tour ? À quoi ressemblerait un texte pareil ? *House of leaves*, qui affiche un texte déjà imbu de relectures et de réécritures à son tour commenté, nous en donne une idée. À la base, il y a l'idée de Calinescu du *reflective rereading*, qui a cela comme résultat : « possibly cross the threshold from purely mental (re)writing to real creative writing »⁶⁸¹.

La frontière qui sépare lecture et écriture, dans ces textes qui sont présentés selon un esprit de jeu et qui affichent explicitement les joies de la réécriture, se fait faible. Sterne avait déjà montré la vulnérabilité de cette marge en exhortant le lecteur à écrire physiquement dans son livre. Il faut pourtant rappeler que tous les critiques ne s'accordent pas sur le fait que le jeu textuel appelle à la participation du lecteur. Richard Lanham, par exemple, qui a néanmoins exploré largement l'idée de jeu dans le *Tristram Shandy*, refuse l'idée que le livre soit vraiment ouvert aux lecteurs : à son avis, « the reader's central role in the novel is to buy it »⁶⁸². Cependant, d'autres auteurs ont fait explicitement le lien entre fiction, lecture et jeu. *La vie mode d'emploi* est probablement le cas le plus explicite.

« Un livre pour jouer avec » : La vie mode d'emploi et l'invitation au jeu

Dès le début de *La vie mode d'emploi*, l'univers ludique est le prétexte pour symboliser la fiction dans ses stades de la création et de la lecture : le puzzle (ainsi que l'art du go) est convoqué par Perec dans son *Préambule* en image du jeu littéraire. Quoique le puzzle semble rentrer dans la catégorie des jeux solitaires, Perec l'assimile à un jeu à deux : d'un côté, le poseur, de l'autre, le faiseur de puzzle. Anticipés par les doubles épigraphes — l'une tirée du *Michel Strogoff*, l'autre de Paul Klee — qui suggèrent la thématique du regard, de la vision, les lignes du préambule consacrées à l'art du puzzle sont une réflexion sur le rapport entre auteur et lecteur, sur l'intertextualité, sur le choix de Perec en faveur du fragmentaire et du multiple, dans la structure du roman comme dans le style de sa prose, ainsi que dans son approche distinctive du récit de vie(s) :

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁸² Richard Lanham, *Tristram Shandy. The games of pleasure*, cit., p. 111.

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie : l'objet visé – qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois – n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* – énigme – désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente. [...]

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre⁶⁸³.

Après la publication de *La vie mode d'emploi*, Georges Perec a exprimé publiquement sa volonté que le lecteur approche son roman en tant qu'un jeu : à son avis, les centaines d'histoires qui y sont rassemblées pourraient faire l'objet de plusieurs lectures différentes. À plusieurs reprises Perec a invité le lecteur à jouer avec son livre. Dans un entretien publié dans *Le Monde*, en septembre 1979, il a affirmé qu'« écrire un roman, ce n'est pas raconter quelque chose en relation directe avec le monde réel. C'est établir un jeu entre l'auteur et le lecteur. Ça relève de la séduction.⁶⁸⁴ » Cette approche ludique qu'il propose dans son roman ne serait pas inédite, mais elle relèverait d'une « tradition

⁶⁸³ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., pp. 15-18.

⁶⁸⁴ — —, *Un livre pour jouer avec* [1978], in *Entretiens et conférences*, vol. I, cit., p. 218.

romanesque qui n'existe pratiquement plus dans la littérature contemporaine. Elle commence avec Rabelais, se continue avec Sterne, s'épanouit avec Jules Verne, Roussel.⁶⁸⁵ » Dans un autre entretien promotionnel, accordé à *L'Humanité*, il affirme que son but est de « donner envie de lire, envie d'écrire »⁶⁸⁶, et il définit son roman comme « un jeu sur l'écriture et le roman. Une invitation à jouer. On peut grappiller dans ce roman et trouver des histoires enfouies. Les cinq mille entrées de l'index sont cinq mille pièces que l'on peut rassembler à nouveau.⁶⁸⁷ »

Les nombreux propos tenus par Perec suggérant aux lecteurs de jouer avec son roman en utilisant l'index expriment la centralité de la lecture dans le jeu entre auteur et lecteur : en acceptant l'invitation au jeu, le lecteur devient à son tour producteur de sens. Le puzzle est donc une métaphore ambiguë : si le lecteur se limitait à vouloir rassembler les pièces en espérant retrouver une supposée vision unitaire de l'auteur, il échouera. En regardant de plus près, en prenant le temps et le plaisir d'explorer les pièces une par une, d'essayer de nouvelles possibilités d'imbrication, en les croisant et les recroisant entre elles, le lecteur jouera véritablement au *puzzle* — à l'énigme — textuel. La rupture de la linéarité textuelle oblige alors au jeu de la relecture : relire consiste en effet à relier autrement. La lecture ainsi considérée ne peut donc plus être linéaire, puisque, comme l'a bien affirmé le spécialiste de Perec, Bernard Magné, « la lecture n'est pas reconstruction, mais construction »⁶⁸⁸.

Le jeu proposé par Perec possède pourtant toute la gravité des jeux : Perec bâtit un véritable labyrinthe dans lequel le lecteur est invité à se perdre, en s'abandonnant au plaisir de choisir un parcours complètement différent des chemins pris par les autres lecteurs, de prendre son temps à en admirer les détails et aussi le tissu. Cet abandon hédoniste au plaisir de la lecture et à l'illusion produite par le romanesque est contrebalancé par les nombreux avertissements implicites et explicites à se méfier de la représentation, à savoir reconnaître les trompe-l'œil, à esquiver les leurres, à savourer le vertige du jeu sans pour autant oublier qu'il s'agit d'un jeu. Derrière un masque, un autre masque ; derrière un texte, un autre texte : le lecteur peut facilement s'égarer dans

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁸⁶ — —, *Je ne veux pas en finir avec la littérature* [1978], in *Entretiens et conférences*, vol. I, cit., p. 225.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁶⁸⁸ Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 238.

les pièces et les couloirs de cet immeuble aux miroirs déformant qui font proliférer les images, confondant le vrai et le faux sans qu'il ne soit presque plus possible de les différencier (un défi qu'il est pour autant obligé d'accepter). Le vertige, le plaisir, peuvent facilement tourner à la damnation : il ne faut pas oublier que Bartlebooth devient aveugle, que la toile de Valène reste vierge et que l'immeuble entier peut disparaître d'un moment à l'autre. Claude Burgelin, qui a dédié une monographie à *La vie mode d'emploi* en partant d'un autre épisode où le jeu est central, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, a relevé cette ambiguïté du thème de la lecture dans le roman de Perec, où le lecteur est interpellé de manière contradictoire, entre invitation au plaisir et *memento mori* :

L'œil du lecteur a moins à courir le long des pages qu'à considérer le texte comme une immense toile dont on ne peut pas prendre connaissance qu'en des regards constamment repris. Un certain continuum est cassé et des liens nouveaux se tissent à conditions non plus seulement de lire dans l'abandon au tempo d'un texte, mais aussi d'examiner puis d'emboîter des morceaux de puzzle. Au temps et au déplacement de la lecture se substitueraient de longs moments immobiles de déchiffrement, une suite d'arrêts sur une image, et de retours en arrière. C'est en revenant sur une même page, un même coin de tableau, en changeant ses angles de vue, en se concentrant sur les détails qu'on peut embrasser un tel ensemble.

[...] Pourtant, on peut éprouver quelque perplexité à voir la lecture à ce point déplacée dans la topique du jeu ou la systématique de l'exégèse. Qu'est-il alors demandé à l'autre-lecteur si ce n'est de ne plus sortir du cadre de ce système clos ? Il se trouverait pris à son tour, tels Winckler et Bartlebooth, dans un duel sans fin avec un auteur insidieusement tyrannique et constamment en train de s'esquiver – ou de se séquestrer – derrière une autre énigme, un autre masque, un autre jeu. Et un duel à mort, nous en sommes avertis. À chercher les X, le lecteur crèvera à la peine et y perdra les sa faculté de discerner, tout comme Bartlebooth, puisque de toute façon, la lettre qui verrouille, Winckler-Perec l'a gardée pour lui. Et quelque chose de la mort vient toucher toute énigme éventée, tout puzzle achevé⁶⁸⁹.

Derrière le jeu, le vide ?

Le jeu de l'écriture et de la lecture, le jeu de la fiction littéraire, est donc à l'image du jeu de la vie : il faut savourer le plaisir, explorer les possibilités, reconnaître l'existence de multiples points de vue, de possibilités infinies, et admirer toute une construction

⁶⁸⁹ Claude Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996, pp. 230-231.

mirobolante qui se tient en équilibre sur le vide : un vide que le lecteur est appelé à remplir de sens. Perec transforme cette hantise du vide en figure structurale, mais aussi en thème : la pièce manquante qui troue l'immeuble au niveau des fondements, la pièce manquante du puzzle de Bartlebooth, ses yeux vides, les feuilles qu'il veut faire redevenir blanches. La toile de Valène, qui devait contenir toute les pièces de l'immeuble, ses histoires, ses personnages, n'affiche que le brouillon d'un simple plan. Nous ne pouvons plus être sûrs de trouver l'immeuble derrière l'échafaudage, les pièces derrière les portes : mieux vaut remplir tout cela de sens, se faire mystifier consciemment.

Il s'agit d'un parti pris qui n'est pas rare dans la tradition de la non-linéarité. L'approche ludique de Tristram, son attitude de *jester*, est également un défi lancé à la Mort, qui poursuit Tristram sur les routes de France, et qui se présente même à sa porte. Pour rendre plus compliquée cette course-poursuite, Tristram zigzague entre les villes lors de ses voyages, et, dans son livre, entre les chapitres et les souvenirs. Le thème de la mort est aussi bien présent dans *Pale fire* : le suicide de Hazel Shade, les interrogations existentielles du poète, qui voudrait combler tous les vides de sens de la vie, et son assassinat inconséquent, insensé, à cause d'une erreur d'identité. *House of leaves* renouvelle aussi cette interrogation sur le vide en la transformant en un jeu spatial obsessionnel entre le trop-plein et le trop-vide : de manière très graphique sur la page même (en se référant ainsi, encore une fois, à Sterne, au tout-blanc et au tout-noir de ses pages), mais aussi thématiquement, par la description des pièces du labyrinthe monstrueux de la maison des Navidson, par la cécité de Zampanò, par les nombreux creux textuels que le lecteur est appelé à remplir. Chez Danielewski aussi, comme chez Perec, le lecteur risque de se perdre dans le labyrinthe : il y entre en acceptant une invitation qui est (aussi) ludique, mais il risque d'être pris au piège, de perdre sa faculté de discerner. Comme Navidson, à un certain moment il risque d'être englouti par son exploration : il devra alors briser l'illusion textuelle pour se retrouver sain et sauf. C'est le piège de la réflexivité que Borges avait évoqué dans son *Magias parciales del Quijote* : cette inquiétude concernant notre statut, l'idée qui s'installe que nous aussi pourrions être, comme les personnages du roman, fictionnels. Et d'ailleurs, cette impression reste ambiguëment irrésolue chez les personnages des romans de la non-linéarité : Tristram est-il conscient d'être une fiction ? Et Kinbote, le fou aux multiples

identités, ne le suspecte-t-il pas, peut-être ? (Humbert Humbert d'ailleurs intimait aux lecteurs de l'imaginer, pour exister). Est-ce que Valène, le narrateur disparu de *La vie mode d'emploi*, qui a l'impression que le temps s'est figé, et qui est hanté par des fantasmes de destruction totale, n'aurait pas eu ce doute ? Et Navidson, Zampanò et Johnny, perdus dans un court-circuit paradoxal de récits s'enchâssant entre eux, récits qui d'ailleurs contiennent le livre qui les contient, cet *House of leaves* qui est lu et brûlé par Navidson, et que Johnny rencontre au cours de ses pérégrinations : ne seraient-ils pas au courant d'être tous des personnages fictionnels ?

Le jeu de la lecture tourne ici au paradoxe inquiétant. Et pourtant, la même lecture pourrait aussi bien être jubilatoire. L'émergence des thèmes de la mort et du vide de sens existentiel nous fait revenir à cette idée que la tradition non linéaire n'esquive pas les étapes classiques du récit de vie, mais les aborde différemment. La fin du jeu, la fin de la lecture, la fin de la vie : voilà bien des thèmes qui sont inquiétants et qui restaurent la ligne droite, puisque toute ligne droite a un point d'arrêt. La vocation du roman de la non-linéarité semble, au contraire, celle de différer infiniment ce moment, tout comme il reporte toujours en arrière l'idée du commencement, dans l'effort désespéré d'annuler ou nier la temporalité.

9.

Finir

Tristram Shandy *et le repoussement infini de la clôture : la non-linéarité face à la mort*
Wayne Booth s'est demandé si Laurence Sterne ait terminé, ou non, son *Tristram Shandy*. La question n'est pas anodine : l'apparent désordre formel du roman avec ses mille digressions fait penser à un manque de direction précise, impression d'ailleurs scellée par les propos du narrateur. Par exemple, en parlant des manières de commencer un livre, Tristram déclare que sa manière est celle de commencer par la première phrase — et de se confier à Dieu pour la suite :

But now I am talking of beginning a book, and have long had a thing upon my mind to be imparted to the reader, which, if not imparted now, can never be imparted to him as long as I live (whereas the COMPARISON may be imparted to him any hour in the day)—I'll just mention it, and begin in good earnest.

The thing is this.

That of all the several ways of beginning a book which are now in practice throughout the known world, I am confident my own way of doing it is the best—I'm sure it is the most religious—for I begin with writing the first sentence—and trusting to Almighty God for the second⁶⁹⁰.

Le neuvième volume, le dernier du roman, se termine, après la conclusion du récit des amours de Toby, sur l'histoire du taureau impuissant de Walter Shandy : Yorick, le docteur Slop, Toby, Walter et sa femme conversent, quand Obadiah arrive pour informer Walter de son problème : sa vache, qui s'était accouplée avec le taureau des Shandy, n'a pas accouché, et tout semble indiquer que la faute revient au taureau. Le roman s'achève donc sur une exclamation de Yorick :

L - - d! said my mother, what is all this story about?—

A COCK and a BULL, said *Yorick*—And one of the best of its kind, I ever heard⁶⁹¹.

Ce serait donc le point d'arrêt aux interminables aller-retours chronologiques du récit de Tristram. Selon certains auteurs, cette fin semblerait inconséquente, et surtout contredirait les propos du narrateur, qui promet au moins à deux reprises de continuer à écrire pendant quarante ans. Le fait que Sterne soit mort peu après la publication de son

⁶⁹⁰ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., pp. 380-381 [VIII, 2].

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 457 [IX, 33].

neuvième volume pourrait indiquer que l'œuvre est restée inachevée : Sterne n'aurait pas eu, pour continuer son œuvre, autant de temps qu'il l'aurait souhaité :

—This is vile work.—For which reason, from the beginning of this, you see, I have constructed the main work and the adventitious parts of it with such intersections, and have so complicated and involved the digressive and progressive movements, one wheel within another, that the whole machine, in general, has been kept a-going;—and, what's more, it shall be kept a-going these forty years, if it pleases the fountain of health to bless me so long with life and good spirits⁶⁹².

No—I think, I said, I would write two volumes every year, provided the vile cough which then tormented me, and which to this hour I dread worse than the devil, would but give me leave—and in another place—(but where, I can't recollect now) speaking of my book as a *machine*, and laying my pen and ruler down cross-wise upon the table, in order to gain the greater credit to it—I swore it should be kept a going at that rate these forty years, if it pleased but the fountain of life to bless me so long with health and good spirits⁶⁹³.

Il ne faudrait cependant pas confondre les propos de Tristram, les intentions de Sterne, et l'évidence textuelle. Wayne Booth est net : le *Tristram Shandy* est à considérer comme une œuvre finie. Pour soutenir sa thèse, Booth s'appuie sur la correspondance de Sterne, ainsi que sur la structure interne du roman : à son avis, la conclusion du récit des amours de Toby (« the choicest morsel of my whole story »⁶⁹⁴) signale qu'il n'y aura aucun développement ultérieur dans le récit de la vie de Tristram, parce que le thème principal de l'œuvre a finalement été épuisé ; aussi, l'absence de suspens à la fin du volume, ainsi que l'abandon de toute promesse de continuation du roman tout le long de cette dernière partie, feraient également penser à une volonté de terminer ici l'histoire. L'affirmation de Yorick qui conclut le roman servirait d'ailleurs presque de blason pour décrire ironiquement l'œuvre entière : « a cock and a bull », un coq-à-l'âne. Selon Booth, il est même possible d'affirmer que Sterne a non seulement terminé son œuvre, mais qu'il a respecté, approximativement, un plan de travail. Une fois cette hypothèse formulée, il reste à reconsidérer (relire) l'œuvre, afin de se poser de nouvelles questions relatives à sa forme distinctive :

If, in the light of these converging probabilities, one can accept at least tentatively not only the fact that Sterne was through with his book when he sent Volume IX to the printer sometime late in December, 1766, but also that the book he had completed represented the

⁶⁹² *Ibid.*, p. 52 [I, 22].

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 335 [VII, 1].

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 237 [IV, 32].

completion of a plan, however rough, which was present in his mind from the beginning, then the book as a whole begins to come into focus. Questions about the form of this “formless work,” questions which have until now been ignored and which I have scarcely touched on here, can now for the first time receive adequate consideration⁶⁹⁵.

Même si l’on partage la thèse de Wayne Booth, il faut se demander pour quelles raisons telles questions ont pu surgir, et s’interroger donc sur cette impression d’inachevé que l’œuvre peut laisser chez certains lecteurs. Cette sensation dépend de la forme même de l’œuvre plutôt que des discussions sur la biographie de l’auteur, sur ses intentions de continuer ou non son œuvre, sur la chronologie du développement de la maladie qui conduira Laurence Sterne à la mort (et qui devient, d’ailleurs, aussi un thème du *Tristram Shandy*). Tout le long du *Tristram Sandy*, des digressions s’ouvrent : elles sont parfois portées à terme, mais souvent elles ne le sont pas. En général, un des procédés les plus exploités par le narrateur est la suspension de l’action (ou même, plus radicalement, d’une phrase) qui est ainsi congelée, avec la promesse qu’elles sera reprise ensuite. Il est impossible de prévoir, par contre, ce qui sera véritablement continué, et ce qui sera interrompu à jamais : quand Toby commence à parler dans le vingt-et-unième chapitre du premier volume, Tristram l’interrompt immédiatement, et il faudra attendre le sixième chapitre du volume suivant pour connaître la continuation de sa phrase ; à l’inverse, l’histoire du Roi de Bohême, commencée à maintes reprises, ne sera jamais conclue. Tristram exaspère son lecteur, en soumettant celle qui est supposée être une règle principale de toute narration (achever les récits commencés) à son total arbitraire. Terminer une histoire est chez Tristram moins important que suivre le flux des associations d’idées.

Wayne Booth observe que dans le *Tristram Shandy* il y a, au fond, deux lignes de récit fondamentales, c’est-à-dire la vie de Tristram avant et après sa naissance, et l’histoire de Toby : « actually, it does not take very careful reading to discover that [...] there are only two main story-threads in *Tristram Shandy* : the story of the young Tristram, before and after birth, and the story of Uncle Toby.⁶⁹⁶ » Or, il est clair qu’il s’agit de deux types bien différents de récit : alors que l’histoire de Toby couvre un temps bien défini, l’histoire de Tristram est encore en cours, et ne peut pas, par conséquent, être achevée. C’est le paradoxe de Ginés de Pasamonte dans le *Don Quijote* : puisque sa vie

⁶⁹⁵ Wayne Booth, *Did Sterne complete Tristram Shandy?*, cit., pp. 548-549.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 539.

n'est pas terminée, sa biographie ne peut pas l'être. Ainsi, Tristram peut porter à conclusion l'histoire des amours de Toby, mais pas la sienne qui, de plus, englobe aussi ses opinions, ainsi que les vies et les opinions de ses proches : virtuellement, il pourrait en effet continuer à l'infini, ce qu'il illustre aussi par la célèbre comparaison paradoxale entre la vitesse de la vie vécue et celle de l'écriture de la même vie.

Sterne donc semble, par la structure même du roman qu'il écrit, vouloir refuser une clôture. Le jeu de l'association d'idées, le jeu intertextuel, la narration non linéaire qu'il choisit, l'illustrent bien : le récit de vie pourrait n'avoir point d'arrêt. Cela entraîne deux conséquences : une, metatextuelle, souligne que toute histoire est la construction arbitraire d'un narrateur qui seul décide quand la commencer, quand l'interrompre, quand la suspendre et si la reprendre : sans cet acte de narration, point de récit, point d'histoire. La vie racontée est ainsi complètement détachée de la vie vécue : la valeur du pacte de représentation typique du roman réaliste est abolie. L'autre conséquence est que le récit reste ouvert à la continuation : même quand il paraît clôturé, il est toujours possible d'y ajouter des appendices, des prolégomènes. Au moins deux passages importants suggèrent cette ouverture de l'œuvre à l'intervention posthume : la manipulation que Tristram fait de la *Tristra-paedia* commencée par son père, et son invitation au lecteur à utiliser une page laissée en blanc pour apporter lui-même la description de Widow Wadman. Ces procédés suggèrent une volonté de repousser la frontière qui désigne la finitude de l'œuvre pour lui permettre de se rénover à toute nouvelle lecture. Le court-circuit entre lecture, relecture et réécriture ouvre la voie à une lecture potentiellement infinie, tout comme la suite des associations d'idées.

Si le *Tristram Shandy* est bel et bien une œuvre finie, il est intéressant de s'interroger une fois de plus sur le choix de sa conclusion. En résumant encore une fois : Tristram termine l'histoire des amours de Uncle Toby, qui était un des deux fils narratifs principaux de son histoire ; puis, au lieu de donner l'impression de porter aussi l'autre fil narratif (sa propre biographie) à conclusion, il termine sur une conversation apparemment anodine entre les membres de sa famille, l'histoire de la vache d'Obadiah qui, accouplée au taureau de Walter Shandy, n'accouche pourtant pas. Sur un joli mot de Yorick, qui semble décrire tout le roman, le livre s'achève. S'agit-il véritablement d'une conclusion ? Oui et non. Si Wayne Boothe a bien expliqué pour quelles raisons il est possible (et même nécessaire) de considérer cette scène comme conclusive, il est

aussi très clair que, à cause de sa chronologie et de ses thèmes, cette dernière scène reconduit immédiatement au début du roman, dans une logique circulaire. Les événements se situent en effet avant la naissance de Tristram : ainsi, une relecture éventuelle de la part d'un lecteur égaré par la non-linéarité absolue du récit pourrait facilement renchaîner ce dernier chapitre au premier, qui relate des événements chronologiquement successifs. Au niveau thématique, la résonnance entre la tête et la queue du roman est évidente : dans les deux il est question de l'acte sexuel et de l'accouchement, qui figurent d'ailleurs un autre thème fondamental du *Tristram Shandy* : le temps. Obadiah commence à suspecter l'impuissance du taureau de Walter Shandy parce qu'il a synchronisé la grossesse de sa vache avec celle de sa femme :

—When *Obadiah* broke into the middle of the room with a complaint, which cried out for an immediate hearing.

The case was this:

My father, whether by ancient custom of the manor, or as impropiator of the great tythes, was obliged to keep a Bull for the service of the Parish, and *Obadiah* had led his cow upon a *pop-visit* to him one day or other the preceding summer—I say, one day or other—because as chance would have it, it was the day on which he was married to my father's house-maid—so one was a reckoning to the other. Therefore when *Obadiah's* wife was brought to bed—*Obadiah* thanked God—

—Now, said *Obadiah*, I shall have a calf: so *Obadiah* went daily to visit his cow.

She'll calve on Monday—on Tuesday—on Wednesday at the farthest—

The cow did not calve—no—she'll not calve till next week—the cow put it off terribly—till at the end of the sixth week *Obadiah's* suspicions (like a good man's) fell upon the Bull⁶⁹⁷.

Si Obadiah calcule, Tristram n'a pas calculé. Le lecteur est, en quelque sorte, appelé à refaire le compte, à revenir aux tous premiers chapitres et relire. La réémergence en fin de roman du thème de l'impuissance est aussi significative : l'image de stérilité qui termine le roman revient sur l'impuissance, suggérée dans plusieurs passages, de Tristram. Cette conclusion réactive alors des motifs qui sont restés sous-entendus, des suggestions sur lesquelles Tristram, si bavard d'habitude, a préféré se taire. L'amour, le temps, le sexe, les générations : la scène conclusive condense ces thèmes en invitant le lecteur à les redécouvrir, à les remettre au centre de son attention lors de sa relecture. Tristram, comme le lecteur le sait, n'a pas d'héritiers ; avec la mort de Bob et le célibat de Toby, le nom des Shandy est arrivé à sa fin. Le thème de la mort, si présent au cours

⁶⁹⁷ Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, cit., p. 456 [IX, 33].

du roman, si menaçant, est rappelé et en même temps repoussé dans cette conclusion qui n'en est pas une : la naissance de l'enfant d'Obadiah et la non naissance de son veau donnent l'image synchronique d'une continuation dans le temps et d'un arrêt. Cet arrêt est pourtant exorcisé, la mort est encore une fois dupée, du moins symboliquement : le dernier mot est de Yorick, qui était mort, pour le lecteur, peu après le début du roman. D'ailleurs, il faut signaler que le rapport entre l'œuvre de Sterne et le thème de la mort était bien compris par ses contemporains, comme en témoigne la caricature dessinée par Thomas Patch en 1766 où Sterne/Tristram rencontre la Mort, et qui fait référence à l'épisode du *Tristram Shandy* où la Mort frappe à la porte du narrateur :

and when DEATH himself knocked at my door—ye bad him come again; and in so gay a tone of careless indifference, did ye do it, that he doubted of his commission—

'—There must certainly be some mistake in this matter,' quoth he⁶⁹⁸.

Rappelons aussi la suite de ce passage, qui est extrêmement significative : un dialogue entre Tristram et son ami Eugenius, où Tristram déclare détester qu'on l'interrompt pendant la narration d'une histoire, et où il est question, encore une fois, de naître et mourir, de la volonté de Tristram de continuer à écrire (quarante volumes encore, dit-il), d'une tension entre l'écriture et le temps (peu encore à vivre, beaucoup à écrire) :

Now there is nothing in this world I abominate worse, than to be interrupted in a story—and I was that moment telling *Eugenius* a most tawdry one in my way, of a nun who fancied herself a shell-fish, and of a monk damn'd for eating a muscle, and was shewing him the grounds and justice of the procedure—

'—Did ever so grave a personage get into so vile a scrape?' quoth Death. Thou hast had a narrow escape, *Tristram*, said *Eugenius*, taking hold of my hand as I finished my story— But there is no living, *Eugenius*, replied I, at this rate; for as this *son of a whore* has found out my lodgings—

—You call him rightly, said *Eugenius*,—for by sin, we are told, he enter'd the world—I care not which way he enter'd, quoth I, provided he be not in such a hurry to take me out with him—for I have forty volumes to write, and forty thousand things to say and do which no body in the world will say and do for me, except thyself; and as thou seest he has got me by the throat (for *Eugenius* could scarce hear me speak across the table), and that I am no match for him in the open field, had I not better, whilst these few scatter'd spirits remain, and these two spider legs of mine (holding one of them up to him) are able to support me— had I not better, *Eugenius*, fly for my life? 'Tis my advice, my dear *Tristram*, said *Eugenius*—then by heaven! I will lead him a dance he little thinks of—for I will gallop, quoth I, without looking once behind me, to the banks of the *Garonne*; and if I hear him

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 335 [VII, 1].

clattering at my heels—I'll scamper away to mount *Vesuvius*—from thence to *Joppa*, and from *Joppa* to the world's end; where, if he follows me, I pray God he may break his neck—

—He runs more risk *there*, said *Eugenius*, than thou⁶⁹⁹.

Dans cette course-poursuite, Tristram sait qu'il va, finalement, perdre. C'est arrivé aux siens, ça lui arrivera aussi. C'est pour rompre cette linéarité inéluctable qu'il choisit de redonner la parole à ses ancêtres, et de le faire en ne suivant pas la ligne droite. La ligne droite, qu'il dit d'ailleurs haïr, l'obligerait à raconter en partant de la naissance, et en finissant avec la mort : tel est le récit de vie réaliste. Tristram veut échapper à cette inéluctabilité, dont il se moque : tout comme le récit de sa naissance est procrastiné, l'événement de la mort est aussi repoussé, possiblement à jamais. Ainsi, pour Tristram, toute fin ne peut être qu'une amorce pour un retour en arrière (une relecture, ou souvenir d'un autre événement passé), ou pour une ouverture vers le futur (une réécriture, la prochain association d'idées). Son histoire n'a ni un début ni une fin, mais plutôt de multiples débuts, de multiples fins et surtout aucune linéarité, puisque la ligne droite, en citant Archimède, est la plus courte qu'on puisse tirer entre un point et un autre : et Tristram, voulant parcourir le chemin le plus long possible, essaye d'abolir même ces deux points, pour qu'aucune ligne droite soit possible dans son récit.

Approches de la linéarité selon John Shade et Charles Kinbote : la vie après la fin de la vie, la vie après la fin de la fiction

Si la création d'une circularité qui connecte la fin avec le début porte la lecture à un *loop*, à un mouvement niant toute clôture, tout arrêt, la présence d'appendices est un autre procédé qui pousse les marges de la fiction au-delà de la fin du récit. À travers toute fictionnalisation du paratexte, en effet, s'obtient un effacement des frontières entre la fiction et l'extra-fiction : par conséquent, le roman ne peut pas finir, puisque le fictionnel déborde dans le réel. Il s'agit, en quelque sorte, d'un effet d'irréel, presque le contraire de l'effet de réel défini par Barthes. Les marges qui sont investies par ce mouvement sont, essentiellement, deux : la note et l'index. *Pale fire* et *House of leaves* partagent cette création d'un appareil de note fictionnel, qui signale que toute lecture amène à un commentaire, et que tout commentaire est un prolongement du texte ; avec *La vie mode d'emploi* les trois romans sont aussi caractérisés par la présence d'un index,

⁶⁹⁹ *Ibid.*, pp. 335-336 [VII, 1].

instrument qui permet de déconstruire et reconstruire le récit, en signalant la coprésence de multiples parcours de lecture possibles : le roman n'est ainsi pas terminé tant que ces possibilités ne sont pas épuisées, ce qui, surtout dans le cas de *La vie mode d'emploi* et *House of leaves*, dont les index listent des milliers d'entrées, équivaut à dire que le roman n'est jamais terminé, mais que la lecture peut se poursuivre à l'infini. Encore l'intertextualité poussée à l'extrême, et la présence de mystères, énigmes, devinettes à résoudre, signalent que ces romans ne peuvent pas être considérés comme épuisés, terminés, après une première lecture : leur vocation est celle d'être relus plusieurs fois, sans jamais arriver à une véritable conclusion. Si ces romans partagent de claires similitudes dans la forme, ils thématisent aussi cet incessant renvoi de la fin (et à la fin) de manières différentes.

Pale fire s'intéresse au thème de la fin surtout par l'obsédante réflexion de John Shade sur la mort. Dès les premières lignes de son poème, Shade introduit ce thème : le jaseur qui s'écrase contre la vitre, piégé par le reflet du ciel, projette son ombre sur tout le reste de la composition. Shade est aussi hanté par le suicide de sa fille, Hazel, et préoccupé par sa propre santé, après un épisode d'infarctus. Le troisième Canto est presque entièrement consacré à la possibilité, voire l'espoir, d'une vie au-delà de la mort : Shade est convaincu d'avoir eu, pendant son attaque cardiaque, une vision de la vie après la mort. « I can't tell you how / I knew – but I did know that I had crossed / the border.⁷⁰⁰ » Malgré le scepticisme de son médecin, qui lui affirme l'impossibilité de rêver ou d'avoir des hallucinations pendant une crise cardiaque, Shade reste au fond persuadé d'avoir véritablement traversé cette marge. Il semble trouver une confirmation à cette idée dans un article de journal, dans lequel son ami Jim Coates interviewe une femme convaincue d'avoir visité "*The Land Beyond the Veil*" : la mention qu'elle fait d'une fontaine blanche excite Shade, persuadé d'avoir lui aussi eu la même vision. La rencontre avec cette femme sera décevante et son ami journaliste lui dira que la « white fountain » mentionnée par la dame était une coquille : la dame aurait parlé plutôt d'une « white mountain ».

La recherche d'une confirmation de l'existence d'une vie au-delà de la mort a enfin échoué. De cette aventure le poète retient la primauté de la création artistique sur le réel : la vie n'a peut-être pas de sens, mais c'est pour cela qu'il est nécessaire de créer

⁷⁰⁰ Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 50.

un « web of sense », en se fiant aux coïncidences, aux corrélations, aux accidents et aux possibilités. La conception linéaire de la vie, s'interrompant avec la mort ou continuant, avec la même linéarité, dans un au-delà tant souhaité qu'improbable, est remplacée par une idée du monde faite de fils connectant objets et événements à l'apparence très éloignées, selon un schème qui n'est pas sans rappeler l'effet papillon théorisé par Edward Lorenz :

It did not matter who they were. No sound,
 No furtive light came from their involute
 Abode, but there they were, aloof and mute,
 Playing a game of worlds, promoting pawns
 To ivory unicorns and ebon fauns ;
 Kindling a long life here, extinguishing
 A short one there ; killing a Balkan king ;
 Causing a chunk of ice formed on a high-
 Flying airplane to plummet from the sky
 And strike a farmer dead ; hiding my keys,
 Glasses or pipe. Coordinating these
 Events and objects with remote events
 And vanished objects. Making ornaments
 Of accidents and possibilities⁷⁰¹.

Pale fire est construit selon un principe de contrepoint qui semble bien adhérer à l'idée de Shade selon laquelle ce qui compte est « the contrapuntal theme », « not text, but texture ». Kinbote, responsable du contre-chant au poème de Shade, semble aussi obsédé par une certaine idée de la linéarité, qu'il brise pourtant par son acte même de commentateur. Il est intéressant d'observer que, au moment même où Shade semble passer de l'idée d'une continuation de la ligne droite dans un au-delà à l'acceptation d'un réseau intriqué et chaotique dans lequel le poète peut seulement trouver des connexions — peu importe si authentiques ou seulement perçues comme telles (« some kind of link-and-bobolink ») —, Kinbote répond par une fantaisie de linéarité, de vie au-delà de la mort, et de réduction de la toile à un seul fil droit. La note qu'il ouvre sur les mots « a web of sense » reporte une de ses lectures dans le motel où il loge tandis qu'il écrit son commentaire : c'est la citation d'un passage des mémoires du politicien Franklin Knight Lane :

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

Here is a passage that curiously echoes Shade's tone at the end of Canto Three. It comes from a manuscript fragment written by Lane on May 17, 1921, on the eve of his death, after a major operation : "And if I had passed into that other land, whom would I have sought ? . . . Aristotle ! – Ah, there would be a man to talk with. What satisfaction to see him take, like reins from between his fingers, the long ribbon of man's life and trace it through the mystifying maze of all the wonderful adventure . . . The crooked made straight. The Daedalian plan simplified by a look from above – smeared out as it were by the splotch of some master thumb that made the whole involuted, boggling thing one beautiful straight line"⁷⁰².

Encore une fois Kinbote interprète mal Shade, mais ce contrepoint crée une figure dans le tapis encore plus élaborée dans le schème général de *Pale fire* : besoin de linéarité et échappées dans le chaos s'entrecroisent, se superposent. Kinbote, qui semble incarner l'esprit de chaos par excellence, a une claire tendance à vouloir réduire la complexité du monde à une ligne droite, comme dans la rêverie de Lane. Il synchronise les événements et crée des liens entre lieux et espaces différents, en les contraignant à obéir au même dessein général. Une nostalgie pour le finalisme et la téléologie (pour le roman d'aventures, pour l'hagiographie, pour le roman d'espionnage international) s'installe au sein d'une pratique qui remet en cause cette linéarité perdue et rêvée.

Un récit de vie se termine souvent sur la mort du personnage principal. Dans *Pale fire*, la mort touche quelques-uns des personnages secondaires, Hazel Shade et Gradus/Jack Grey, les deux suicidaires, et un des deux protagonistes, John Shade. Une allusion à la réflexivité du roman semble claire dans le récit du suicide de Gradus, sacrifié aux exigences narratives, tout comme il avait été un moteur de l'avancement du récit de Kinbote, le pont idéal entre le commentaire au poème et le récit fantasmagorique de Zembla. Les deux mondes s'étant finalement croisés, provoquant la mort du poète, exit Gradus, qui se suicide en prison :

He died, not so much because having played his part in the story he saw no point in existing longer, but because he could not live down this last crowning botch – killing the wrong person when the right one stood before him⁷⁰³.

La mort de Gradus peut avoir donc deux motivations : une diégétique, qui se réfère au récit de Kinbote et de Zembla, et l'autre, juste suggérée et tout de suite écartée, réflexive, qui semble concerner les lois de la composition romanesque. Kinbote échappe

⁷⁰² *Ibid.*, pp. 205-206.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 234.

pourtant à la mort ; comme Tristram, il sait qu'elle arrivera, un jour, à frapper à la porte, mais il la conjure, en s'imaginant des futurs alternatifs, de nouvelles incarnations possibles. Il essaiera de continuer à exister, travesti, en adoptant de nouvelles formes. C'est la fin de son roman, la fin de ses personnages, mais il refuse que ce soit aussi sa propre fin. L'ouverture intertextuelle le sauve, il pourra revivre dans d'autres universités, d'autres romans, ou même sur la scène ; « history permitting », il pourrait même retrouver son royaume. À cette ouverture une autre s'ajoute, l'ouverture sur la relecture, l'ajout d'un index permettant de ne jamais mettre le mot fin à son histoire, à son récit : cet index qui inclut des références croisées dessinant des lemniscates, et qui permet de mélanger à nouveau les cartes et les redistribuer, qui fournit des amorces pour des interprétations inédites, qui invite à la chasse au trésor. La vie de Kinbote dépend de la lecture : s'il arrive à s'assurer que cette lecture ne finisse jamais, sa vie aussi sera éternelle. Le point d'arrêt de la lecture et des relectures resterait, pourtant, la mention de Zembla, qui se fait, enfin, mystérieuse, vague, « a distant northern land »⁷⁰⁴.

Épilogues illusoires

Si la mort est une figure de la fin, elle peut être prise en charge comme thème tant au début qu'à la fin d'un roman. Dans les romans qui essaient de conjurer les idées même de début et de fin, il est même très probable de la retrouver plutôt au début qu'à la fin (comme la mort de Yorick dans le *Tristram Shandy*), ou indifféremment aux deux moments. Ainsi, la mort de Shade dans *Pale fire* n'arrive pas à conclure une construction narrative qui joue du suspense, mais elle est convoquée d'entrée de jeu, au tout début, en prémisses nécessaires de la structure du roman (structure d'ailleurs mise en abyme par la mort du jaseur au début du poème de Shade). Le temps de *Pale fire* est un temps de l'immobilité : Kinbote contraint dans sa cachette n'est l'agent d'aucune action, il peut tout juste se rapporter à un autre texte qu'il commente, à sa fantaisie, à sa mémoire (d'événements, de dialogues, de textes). La structure narrative de Kinbote joue du contraste entre l'indifférence vers l'ordre linéaire de la narration et la nécessité de trouver tout de même une cohérence, une synchronisation des événements. Ainsi les deux morts de Shade et de Gradus satisfont ces deux exigences : la mort de Shade, qui fonde la possibilité même de l'entreprise de Kinbote, peut être disjointe d'une narration

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 246.

linéaire, mais la mort de Gradus doit obéir à ce principe de construction du suspens, parce qu'elle participe d'un autre récit, d'un autre besoin : le besoin de trouver un fil reliant toutes les mémoires et tous les événements éparpillés, de les synchroniser, pour que tout se tienne. La fin de Gradus est alors la fin (du moins, temporaire) du roman.

Une structure semblable régit *La vie mode d'emploi*. La volonté d'indifférencier le début et la fin du roman se réfléchit dans la distanciation entre le texte et le récit : le texte commence avant le récit, par le *Préambule* descriptif, qui signale la règle du jeu du roman, et le récit se termine avant le texte, lequel continue par de nombreuses annexes qui fonctionnent comme des renvois au récit, pour le recommencer, pour le reconstruire. Même si l'on élimine virtuellement ces deux seuils extrêmes, *La vie mode d'emploi* affiche sa tendance à vouloir repousser les idées de début et de fin. Le début est au conditionnel (« Oui, cela pourrait commencer ainsi »), comme un des débuts possibles. Le fait de commencer dans l'escalier est d'ailleurs significatif : d'emblée le lecteur sait qu'il n'y aura pas de succession ordonnée dans la description des pièces de l'immeuble. La mort de Gaspard Winckler est tout de suite évoquée dans ce premier chapitre : « Il y a presque deux ans que Gaspard Winckler est mort », et encore, en conclusion du chapitre : « Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir »⁷⁰⁵. Winckler hante le roman par sa présence/absence : si le temps de l'(in)action du roman succède à sa mort, son esprit est bien là. Inévitablement, dans l'antichambre de Bartlebooth, qui est la première pièce de son appartement à être décrite, est posé le faire-part des obsèques de Winckler.

L'information que le narrateur garde pour la fin, en rompant ainsi cette indifférence à l'ordre de la narration, est que le temps du roman, cet instant tout juste avant huit heures du soir du 23 juin 1975, où le temps semble se paralyser et le narrateur peut se déplacer dans un espace soustrait à l'écoulement du temps, s'identifie à l'instant même où Bartlebooth expire. La mort de Bartlebooth au dernier chapitre est spéculaire à la mort de Winckler évoquée au premier chapitre : le cercle est bouclé, la vengeance de l'artisan est consommée. La structure apparemment lâche et indifférente du roman, qui appelle le lecteur à la reconstitution à la manière d'un puzzle où peu importe la succession des pièces (y compris le début et la fin), serait donc doublée par l'histoire de Bartlebooth,

⁷⁰⁵ Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 21 et p. 22.

de sa folle entreprise, de la façon dont tous les habitants de l'immeuble se retrouvent, d'une manière ou de l'autre, impliqués dans son projet, et enfin de la vengeance du faiseur de puzzles, Winckler, qui, comme Yorick, meurt au tout début du roman pour mieux pouvoir faire sentir sa présence tout le long des pages. La linéarité du récit des aventures et de la vengeance contredirait-elle donc le parti pris de la non-linéarité ?

Julien Roumette, dans sa très fine analyse consacrée à la question de la fin et du début dans l'œuvre de Perec, a essayé d'expliquer cette apparente contradiction de *Le vie mode d'emploi* :

En effet, malgré les avertissements du préambule sur la construction en puzzle, Perec est bien conscient que ce type de construction suivi à la lettre sur 600 pages risquerait d'être trop lâche, peu lisible. Il y intègre donc une histoire qui sert de fil conducteur et assure la tension nécessaire à la progression du récit. D'où à nouveau un début et une fin à double détente. Deux structures narratives se superposent dans le roman : l'une est soumise au morcellement et, de ce point de vue, chaque pièce occupe effectivement, à quelques exceptions près, une place indifférente dans l'ensemble. Mais il y a aussi une trame narrative plus classique, formée par l'histoire principale autour de laquelle un grand nombre d'autres gravitent, et qui, elle, a un début, des péripéties, des effets de suspens et une fin assez classiques. La grande habileté de Perec a été d'intégrer cette histoire parmi toutes celles qui sont prises dans la machine à éparpiller du grand puzzle. C'est un problème de dosage : faire en sorte que la tension de l'histoire centrale soit suffisante, sans pour autant qu'elle abolisse la perception de la structure éclatée. C'est pourquoi les éléments se rapportant à l'histoire centrale de Bartlebooth sont si parcimonieux dans le texte. Ils sont d'ailleurs très inégalement répartis, principalement dans le premier et le dernier tiers de l'œuvre, là où il est nécessaire de créer la tension narrative : l'installer au début et construire la fin⁷⁰⁶.

Cette tension entre une structure indifférente de l'ordre des pièces et le développement en filigrane d'une histoire centrale n'est pas sans rappeler la dynamique du *Tristram Shandy* (où l'histoire centrale serait celle des amours de Uncle Toby) ou de *Pale fire* (la fuite du roi de Zembla, sa poursuite de la part de Gradus, l'assassinat par erreur de Shade). Dans ces romans la non-linéarité qui fait éclater la structure du roman est contrée par les vestiges d'un développement. Dans le cas de *La vie mode d'emploi*, la conclusion apparente crée un effet de décadage : le roman devient d'un coup la description de l'instant de la mort de Bartlebooth, en rendant son histoire plus centrale

⁷⁰⁶ Julien Roumette, « Quand la fin paralyse le début, ou l'impossibilité de commencer chez Perec, des Choses à La Vie mode d'emploi », *Fabula / Les colloques, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, <<http://www.fabula.org/colloques/document713.php>>

et en transformant sa figure en celle (ambigüe pourtant) du héros du roman, qui meurt à la fin du livre, après que tout l'immeuble ait été parcouru. La mort initiale de Winckler ne serait donc plus une désinvolte démonstration du morcellement du récit et de l'indifférence à l'égard de la construction de la trame, mais un élément de construction de la fin.

Mais Perec, comme c'est son usage, pourrait tricher. Au fond, l'histoire centrale de Bartlebooth, qui est construite à travers une savante disposition de ses éléments au début et à la fin, est elle aussi une histoire parmi les autres, qui se fond dans l'ensemble. Le début et la fin du roman sont en effet doublés d'un autre début, le préambule, qui affirme la prédominance du puzzle, et d'une autre fin, voire de plusieurs fins : l'épilogue, avant tout, et les pièces annexes.

L'épilogue vient contredire le développement suggéré par le dernier chapitre et rappelle l'autre histoire parallèle : l'histoire du peintre Valène qui essaie de faire tenir toutes les histoires des habitants de son immeuble dans un seul tableau. À plusieurs égards, cette entreprise est l'entreprise même du roman : la voix neutre du narrateur serait donc la voix de Valène. L'immobilisation du temps, tenue tout le long des 600 pages, s'explique alors par ce parallélisme avec la peinture. L'épilogue se place pourtant en dehors du puzzle, en dehors de cet arrêt du temps : une autre voix résume ce qui s'est passé après cet instant fatal du 23 juin 1975. C'est encore une histoire de morts : la mort de Serge Valène. Avec un spectaculaire coup d'éponge, Perec nous décrit ce tableau que Valène était en train de peindre et où toutes les histoires devaient se tenir, ce tableau qu'on avait pu assimiler au roman même : une toile pratiquement vierge, avec tout juste quelques traits au fusain esquissant un plan en coupe de l'immeuble, qui divise le tableau en carrés réguliers, et vides. Julien Roumette explique ainsi la superposition et la dissolution de ces deux, voire trois, structures (l'histoire centrale de Bartlebooth, l'histoire de Valène qui décrit les histoires de l'immeuble, et l'absence de toute histoire centrale) :

C'est à la fin du roman qu'il revient d'exposer en pleine lumière cette structure interne de l'œuvre, jusque-là restée dans l'ombre. Perec y lève les ambiguïtés, afin de révéler la nature profonde de son projet. À la fin du roman, Perec crée un très violent effet de décadence. Le dernier chapitre décrit la dernière pièce de l'immeuble non encore parcourue et termine l'histoire centrale. C'est une vraie fin, le héros paradoxal de cette quête immobile, Bartlebooth, expire, l'artisan est vengé. L'immeuble a été totalement parcouru. Mais

l'épilogue vient bousculer cette « belle » fin, en sortant du cadre narratif : un narrateur différent de celui qui a décrit les pièces de l'immeuble, raconte la mort du personnage à la voix duquel on peut rattacher cette description. À côté de son lit, une toile qui représente l'immeuble dont on vient de parcourir toutes les pièces. Mais à la place du tableau attendu, le texte laisse le lecteur en face d'une toile presque vierge : blanche. D'un coup, Perec fait basculer dans l'irréalité tout ce que le roman s'est ingénié à faire prendre corps dans les quelques six cent pages qui ont précédé : les centaines de personnages, d'histoires et d'objets qui se croisent dans cet immeuble parisien. Ce qui, au fil des pages s'est imposé comme la description objective de l'immeuble et de ses habitants bascule d'un coup dans la fiction ou, du moins, dans la représentation imaginaire. Le lecteur se révolte face à cet incroyable coup d'éponge : mais non, a-t-il envie de réclamer, je sais bien ce que j'ai lu, vous ne pouvez pas faire cela ! Dans sa révolte, le lecteur affirme du même coup la réalité de la fiction, le pouvoir souverain de l'imagination – ce qui est le but recherché.

Cet effacement final impose un recommencement, ne serait-il que mémoriel, une récapitulation, comme si l'on avait besoin de vérifier qu'on avait bien lu ce qu'on avait lu, que l'on avait pas rêvé avoir lu *La Vie mode d'emploi*, qu'on en avait bien parcouru les pages. Mettant en cause la mémoire même du lecteur, la fin du roman impose à la fois la réalité de la mort et du temps destructeur, image qui hante tout le livre, et les efforts de la mémoire pour s'y opposer. Malicieusement, Perec oriente le lecteur vers ce travail de remémoration – voire de relecture – en faisant succéder à l'épilogue toute une série de pièces annexes : une chronologie, un index, une table des principales histoires, etc., tous éléments qui tendent à donner une existence à la fiction, à l'ancrer dans une réalité⁷⁰⁷.

Le cercle bouclé n'est donc rien d'autre qu'une illusion, la vraie fin est encore à écrire, et réécrire, et réécrire encore : le point d'arrêt véritable du roman coïncide avec la fin de la lecture, et c'est pour cela que le lecteur stupéfait par cette double surprise conclusive est relancé dans le texte, encouragé à le parcourir à nouveau, à retrouver les autres histoires, les remémorer, et remplir encore ces carreaux qu'il croyait pleins mais qui sont vides. La mort, alors, ne serait plus la conclusion du récit, mais le prémisses : dans la relecture, même ce subtil avancement du temps, le passage d'un instant qui détruit tout un univers, pourra être exorcisé, même ces vestiges de début et de fin pourront être niés.

House of leaves et l'impossibilité de la fin

Une mort est aussi le prémisses du récit de vies de *House of leaves*. Dans ce roman, l'émergence de plusieurs plans fictionnels et temporels, au croisement desquels les vies de plusieurs personnages (Johnny, sa mère Pelafina, Navidson et sa famille) se

⁷⁰⁷ *Id.*

construisent et dialoguent, est rendue possible par la mort de Zampanò, mentionnée dans les premières pages du livre. Ces récits restent pourtant partiels, troués, invérifiables, et, en conséquence, ouverts à toute reconstruction, à tout ajout du lecteur. Le cas-limite est celui de Zampanò : omniprésent dans le roman (il apparaît, en acrostiche, même dans les lettres de Pelafina à son fils), sa vie n'est pourtant jamais narrée. Le lecteur est en quelque sorte appelé à se perdre dans le labyrinthe des mots et des images pour essayer d'imaginer, presque d'inventer, la biographie de ce vieil aveugle, à travers des lambeaux de phrases, une vieille lettre au Los Angeles Herald-Examiner, les collages présentés dans l'appendice, des poèmes sans date. La seule réalité de Zampanò est à construire par le lecteur ; autrement, son identité semble s'évanouir, il n'est rien d'autre qu'un nom emprunté à une autre œuvre, à une autre biographie.

Si le récit de vie des autres personnages est plus structuré, il n'y pas possibilité de clôture non plus : pour tous, il est possible de redéfinir sans cesse l'histoire et l'identité, en jouant des omissions, des versions multiples de la même histoire, des contradictions, des amnésies, du statut de plus en plus faible qu'ont les notions de vérité, d'authenticité, de vérifiabilité des faits. Le tissu des remédiations, des citations, des métalepses dit l'impossibilité d'un récit linéaire et univoque. Le lecteur peut donc jouer avec l'histoire, la démonter et la remonter : elle ne sera jamais épuisée. L'index, déjà présent dans *Pale fire* et *La vie mode d'emploi*, devient ici interminable ; aussi, les pièces en appendice prennent plus de cent pages, en repoussant de plus en plus une fin qui est d'ailleurs impossible : une fois entré dans la communauté des textes, *House of leaves* est désormais disponible à être réécrit (il s'affiche d'ailleurs d'emblée comme une deuxième édition), réutilisé, ravivé. Il ne peut pas y avoir de véritable fin parce que l'univers de *House of leaves* n'est pas clôturé, mais se ramifie, tantôt en faisant rebondir le lecteur à l'intérieur du texte, par un mouvement centripète, et plus souvent en le poussant vers le hors-texte, par ses innombrables citations et références, dans un mouvement centrifuge. La fin est toujours différée, repoussée au-delà des marges textuelles, tandis que la forme labyrinthique du texte permet un nombre infini d'explorations. Les marges, à proprement dire, n'existent plus, tout comme la séparation entre réel et faux, dedans et dehors, espace intérieur et espace extérieur, lecture et écriture, texte et commentaire, la vie d'un individu et la vie des autres, l'histoire

racontée et ses niveaux métadiégétiques, le texte, son paratexte, le hors-texte : Danielewski brouille ces délimitations, en citant dans plusieurs passages la *différance* chère à Derrida. « La marge se tient dedans et dehors »⁷⁰⁸, écrivait Derrida, et Danielewski ambitieusement cherche à reproduire cette idée, à « écrire autrement. Délimiter la forme d'une clôture qui n'ait plus d'analogie avec ce que la philosophie peut se représenter sous ce nom, selon la ligne, droite ou circulaire, entourant un espace homogène »⁷⁰⁹.

House of leaves représente donc la tentative de redéfinir l'espace, d'esquisser un discours sur la limite, effacée de plusieurs façons : l'espace qui en résulte peut être menaçant, car il a le pouvoir d'engloutir et de recracher, de refouler et faire remémorer, de brouiller les frontières entre les vies des personnes, entre les plans temporels et ontologiques. Mais il s'agit aussi d'un espace où le changement perpétuel, la construction, l'ouverture à la multiplicité, l'inclusion sont de mise. Le choix de la non-linéarité sous ces formes multiples de labyrinthe, hypertexte, rhizome, miroir, glose, semble la plus pertinente pour représenter cette vision du monde. Le récit de vie qui en découle semble obéir à l'idée de Hayles selon laquelle il faut adopter un récit dénaturalisé pour arriver à une approche du monde comme réseau cosmique. Ainsi, le livre (et non pas son texte) se termine sur l'image d'Yggdrasil, l'arbre cosmique de la mythologie nordique.

Il est possible alors de revenir au *Tristram Shandy*, à la manière dont Sterne se méfiait de la ligne droite et des concepts de début et de fin, à l'obsession de Tristram pour la procrastination et la digression. Dans *House of leaves* comme dans le *Tristram Shandy* la succession chronologique fait place à une exploration du temps comme construction mentale : la juxtaposition des événements alors dépend d'un choix du narrateur ou du lecteur, et non pas d'une objectivité. Selon cette approche, l'idée de fin n'a tout simplement plus de sens, puisque les combinaisons possibles sont multiples, infinies. La même idée anime la succession des notes dans *Pale fire*, ou l'abolition du temps et l'exploration spatiale de *La vie mode d'emploi*. Dans ces romans, la contamination entre le temps du récit, le temps de la lecture, le temps de la narration, et le temps référentiel de l'Histoire rend impossible de délimiter le roman entre des marges : le discours

⁷⁰⁸ Jacques Derrida, *Tympan*, in *Les marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. XX.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. XXI.

fictionnel est a priori infini. D'où l'intertextualité poussée à l'extrême, comme si la conversation entre les textes ne puisse jamais avoir un point d'arrêt.

Le récit de vie est aussi impliqué dans un communalisme : il ne peut jamais terminer, car la vie d'un seul individu ne peut pas représenter l'objet du roman. Le modèle biographique, exemplaire de cette ligne droite si détestée par Tristram, n'est pas considéré comme apte à représenter ni le complexe réseau de relations entre les hommes, ni leur échange qui a lieu dans la mémoire circulaire des textes. Car dans le roman de la non-linéarité il n'y a plus de séparation entre les hommes et les textes, la vie et son récit, le référent et sa représentation. Tout apparent point d'arrêt alors ne peut jamais être considéré comme définitif, mais il y a une convergence des deux mouvements opposés, centripète et centrifuge, un qui renvoie à nouveau dans le texte, pour une exploration infinie, l'autre qui relance dans le hors-texte, vers le monde et la littérature, celle écrite et celle encore à écrire. Comme dans le final de *Pale fire*, où Kinbote rêve de réapparaître, métamorphosé, dans d'autres romans, ces textes et ces vies restent ouverts à la réécriture, à la contamination *palimpsestueuse*, aux fictions transfuges. Les espaces laissés en blanc dans le *Tristram Shandy*, le chapitre manquant dans *La vie mode d'emploi*, l'ouverture aux interprétations des lecteurs dans les forums Web dédiés à *House of leaves* : ces figurations du non fini, de l'inépuisable, sont monnaie courante de tout roman de la non-linéarité. Dans ce dialogue incessant avec le passé et le futur on retrouve probablement un des plus grands charmes du roman de la non-linéarité. Aussi, l'abandon de la dualité entre l'individu et le monde a pour conséquence que toutes les vies — celles des personnages ainsi que celles des lecteurs — soient impliquées dans ce dialogue sans fin : l'identité est élargie jusqu'à s'identifier avec le monde, mais le monde est aussi élargi jusqu'à comprendre les hétérocosmes fictionnels. Cette approche pourrait être qualifiée d'holiste, et elle a parmi ses caractéristiques celle d'être capable de mêler la jubilation propre du romanesque à la suspension de la crédulité, la légèreté du *jester* à la gravité des réflexions sur le temps, sur la mort, sur le jeu subtil des reflets et des apparences. Selon Jean Bessière, « ce caractère holiste fait la possibilité d'une lecture continue. Cela était illustré au XVIII^e siècle par *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, où le caractère holiste inévitablement prêté au récit d'une vie autorise les jeux qui viennent d'être dits et d'innombrables

arrière-plans de croyances.⁷¹⁰ » La lecture du *Tristram Shandy* continue, donc ; la vitalité de son style, de ses personnages, de ses propos, de son approche novatrice du récit de vie et du monde a influencé (et probablement influencera encore) toute une tradition de lecteurs-écrivains, qui continuent à dialoguer avec son texte, et à préférer aux tracés en ligne droite les zigzagants chemins non linéaires.

⁷¹⁰ Jean Bessière, *Questionner le roman*, cit., p. 241.

Conclusions

Deux voies pour le roman

Notre voyage à travers la non-linéarité, notre traversée des œuvres de Laurence Sterne, Vladimir Nabokov, Georges Perec et Mark Z. Danielewski, touche à sa fin. Mais, comme ces auteurs nous l'ont montré, aucun point d'arrêt final n'est jamais souhaitable. Il est alors nécessaire de laisser des voies ouvertes, des nouveaux trajets à explorer, pour ensuite recommencer la réflexion critique, comme on recommence la lecture d'un roman non linéaire. Il est temps de reprendre brièvement le chemin et se poser des questions nouvelles.

Il est par exemple possible de s'interroger sur le rapport entre la tradition linéaire du roman et la tradition non linéaire aujourd'hui, dans la littérature et la critique contemporaine. Nous avons postulé la coexistence, au fil des siècles, de ces deux traditions. Qu'en est-il de cette coexistence aujourd'hui ? Est-elle perçue par les critiques et les romanciers contemporains ? Quelles sont les nouvelles tendances de la linéarité et de la non-linéarité dans le roman contemporain ? Est-ce que ces deux traditions entretiennent un rapport d'exclusion mutuelle, ou des solutions hybrides sont-elles proposées, de plus en plus ?

Le rapport entre les deux traditions continue à susciter le débat, parmi les critiques et même parmi les romanciers. Prenons, par exemple, deux essais parmi les plus commentés des dernières années : *Mr. Difficult* de Jonathan Franzen⁷¹¹ et *Two paths for the novel* de Zadie Smith⁷¹². Franzen, dans son article publié en 2002 dans *The New Yorker*, porte une charge contre les romans d'auteurs tels que William Gaddis (qui est l'objet principal de son essai), John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Don DeLillo, William Gass, John Hawkes, Josep Heller, Thomas Pynchon. Franzen s'en prend aux représentants les plus célèbres du postmodernisme étatsunien : leur attaque contre le réalisme, selon Franzen, a mené à la destruction de la lisibilité de leurs romans, à l'adoption d'un style d'écriture et de formes *difficiles* pour le lecteur. La renommée dont ces auteurs ont bénéficié dans les milieux universitaires, selon Franzen, a eu

⁷¹¹ Jonathan Franzen, « Mr. Difficult », *The New Yorker*, LXXVIII, 29, 30 septembre 2002, p. 100-111.

⁷¹² Zadie Smith, « Two paths for the novel », *The New York Review of Books*, LV, 18, 20 novembre 2008, pp. 89-94.

comme conséquence que leurs choix littéraires soient perçus comme un modèle de référence pour tout jeune écrivain ; quant à lui, il veut s'en démarquer, et réaffirmer les mérites du réalisme, d'une narration plus lisible, plus linéaire.

L'article de Zadie Smith, publié en 2008 par *The New York Review of Books*, semble soutenir la thèse contraire. Comme Franzen, au fond, le fait aussi, Smith identifie, dès le titre de son article, deux voies pour le roman. Elle oppose alors deux types différents de roman : le roman du réalisme lyrique, illustré par *Netherlands* de Joseph O'Neill, et le roman d'avant-garde, illustré par *Remainder* de Tom McCarthy. Contrairement à Franzen, qui soutient la thèse d'une hégémonie actuelle du roman supposé d'avant-garde (hégémonie qu'il faudra renverser par un retour au réalisme), Smith considère que le roman de Tom McCarthy, *Remainder*, qui reprend thèmes et formes typiques de la littérature de la non-linéarité (la mémoire, la problématisation du temps et de l'identité), doit être considéré comme un modèle à suivre pour le roman du futur. Le roman de O'Neill, *Netherlands*, devient alors l'exemple d'un modèle réaliste qui est à la fois hégémonique et dépassé, un modèle qu'il faut abandonner.

Franzen et Smith identifient donc l'existence de deux typologies différentes de roman, mais leur analyse ne semble pas s'éloigner d'une prétendue opposition entre roman réaliste et roman *expérimental*. Or, il semblerait plus utile d'abandonner la notion de roman expérimental ou d'avant-garde. David Lodge a donné une définition synthétique et claire de la notion de « roman expérimental » :

An experimental novel is one that ostentatiously deviates from the received ways of representing reality - either in narrative organization or in style, or in both - to heighten or change our perception of that reality.⁷¹³

Définir un roman comme expérimental supposerait alors la violation délibérée d'une norme. Or, pour Franzen et Smith le réalisme semblerait être cette norme, tandis que la non-linéarité serait l'anti-norme. Le roman anti-mimétique et non linéaire est considéré par Franzen comme un modèle qui a su vaincre, temporairement et seulement dans certains milieux, l'hégémonie du modèle réaliste, mais aboutissant à des résultats trop prétentieux et intellectualistes qu'il est temps de rejeter ; Smith considère ce roman comme un modèle innovant, que le roman du futur devrait suivre pour s'éloigner finalement de la représentation du réel typique du réalisme. Aucune des deux

⁷¹³ David Lodge, *The art of fiction. Illustrated from classic and modern texts*, New York, Viking, 1992, p. 105.

perspectives ne semble pas identifier une lignée à part entière de ce contre-modèle, une tradition, une cohérence dans sa poétique, dans ses thèmes, dans ses procédés. Le risque, dans ce cas, est de renouveler des vieux débats à propos de la mort du réalisme, ou, inversement, de la mort du roman d'avant-garde (postmoderniste, expérimental, et ainsi de suite). Les tendances du roman contemporain semblent démentir la mort d'une tradition ou de l'autre, l'idée que l'hégémonie de l'une devrait ensevelir la concurrente. Les deux traditions semblent se porter, en effet, fort bien.

Nouvelles tendances du roman de la non-linéarité : la liberature

La non-linéarité est aujourd'hui un choix formel et thématique adopté par un nombre très grand de romanciers, ce qui justifie d'une certaine manière la perspective de Franzen, qui croit que ce type de littérature est devenu hégémonique, au moins dans certains milieux. Les romans de la non-linéarité peuvent aussi arriver à avoir un succès de critique et/ou de public, ou acquérir le statut d'œuvre de culte, comme ça a été le cas pour *House of leaves*. Certains auteurs de la lignée non linéaire ont gagné une nouvelle reconnaissance posthume, avec de nouvelles éditions et traductions de leurs œuvres : on pense à B.S. Johnson, republié au Royaume Uni et traduit pour la première fois en France et en Italie presque quarante ans après sa mort⁷¹⁴, ou à Milorad Pavić, dont le *Dictionnaire khazar*⁷¹⁵ a récemment été republié en France. Cependant, une sorte de complexe d'infériorité à l'égard de la tradition linéaire demeure peut-être, et souvent le roman de la non-linéarité est encore considéré comme un roman de rupture, comme une œuvre excentrique ou expérimentale.

Pour étudier l'évolution de ce paradoxe il est très utile de lire le recueil d'essais de Zenon Fajfer, *Liberature, or total literature. Collected essays 1999-2009*⁷¹⁶. Ce recueil illustre le développement de l'effort théorique de Zenon Fajfer, auteur polonais qui a proposé, en 1999, le terme *liberature*. En introduisant ce terme, Fajfer veut proposer la

⁷¹⁴ Nous faisons référence à la réédition de *The unfortunates* par la maison d'édition Picador (1999), ainsi qu'à l'*Omnibus* publié par la même maison d'édition en 2004, et qui comprend *Albert Angelo*, *Trawl* et *House mother normal*. *The unfortunates* a été ensuite traduit en français (*Les malchanceux*, publié par la maison d'édition Quidam en 2009) et en italien (*In balia di una sorte avversa*, publié par Rizzoli en 2011).

⁷¹⁵ *Le dictionnaire khazar* a été republié par la maison d'édition parisienne Le Nouvel Attila en 2015.

⁷¹⁶ Zenon Fajfer, *Liberature, or total literature. Collected essays 1999-2009*, Cracovie, Korporacja Ha!art, 2010. Le livre est aussi disponible sur le site de Ha!art, à l'adresse <www.ha.art.pl/e-booki/Zenon_Fajfer_-_Liberature_or_Total_Literature_ENG.pdf>

création d'une littérature aux traits qui ressemblent de près à notre notion de « roman de la non-linéarité » : une littérature métafictionnelle, où le paratexte est textualisé jusqu'à faire coïncider livre et texte ; une littérature qui adopte des formes non linéaires (par exemple le rhizome), et qui offre aux lecteurs plusieurs choix dans l'ordre de la lecture ; une littérature spatiale, qui rompt avec le dogme de la séquentialité, et qui, par conséquent, remet en discussion le traitement du temps.

Lisons quelques déclarations contenues dans les premiers essais de Fajfer, qui se présentent comme des manifestes pour appeler à la naissance d'une *liberature* : nous pourrions avoir, inévitablement, l'impression d'un déjà-lu :

Liberature / or total literature / in which the text and the space of a book constitute an inseparable whole.⁷¹⁷

The architecture and the visual aspect of the work are no less important than its plot and style.⁷¹⁸

If [...] the major source of crisis in contemporary literature is the split between the structure of the text and the physical structure of the book, and identifying literature only with the text (like the Cartesian "Cogito, ergo sum", which totally ignores the bodily aspect of human existence), the only way of overcoming it is to reconsider such fundamental notions such as : "form", "time" and "space", "literary work" and "book".⁷¹⁹

In this kind of text, the role of the reader does not amount to a passive consumption of the text, but to an active operation consisting in the laborious discovery of that which has been concealed [...] Perhaps it would be more appropriate to call this activity not reading but experiencing the book, and the reader its hero.⁷²⁰

Why, then, don't writers abandon the traditional form of a book ? Probably by force of habit and inertia.⁷²¹

[...] beside the three major literary modes : lyric, epic and dramatic, (which, by no means, suffice to describe the richness of literature), there is one more that may be called "liberatic" that would include all the kinds of works discussed above. But, whatever the case, I believe that this fourth, still officially acknowledged, mode will infuse new life into literature. This genre may be the future of literature.⁷²²

⁷¹⁷ — —, *lyric, epic, dramatic, liberature* [2002], in *Liberature, or total literature*, cit., p. 43.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹⁹ — —, *Liberature, or total literature (Appendix to the Appendix to the "Dictionnaire of literary terms")* [2001], in *Liberature, or total literature*, p. 31.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 35.

⁷²² *Ibid.*, p. 36.

L'appel de ces manifestes a été suivi par la publication de plusieurs œuvres de *liberature*, de la part de Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik, Radosław Nowakowski. (Pour les titres de ces romans, qui dans leur grande majorité n'ont pas encore été traduits du polonais ni en français ni en anglais, nous renvoyons aux essais de *Liberature, or total liberature*, et à la bibliographie en fin de volume). Le mélange de théorie, d'effort programmatique et de pratique littéraire rappelle de très près le groupe des surfictionnistes ; au passage, on peut noter que Raymond Federman, Ronald Sukenick et Richard Kostelanetz sont tous mentionnés dans ces essais⁷²³. La réactivation des mots d'ordre, des théories, et des pratiques du groupe des surfictionnistes, pose problème : après des décades de littérature non linéaire, théorisée ou pratiquée, cette voie du roman est-elle encore perçue comme minoritaire, comme une nouveauté ? L'idée que la *liberature*, au seuil du vingt-et-unième siècle, puisse être considérée comme « the future of literature », une sorte d'Eldorado qui sauvera la littérature de sa crise irréversible (ou de la crise irréversible du réalisme), est surprenante ; dans les mêmes années, d'ailleurs, Jonathan Franzen considère le panorama du roman contemporain comme saturé de ce genre d'ouvrages, qu'à son avis ont perdu toute potentialité d'innovation.

Les essais qui paraissent dans la partie centrale et finale du volume sur la *liberature* témoignent toutefois une successive correction de route. Fajfer semble en effet vouloir modérer les excès de ses premiers manifestes, notamment l'appel à la création d'une littérature du futur, pour replacer sa *liberature* dans le sillon d'une tradition littéraire. Il s'agit d'ailleurs d'une réflexion que nous avons trouvée aussi chez les surfictionnistes, avec l'idée d'une *new tradition in fiction*. Fajfer se met alors à esquisser une lignée d'auteurs de *liberature* qui va de la littérature ancienne jusqu'à des écrivains contemporains, et qui comprend, sans surprises : Laurence Sterne, James Joyce, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Raymond Queneau, Julio Cortázar, Marc Saporta, William H. Gass, Michel Butor, Raymond Federman, Milorad Pavić, Ronald Sukenick, B.S. Johnson, Georges Perec, Mark Z. Danielewski (et, parmi les poètes, William Blake, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, e.e. cummings). Bien qu'il continue à expliquer les raisons pour lesquelles, à son avis, la *liberature* est nécessaire,

⁷²³ Kostelanetz, d'ailleurs, aurait même témoigné son approbation, en affirmant « yes, the concept of liberature is useful. » Agnieszka Przybyszewska, *Liberature. A Decade (a Snapshot View on its History)*, in Zenon Fajfer, *Liberature, or total literature*, cit., p. 173.

Fajfer semble être passé de l'urgence du manifeste pour la littérature du futur à la nécessité de repenser la *liberature* dans la continuité d'une tradition, en identifiant une lignée presque identique à celle que nous avons définie de la non-linéarité. Fajfer veut aussi esquiver toute possible projection de valeurs sur la dichotomie fiction non linéaire / fiction linéaire :

despite my own merits in the field of interactivity and non-linearity, I panic slightly when I see how these categories are fetished and treated as cult objects. It is as if people believed that the merit of a given work should be judged based on whether it is linear or not. [...] Let everyone write as they like. Only let them write well ; whether it is liberatic or not does not really matter⁷²⁴.

Nous l'avons déjà remarqué : si on partage l'idée que deux traditions existent, une de linéarité et l'autre de non-linéarité, et que leur opposition est une affaire de choix formels et non de mérites littéraires, il faut aussi refuser la notion même de roman expérimental, ce que Fajfer fait, de manière très cohérente, dans son essai *From combinatorics to liberature. On misunderstandings connected with so-called "Experimental literature"*. Fajfer se soucie aussi de faire une nette distinction entre la *liberature* et le livre d'artiste. La *liberature* se situe pleinement dans l'univers de la littérature : pareillement à la fiction linéaire, elle est destinée à des lecteurs, et non pas à des collectionneurs ni à des galeries d'art. La distinction qu'il fait entre livre d'artiste et *liberature* devient alors une fois de plus l'occasion d'esquisser une théorie des deux traditions, et pour conférer à la *liberature* des lettres de noblesse, en rappelant les chefs-d'œuvre que sa lignée peut vanter :

For me, and this point I have frequently underlined (also in this article), liberature is simply a distinct literary genre or type of literature, or, to put it still differently, it constitutes a separated kind of or trend in literature, a trend whose generic distinctness is established by an organic bond between a text and its material book form. And despite the fact that the first book deliberately referred to as liberature was *Oka-leczenie*, I have always stressed the (paradoxically) very rich tradition to which liberature belongs, which extends back to antiquity and which can boast such masterpieces as Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and Stéphane Mallarmé's *A throw of dice*⁷²⁵.

⁷²⁴ Zenon Fajfer, *Liberum Veto? (an authorial commentary to my article Liberature. Appendix to a Dictionary of Literary Terms)* [2005], in *Liberature, or total literature*, cit., p. 113.

⁷²⁵ — —, *How Liberature Redefines the Artist's Book. Some notes to accompany the Project "Collection of Polish artist's books at the turn of the 20th century"* [2009], in *Liberature, or total literature*, cit., p. 136.

Nous retrouvons donc, encore et toujours, *Tristram Shandy*, auquel est d'ailleurs rendu hommage avec un très intéressant essai titré *The muse of liberature (or who's afraid of Widow Wadman)*, où Fajfer définit le roman de Sterne comme la muse de la *liberature*. Encore, dans un autre essai, *Liberature in the E-world*, Fajfer écrit que « Tristram Shandy led the way in this game »⁷²⁶, après avoir inséré une page blanche à la disposition du lecteur, clin d'œil à la page blanche que Tristram avait laissé pour la description de la veuve Wadman.

Il est clair que l'idée de *liberature* de Fajfer a de nombreux points en commun avec la notion de roman de la non-linéarité telle que nous l'avons proposée dans cette thèse : cela témoigne que l'idée d'une tradition alternative dans l'histoire du roman est considérée de plus en plus comme une évidence, et non pas comme une simple hypothèse de travail. On remarquera cependant une différence importante : Fajfer définit la *liberature* à partir des structures formelles que le roman peut adopter, sans s'arrêter sur les thèmes, les procédés littéraires, les visions du monde et de l'identité qu'on trouve au sein des œuvres de cette lignée. Notre notion de roman de la non-linéarité, par contre, essaie de prendre en compte non seulement les romans qui choisissent une forme non linéaire, mais aussi les romans qui soutiennent un discours de la non-linéarité à travers leurs procédés et leurs thèmes.

Nouvelles tendances de la non-linéarité : un panorama d'œuvres récentes

Les essais et les romans publiés par Fajfer et ses confrères polonais ont pourtant le mérite indiscutable d'affirmer que la lignée shandienne est encore très féconde. Si on adopte les critères que nous avons proposé pour identifier le roman de la non-linéarité, d'ailleurs, il est possible d'identifier au sein de la production littéraire récente un panorama très riche d'œuvres qui confirment l'état de bonne santé de la lignée non linéaire. On peut par exemple mentionner les œuvres publiées par Mark Z. Danielewski après *House of leaves* : *The fifty years sword* (2005, et 2012), *Only revolutions* (2006), et *The familiar*, projet de 27 volumes dont le premier est sorti en 2015. Dans cette lignée on peut aussi inclure des romans-dictionnaires tels que *A dictionary of Maqiao* de Han Shaogong (*Mǎqiáo Cídiǎn*, 1996), *L'univers* de Hubert Haddad (1999), ou encore *El canvi* (1998), du catalan Miquel Bauçà. L'insertion d'un petit dictionnaire est

⁷²⁶ — —, *Liberature in the E-world* [2009], in *Liberature, or total literature*, cit., p. 145.

aussi parmi les procédés exploités par Enrique Vila-Matas dans *El mal de Montano* (2002), roman qui affiche de nombreux autres traits distinctifs du roman de la non-linéarité : la tendance à la fragmentation, le narrateur non fiable, la réflexivité, l'intertextualité outrancière, une approche problématique de l'identité. Tous ces thèmes sont bien résumés par ce passage :

«Mi fragmentada vida», he dicho. Y me viene a la memoria Ricardo Piglia, que dice que mientras un escritor escribe para saber qué es la literatura, un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía. Aunque no soy un crítico de libros, voy a actuar a veces en este diccionario como si lo fuera. Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas⁷²⁷.

Parmi les plus récents romans *notulaires* on peut citer au moins les romans de David Foster Wallace, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) d'Éric Chevillard, *Ibid. A life* (2004) de Mark Dunne (qui exploite le procédé de l'apparat de notes apposé à un texte inexistant), ou bien *The selected works of T.S. Spivet* (2009) de Reif Larsen, qui valorise les notes latérales ainsi que l'élément graphique, en introduisant de nombreux desseins. L'utilisation de photographies est aussi un trait caractéristique de l'œuvre de W.G. Sebald, et de sa poétique de l'exploration de la mémoire. Un des derniers romans d'Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della Regina Loana* (2004), est également concerné avec le thème de la mémoire et intègre de nombreuses images, tout comme *Extremely loud and incredibly close* (2006), de Jonathan Safran Foer. Les thèmes de la perte de la mémoire et de l'effort de la récupérer sont aussi au centre de *Remainder* (2005) de Tom McCarthy, le roman que Zadie Smith avait défini comme l'exemple à suivre pour le roman du futur.

On peut aussi mentionner des romans plus "traditionnellement" non linéaires, érgodiques et métafictionnels, comme par exemple *S.* (2003) de Doug Dorst et J.J. Abrams, ou *The people of paper* (2005) de Salvador Plascencia. Il ne faudra d'ailleurs pas oublier qu'aussi les membres de l'Oulipo continuent à publier : ainsi, on pourra citer *Chamboula* (2007) de Paul Fournel, ou la réédition en 2009 aux éditions du Seuil en un seul volume des livres composant le *Grand incendie de Londres*, le *Projet* de Jacques

⁷²⁷ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano* [2002], Barcelone, Editorial Seix Barral, 2012, p. 111.

Roubaud commencé en 1989, et défini comme un *récit avec incises et bifurcations*. D'autres romans insistent sur la tendance à la multiplicité des récits, des points de vue, ou des narrateurs : on mentionnera le célèbre *The golden notebook* (1962) de Doris Lessing, ainsi que les plus récents *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau, *Small island* (2004) d'Andrea Levy, *Microfictions* (2007) de Régis Jauffret, ou *Diary of a bad year* (2007) de John Maxwell Coetzee. Enfin, après avoir cité Enrique Vila-Matas, il est impossible de ne pas observer qu'une grande partie du roman contemporain en langue espagnole, et surtout sud-américain, adopte désormais des solutions de non-linéarité⁷²⁸, ou du moins hybrides. Les antécédents sont d'ailleurs importants : la production de Jorge Luis Borges, la multiplicité des voix et des récits dans *Pedro Paramo* (1955) de Juan Rulfo, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante (1965), l'œuvre de Julio Cortázar, le réalisme magique. Ainsi, de manière plus ou moins prononcé, les procédés, les formes, les thèmes les plus typiques du roman de la non-linéarité sont utilisés, valorisés, renouvelés, dans les œuvres d'Augusto Roa Bastos, Manuel Puig, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, Alan Pauls, José Carlos Somoza, Rodrigo Fresán.

Ces listes pourraient continuer, mais nous n'avons pas l'ambition de rédiger une bibliographie complète de la présence de la non-linéarité dans le roman contemporain ; ce qui est important est d'affirmer encore une fois que la lignée non linéaire représente de moins en moins une exception, une anti-norme, une excentricité. Parmi les noms des écrivains cités nous trouvons deux Prix Nobel (Lessing et Coetzee), ainsi que quelques auteurs populaires, qui ne sont pas aux marges du marché de la librairie. Même des auteurs dont la production est plutôt réaliste et linéaire n'hésitent pas à introduire, à l'occasion et sans que leurs lecteurs soient particulièrement choqués, des éléments de non-linéarité dans leurs romans, comme le fait parfois Jonathan Coe, par exemple lors de la virée métafictionnelle de *The terrible privacy of Maxwell Sim* (2010). Coe a d'ailleurs été un des principaux promoteurs de la redécouverte de l'œuvre de B.S. Johnson, auquel il a dédié une importante monographie, *Like a fiery elephant : The story of B.S. Johnson* (2004). On pourra aussi remarquer que la littérature pour la jeunesse a aussi une solide tradition d'utilisation des procédés typique du roman de la non-linéarité, qui va d'*Alice in wonderland* de Lewis Carroll (1865), à *L'histoire sans*

⁷²⁸ On observera, au passage, que Harold Bloom mentionne déjà en 1994 « the South American heirs of Sterne and Faulkner ». Harold Bloom, *The western canon: The books and the school of ages*, New York; San Diego; London, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 310.

fin (*Die unendliche Geschichte*, 1979) de Michael Ende, aux livres-jeux des années '80, jusqu'à certaines solutions présentes dans les 13 volumes de *A series of unfortunate events* (1999-2006), de Lemony Snicket.

Persistance du roman linéaire, réaliste, mimétique

Malgré cette surabondance d'exemples d'une tradition artistique de non-linéarité qui semble se consolider, se multiplier, se complexifier, le récit linéaire est resté dans la perception commune de grand nombre de lecteurs le récit normal, le récit par excellence. Le marché de la librairie accorde encore son faveur à des histoires menées du début à la fin, à des récits qui procèdent chronologiquement, suivant cette ligne droite abominée par Tristram Shandy. De la paralittérature et de la fiction destinée à une consommation rapide, jusqu'à une vaste production de romans aux plus incontestables mérites littéraires, aux prises avec des importants questionnements éthiques, sociales ou philosophiques, la lignée de la linéarité est toujours féconde, appréciée, solide. Le roman historique, les sagas familiales et le roman du réalisme social, le roman de formation, le roman policier, le roman gothique et d'horreur, le *mystery*, le roman de voyage et d'aventures, la biographie romancée, le roman de l'engagement intellectuel et politique, le roman psychologique, le roman érotique, sont des genres qui exercent encore tout leur attrait auprès des publics les plus variés et qui adoptent encore souvent une forme linéaire, une approche mimétique. On pourrait aussi s'interroger sur le succès d'auteurs qui, dans des mesures différentes, semblent poursuivre des tendances réalistes, linéaires, mimétiques : d'auteurs de tous horizons et provenances, tels que Cormac McCarthy, Abraham Yehoshua, Joyce Carol Oates, Amos Oz, Isabel Allende, Daniel Pennac, Ian McEwan, George R. R. Martin. Luis Sepúlveda, Arturo Pérez-Reverte, Nick Hornby, Jonathan Franzen, Elena Ferrante, Carlos Ruiz Zafón, Khaled Hosseini, J. K. Rowling, Jonathan Littell, Roberto Saviano⁷²⁹, pour en citer seulement quelques-uns. Dans cette petite liste, la présence d'auteurs de sagas d'énorme succès semble témoigner que la fascination pour la séquentialité narrative est encore très forte parmi les lecteurs.

⁷²⁹ Pour la thèse d'un retour du réalisme dans le roman italien, cfr Raffaele Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi», *Allegoria*, XX, 57, janvier/juin 2008, pp. 26-54. L'article est d'ailleurs inclus dans une section dédiée au thème «Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno.»

Nouvelles perspectives : une littérature du monde

Si l'opposition entre roman du réalisme et de la mimesis et roman de la non-linéarité semble persister, on pourrait aussi se demander si des formes hybrides n'essayent pas de sortir de ce dualisme. En vérité, les frontières entre les deux traditions ne sont pas tout à fait nettes, et tout écrivain peut décider de jongler entre linéarité et solutions non linéaires, sans devoir nécessairement déclarer son appartenance à l'une ou l'autre lignée. Le roman de la non-linéarité, d'ailleurs, n'a pas nécessairement l'objectif d'effacer la linéarité ; au contraire, souvent cette linéarité persiste de manières diverses même dans les œuvres les moins linéaires, témoignant par exemple la fascination nostalgique vers les grands récits et la mimesis (par exemple chez Perec). Il n'est pas rare non plus que des romans linéaires puisent dans le répertoire des thèmes et des procédés typiques de la tradition concurrente ; on pourrait même affirmer que l'essor récent du roman non linéaire a rendu ces emprunts moins choquants et plus fréquents. Il resterait à étudier pour quelles raisons, dans quels contextes et avec quelles modalités ces solutions hybrides peuvent se produire.

Pour répondre à ces questions, il faut tout d'abord considérer que la littérature contemporaine est désormais une littérature du monde ; comme Franco Moretti l'a écrit, « the literature around us is now unmistakably a planetary system »⁷³⁰. Il est donc important de tourner l'attention vers des œuvres d'autres cultures, d'autres langues, et aussi, rétrospectivement, d'autres époques, pour que cette Bibliothèque de Babel devienne notre corpus de travail. C'est probablement une limite (inévitale) de ce travail de recherche, qui prend en compte un nombre limité de langues littéraires. Le modèle que nous avons proposé dans ce travail est en effet dépendant de la tradition du roman occidental : la lignée de Cervantes, Rabelais et Sterne, le grand roman réaliste du dix-neuvième siècle, le modernisme européen, le postmodernisme finalement international. Il faudra désormais considérer aussi les œuvres de la tradition romanesque non occidentale (les *Notes de chevet*, par exemple, ou *Le rêve dans le pavillon rouge*, et bien d'autres romans), le terrain peu exploré des littératures considérées périphériques, la déjà vaste production postcoloniale. D'autres chercheurs, d'autres théoriciens, spécialistes d'autres langues et d'autres littératures, pourront travailler sur ces œuvres

⁷³⁰ Franco Moretti, « Conjectures on world literature », in *New Left Review*, L, 1, 2000, p. 54.

anciennes ou nouvelles qui forment une littérature mondiale : il sera alors intéressant de comprendre si, au sein de ce vaste corpus, ont été développés anciennement ou sont développés actuellement d'autres manières d'appréhender le réel, qui échappent à la dichotomie entre roman de la mimesis et roman de la non-linéarité ; aussi on pourra se demander si les raisons du choix de la mimesis ou de la non-linéarité répondent aux mêmes motivations qu'on a trouvé dans la tradition occidentale, ou à des motivations différentes.

Une chose est certaine : la multiplication des récits, considérés comme concurrents ou bien mis en réseau, est le produit d'un monde vaste, complexe, problématique. Il ne s'agit pas un phénomène récent : déjà dans le *Tristram Shandy* les idées d'un monde réduit au petit village et du récit de vie comme autobiographie linéaire des actions d'un individu dans le monde s'effondraient devant l'inextricable entrecroisement des lieux, des temporalités, des vies, des voix, des mondes. Au temps de la littérature universelle, une des tâches principales du roman est d'appréhender ce réel qui s'est fait encore plus multiple.

En décrivant les caractéristiques du roman réaliste, Ian Watt écrivait : « [...] the characters of the novel can only be individualized if they are set in a background of particularized time and place »⁷³¹. Est-il vraiment encore possible, si on veut appréhender et représenter ce réel si multiple et stratifié, de faire de cet individu le personnage du roman ? Peut le récit de vie être encore individuel, avoir lieu dans un espace et un temps particuliers ? Ou bien toute littérature, aujourd'hui, encore avant d'être linéaire ou non linéaire, se doit d'être une littérature *comparée*, dans le sens plus ample du terme ? Aux romanciers les réponses, aux théoriciens les analyses : nous devons suspendre notre voyage ici, sur ces questions, dans l'espoir d'ouvrir mille nouvelles digressions, milles nouvelles bifurcations.

⁷³¹ Ian Watt, *The rise of the novel*, cit., p. 22.

Bibliographie

- Espen J. AARSETH, *Nonlinearity and literary theory*, in George P. LANDOW (éd.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994, pp. 51-86
- —, *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, Baltimore; London, John Hopkins, 1997
- Yves ABRIOUX (éd.), *Littérature et théorie du chaos*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994
- Nathalie AGHORO, *Textual transformations: experience, mediation, and reception in Mark Z. Danielewski's House of leaves*, in Sascha PÖHLMANN (éd.), *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 64-75
- Robert ALTER, *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*, Berkeley, University of California Press, 1975
- Howard ANDERSON, *Tristram Shandy and the reader's imagination*, in Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 610-622
- Ridvan ASKIN, "Folding, unfolding, refolding": *Mark Z. Danielewski's differential novel House of leaves*, in Sascha PÖHLMANN (éd.), *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 99-121
- Thomas BAIRD, « The time-scheme of *Tristram Shandy* and a source », *PMLA*, LI, 3, 1936, p. 805
- Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [Voprosy literatury i estetiki, 1975 ; traduit du russe par Daria Olivier]
- John BARTH, *The literature of exhaustion* [1967], in Raymond Federman (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 19-33
- —, *The spanish connection*, in *Further Fridays. Essays, lectures and other nonfiction, 1984-1994*, Boston, Little Brown and Co., 1995, pp. 35-48
- —, *4½ lectures. The Stuttgart seminars on postmodernism, chaos theory, and the Romantic arabesque*, in *Further Fridays: essays, lectures and other nonfictions, 1984-94*, Little Brown and Co., Boston, 1995, pp. 276-366

— —, *The parallels! : Italo Calvino and Jorge Luis Borges*, in *Final Fridays. Essays, lectures and other nonfiction, 1984-1994*, Boston, Little Brown and Co., 1995, pp. 103-119

Roland BARTHES, *Littérature et discontinu* [1964], in *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Éditions du Seuil, 2002

— —, « L'effet de réel », *Communications*, I, 11, 1968, pp. 84-89

— —, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970

— —, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

— —, *Ecrire la lecture*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 33-36

— —, *Sur la lecture*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 43-48

Michael BELL, *Sterne and the Twentieth Century*, in David PIERCE, Peter Jan DE VOOGD (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 39-54

Shari BENSTOCK, « At the margin of discourse: footnotes in the fictional text », *PMLA*, XCVIII, 2, mars 1983, pp. 204-225

Jean BESSIÈRE, *Quelques données rhétoriques relatives à la fiction et au roman pour caractériser l'histoire moderne du roman*, in Jean BESSIÈRE, Philippe ROUSSIN (éds.), *Partages de la littérature, partages de la fiction*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 89-120

— —, *Le pas au-delà de la réflexivité ou les raisons d'être de la réflexivité littéraire*, in Jean BESSIÈRE, Manfred SCHMELING (éds.), *Littérature, modernité, réflexivité. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 191-216

— —, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

— —, *Questionner le roman: quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012

Aleksandra BIDA, *Hauntingly sweet: Home as labyrinth and ospitality in House of leaves*, in Sascha PÖHLMANN (éd.), *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 43-62

- Brianne BILSKY, *(Im)possible spaces: technology and narrative in House of leaves*, in Sascha PÖHLMANN (éd.), *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 137-165
- Harold BLOOM, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, London, Oxford University Press, 1975
- Wayne C. BOOTH, « The self-conscious narrator in comic fiction before *Tristram Shandy* », *PMLA*, LXVII, 2, 1952, pp. 163-185
- —, *Did Sterne complete Tristram Shandy?*, in Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 532-548
- Jorge Luis BORGES, *Obras completas. I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005
- —, *Obras completas. II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005
- —, *Obras completas, III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2007
- William Bowman PIPER, *Tristram's digressive artistry*, in Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 548-561
- Brian BOYD, *Nabokov's Pale fire. The magic of artistic discovery*, Princeton, Princeton University Press, 1991
- Peter M. BRIGGS, *Locke's Essay and the tentativeness of Tristram Shandy*, in Melvin NEW (ed.), *Critical essays on Laurence Sterne*, New York, G.K. Hall, 1998, pp. 87-109
- Claude BURGELIN, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996
- Robert BURTON, *The anatomy of melancholy* [1621], Philadelphia, J.W. Moore, 1857. (Disponible à la consultation sur *Google Books*)
- Vannevar BUSH, « As we may think », *The Atlantic*, juillet 1945,
< <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>>
- Michel BUTOR, *Le roman comme recherche*, in *Répertoire, I. Études et conférences (1948-1959)*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, pp. 7-11
- —, *Recherches sur la technique du roman*, in *Répertoire, II. Etudes et conférences (1959-1963)*, Paris, Editions de Minuit, 1964, pp. 88-99

- —, *Sur la page*, in *Répertoire, II. Etudes et conférences (1959-1963)*, Paris, Editions de Minuit, 1964, pp. 100-103
- —, *Le livre comme objet*, in *Répertoire, II. Etudes et conférences (1959-1963)*, Paris, Editions de Minuit, 1964, pp. 104-123
- Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard (Collection «Idées», n. 125), 1967
- Matei CALINESCU, *Rereading*, New Haven; London, Yale University Press, 1993
- Italo CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988
- Michael CAMILLE, *Glossing the flesh : scopophilia and the margins of the medieval book*, in D.C. GREETHAM (éd.), *The margins of the text*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 245-267
- Luigi CAZZATO, *Metafiction of anxiety. Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel*, Fasano, Schena, 2000
- Brian W. CHANEN, « Surfing the text. The digital environment in Mark Z. Danielewski's *House of leaves* », *European journal of English studies*, XI, 2, 2007, pp. 163-176
- Roger CHARTIER, *Du livre au lire*, in Roger CHARTIER (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, pp. 62-88
- Roger CHARTIER, Pierre BOURDIEU, *La lecture : une pratique culturelle*, in Roger CHARTIER (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, pp. 217-239
- Alain CHEVRIER, « Lettre à Bernard Magné. À propos des remaniements de l'index dans la dernière édition de *La vie mode d'emploi* », *Formules. Revue des littératures à contraintes*, 6, 2002, pp. 99-103
- Victor CHKLOVSKI, *Le roman parodique*, in *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1973, pp. 211-244 [*O teorii prozy*, 1929 ; traduit du russe par Guy Verret]
- Inger CHRISTENSEN, *The meaning of metafiction: a critical study of selected novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo, Universitetsforlaget, 1981
- Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, 1980
- Miguel DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], Madrid, Espasa-Calpe ("Collección Austral"), 1960

- Vincent COLONNA, *Fausse notes*, in Bernard MAGNÉ (éd.), *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (1984)*, Paris, POL, 1985, pp. 96-109
- Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979
- Katharine COX, « What has made me? Locating mother in the textual labyrinth of Mark Z. Danielewski's *House of leaves* », *Critical survey*, XVIII, 2, 2006, pp. 4-15
- Mark Z. DANIELEWSKI, *House of leaves*, New York, Pantheon Books, 2000
- Jacques DERRIDA, *Tympan*, in *Les marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. I-XXV
- —, *Survivre*, in *Parages*, Paris, Galilée, 1985, pp. 117-218
- —, « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », *La Licorne*, XIX, 67, 2004, pp. 8-9. [Article original en anglais : Jacques DERRIDA, *This is not an oral footnote*, in Stephen A. BARNEY (éd.), *Annotation and its texts*, New York, Oxford University Press, 1991, p. 193-194]
- Umberto ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962
- —, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979
- —, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992
- —, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994
- Robert ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958
- Zenon FAJFER, *Liberature, or total literature. Collected essays 1999-2009*, Cracovie, Korporacja Ha!art, 2010
- Raymond FEDERMAN, *Surfiction - Four propositions in form of an introduction*, in Raymond FEDERMAN (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 5-15
- John FERRIAR, *Illustrations of Sterne* [1798], New York, Garland Pub., 1974
- Stanley FISH, *Interpreting the Variorum*, in Jane P. TOMPKINS (éd.), *Reader-response criticism : from formalism to post-structuralism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980, pp. 164-184
- —, « Why no one's afraid of Wolfgang Iser », *Diacritics*, 11, 1981, pp. 2-13
- Frédéric FLADENMULLER, *La voix neutre du chaos. Etude sur la complexité de textes modernes*, New York ; Oxford ; Berne, P. Lang, 2010

- Gustave FLAUBERT, *Lettre à Mademoiselle Loroyer de Chantepie, Paris 18 mars [1857]*, in *Correspondance. II (juillet 1851 – décembre 1858)*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1980, p. 691
- Finn FORDHAM, *Katabasis in Danielewski's House of leaves and two other recent American novels*, in Alison GIBBONS, Joe BRAY (éds.), *Mark Z. Danielewski*, Manchester, Manchester University Press, 2011, pp. 33-51
- Joseph FRANK, « Spatial form in modern literature: an essay in three parts », *The Sewanee Review*, LIII, 2-3-4, 1945, pp. 221-240, 433-456, 643-653
- —, « The consequence of Ian Watt: a call for papers on diminished reputations », *Common knowledge*, XIII, 2-3, 2007, pp. 497-511
- Jonathan FRANZEN, « Mr. Difficult », *The New Yorker*, LXXVIII, 29, 30 septembre 2002, pp. 100-111
- Gérard GENETTE, *L'utopie littéraire*, in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 123-132
- —, *Raisons de la critique pure*, in *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 7-22
- —, *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 67-272
- —, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
- —, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983
- —, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, 2004
- Alison GIBBONS, *The narrative worlds and multimodal figures of House of leaves: "— find your own words; I have no more"*, in Marina GRISHAKOVA, Marie-Laure RYAN (éds.), *Intermediality and storytelling*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 285-311
- Walker GIBSON, « Speakers, readers, and mock readers », *College English*, XI, 5, 1950, pp. 265-269
- Michael Patrick GILLESPIE, *Nonlinear thinking and contemporary literary criticism*, Gainesville, University Press of Florida, 2003
- Carlo GINZBURG, *La ricerca delle origini. Rileggendo Tristram Shandy*, in *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 68-95
- James GLEICK, *Chaos : making a new science*, New York, Viking Penguin, 1987
- Jean-Marie GOULEMOT, *De la lecture comme production de sens*, in Roger CHARTIER (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, pp. 90-99

- Alain GOULET, La Vie mode d'emploi. *Archives en jeu*, in Bernard MAGNÉ (éd.), *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (1984)*, Paris, POL, 1985, pp. 193-212
- Natalie HAMILTON, « The a-mazing house: the labyrinth as theme and form in Mark Z. Danielewski's *House of leaves* », *Critique*, L, 1, 2008, pp. 3-15
- Elizabeth W. HARRIES, *Sterne's novels: gathering up the fragments*, in Melvin NEW (ed.), *Critical essays on Laurence Sterne*, New York, G.K. Hall, 1998, pp. 257-269
- Michael HART, "Many planes of narrative": a comparative perspective on Sterne and Joyce, in David PIERCE, Peter Jan DE VOOGD (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 65-80
- Lodwick HARTLEY, *The genius of Laurence Sterne*, in Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 495-501
- Harriett HAWKINS, *Strange attractors : literature, culture and chaos theory*, New York, Prantice Hall / Harvester Wheatsheaf, 1995
- Nancy Katherine HAYLES, *The cosmic web : scientific field models and literary strategies in the 20th century*, Ithaca, Cornell University Press, 1984
- —, *Chaos bound : orderly disorder in contemporary literature and science*, Ithaca, Cornell University Press, 1990
- —, *Complex dynamics in literature and science*, in Nancy Katherine HAYLES (éd.), *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 1-33
- —, *Writing machines*, Cambridge, London, MIT Press, 2002
- —, « Saving the subject: remediation in *House of leaves* », *American Literature*, LXXIV, 4, 2002, pp. 779-807
- Ursula K. HEISE, *Chronoschisms : time, narrative, and postmodernism*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1997
- Norman HOLLAND, « The laughter of Laurence Sterne », *The Hudson Review*, IX, 3, 1956, pp. 422-430
- Lucie HOTTE, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Editions Nota Bene, 2001

- J. Paul HUNTER, *Response as reformation: Tristram Shandy and the art of interruption*, in Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 623-639
- Linda HUTCHEON, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Routledge, London, 1980
- Vittorio IMBRIANI, *Incontri, reminiscenze, imitazioni, plagi* [1882], in *Studi letterari e bizzarrie satiriche*, Bari, Laterza, 1907, pp. 350-358
- Wolfgang ISER, *The reading process: a phenomenological approach*, in Jane P. TOMPKINS (éd.), *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980, pp. 50-69
- —, *Interaction between text and the reader*, in Susan R. SULEIMAN et Inge CROSMAN (éds.), *The reader in the text: essays on audience and participation*, Princeton; Guilford, Princeton University Press, 1980, pp. 106-120
- —, *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- T. John JAMIESON, « A note on the marbled page in *Tristram Shandy* », *American Notes & Queries*, XVI, 4, décembre 1977, p. 56
- D.W. JEFFERSON, *Tristram Shandy and the tradition of learned wit*, in Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 502-521
- Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique*, VII, 27, 1976, pp. 258-281
- Steven G. KELLMAN, *The self-begetting novel*, New York, Columbia University Press, 1980
- Miles KENNEDY, *Home: a bachelardian concrete metaphysics*, Oxford; Bern; Berlin [etc.], Peter Lang, 2011
- Herbert KLEIN, *Identity reclaimed: the art of being Tristram*, in David PIERCE, Peter Jan DE VOOGD (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 123-132
- Jerome KLINKOWITZ, *Literary disruptions; or, what's become of American fiction?*, in Raymond FEDERMAN (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 167-179

- Richard KOSTELANETZ, *New fiction in America*, in Raymond FEDERMAN (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 85-100
- Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1990
- Jonathan LAMB, *Sterne's system of imitation*, in Melvin NEW (ed.), *Critical essays on Laurence Sterne*, New York, G.K. Hall, 1998, pp. 19-38
- Bernard-Olivier LANCELOT, « Perec ou les metamorphoses du nom », *L'Arc*, XIX, 76, 1979, pp. 11-18
- Richard LANHAM, *Tristram Shandy. The games of pleasure*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973
- —, *Games, play, seriousness*, in Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 584-594
- Lawrence LIPKING, « The marginal gloss », *Critical inquiry*, III, 4, 1977, pp. 609-655
- David LODGE, *The art of fiction. Illustrated from classic and modern texts*, New York, Viking, 1992
- Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979
- Bernard MAGNÉ, *Lavis mode d'emploi*, in Bernard MAGNÉ (éd.), *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (1984)*, Paris, POL, 1985, pp. 232-246
- —, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989
- —, *Les figures du lecteur dans La vie mode d'emploi*, in Yvonne GOGA (éd.), *Actes du colloque international Georges Perec de Cluj-Napoca 17-19 octobre 1996*, Cluj-Napoca, Dacia, 1997, pp. 53-65
- Alberto MANGUEL, *A history of reading*, New York, Viking, 1996
- Marie-Odile MARTIN, *L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de La vie mode d'emploi*, in Bernard MAGNÉ (éd.), *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (1984)*, Paris, POL, 1985, pp. 247-264
- Jean-Jacques MAYOUX, *Variations on the time-sense in Tristram Shandy*, in Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980, pp. 571-583
- Larry MCCAFFERY, Sinda GREGORY, « Haunted house. An interview with Mark Z. Danielewski », *Critique*, XLIV, 2, 2003, pp. 99-135

- Patricia MERIVALE, « The flaunting of artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges », *Wisconsin Studies in Comparative Literature*, VIII, 2, 1967, pp. 294-309
- Laurent MILESI, *Have you not forgot to wind up the clock ? Tristram Shandy and Jacques le fataliste on the post (post?) modern psychoanalytic couch*, in David PIERCE, Peter Jan DE VOOGD (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 179-196
- Stefan MORAWSKI, *The basic fonctions of quotation*, in Algirdas Julien GREIMAS (éd.), *Sign, language, culture*, La Haye, Mouton & Co., 1970, pp. 690-705
- Franco MORETTI, « Conjectures on world literature », in *New Left Review*, L, 1, 2000, pp. 54-68
- Vladimir NABOKOV, « Problems of translation : *Onegin* in english », *Partisan Review*, 22, 1955, pp. 496-512
- —, *Pale fire* [1962], London, Penguin Classics, 2011
- Chiara NANNICINI STREITBERGER, *La revanche de la discontinuité: bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles; Bern; Berlin [etc.], P. Lang, 2009
- Jacques NEEFS, « Queneau, Perec, Calvino: création narrative et explorations logiques », *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XXV, 2, 1986, pp. 205-209
- Walter J. ONG, « The writer's audience is always a fiction », *PMLA*, XC, 1, 1975, pp. 9-21
- Leonard ORR, *Problems and poetics of the nonaristotelian novel*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991
- José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote* [1914], Madrid, Revista de Occidente / Alianza Editorial, 1981
- Jo Alyson PARKER, *Narrative form and chaos theory in Sterne, Proust, Woolf and Faulkner*, Basingtoke, Palgrave MacMillan, 2007
- Thomas PAVEL, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003
- Ewa PAWLIKOWSKA, « La colle bleue de Gaspard Winckler », *Littératures*, III (Nouvelle série) 7, 1983, pp. 79-86
- —, *Citation, prise d'écriture*, in Bernard MAGNÉ (éd.), *Cahiers Georges Perec 1: Colloque de Cerisy (1984)*, Paris, POL, 1985, pp. 213-231
- John PEDERSEN, « Perec ou les textes croisées », *Études romanes de l'Université de Copenhague*, XIX, 29, 1985

- Georges PEREC, *La disparition* [1969], Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1989
- —, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [1975], Paris, Christian Bourgeois, 2008
- —, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, L'Imaginaire Gallimard, 2004
- —, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978
- —, *Penser/Classer* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 2003
- —, *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, édité par Hans HARTJE, Bernard MAGNÉ, Jacques NEEFS, Paris; Cadeilhan, CNRS Éditions/Zulma, 1995
- —, *Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes, Joseph K. 2003
- —, *Entretiens et conférences*, vol. II, Nantes, Joseph K., 2003
- Andréas PFERSMANN, *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe – XXIe siècles)*, Genève, Droz, 2011
- Michel PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986
- John PIER, « Between text and paratext: Vladimir Nabokov's *Pale fire* », *Style*, XXVI, 1, 1992, pp. 12-32
- Sascha PÖHLMANN (éd.), *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012
- David PORUSH, *Fiction as dissipative structures : Prigogine's theory and postmodernism roadshow*, in Nancy Katherine HAYLES (éd.), *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 54-84
- Jessica PRESSMAN, « *House of leaves* : Reading the networked novel », *Studies in american fiction*, XXXIV, 1, 2006, pp. 107-128
- Gerald PRINCE, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, IV, 14, 1973, pp. 178-196
- Peter J. RABINOWITZ, « Truth in fiction : a reexamination of audiences », *Critical inquiry*, IV, 1, 1977, pp. 121-141
- —, « *What's Hecuba to us?* » *The audience's experience of literary borrowing*, in Susan R. SULEIMAN et Inge CROSMAN (éds.), *The reader in the text: essays on audience and participation*, Princeton; Guilford, Princeton University Press, 1980, pp. 241-263

- James RAMEY, « Parasitism and *Pale Fire*'s camouflage: the king-bot, the crown jewels and the man in the brown macintosh », *Comparative Literature Studies*, XLI, 2, 2004, pp. 185-213
- Brian RICHARDSON, « Narrative poetics and postmodern transgression : theorizing the collapse of time, voice and the frame », *Narrative*, VIII, 1, 2000, pp. 23-42
- Michel RIFFATERRE, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, 215, 1980, pp. 4-18
- —, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, 1981, pp. 4-7
- Rinaldo RINALDI, *La grande catena: studi su La vie mode d'emploi di Georges Perec*, Milano, Marietti, 2004
- Nicole ROBINE, *La lecture*, in Robert ESCARPIT (éd.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 221-244
- Julien ROUMETTE, « Quand la fin paralyse le début, ou l'impossibilité de commencer chez Perec, des *Choses* à *La Vie mode d'emploi* », *Fabula / Les colloques*, *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*,
<<http://www.fabula.org/colloques/document713.php>>
- Randa SABRY, *Strategies discursives. Digression, transition, suspens*, Paris, Editions de l'EHESS, 1992
- Marc SAGNOL, « Des Passages Parisiens à la rue Simon-Crubellier. À propos de quelques motifs benjaminien chez Perec », *Littératures*, III (Nouvelle série) 7, 1983, pp. 92-97
- —, *Georges Perec: quête d'écriture et autobiographie*, in Yvonne GOGA (éd.), *Actes du colloque international Georges Perec de Cluj-Napoca 17-19 octobre 1996*, Cluj-Napoca, Dacia, 1997, pp. 23-36
- Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 2005
- Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, A. Colin, 2005
- Jean-Marie SCHAEFFER, *De la fiction*, in Jean BESSIÈRE, Philippe ROUSSIN (éds.), *Partages de la littérature, partages de la fiction*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 63-88
- Robert SCHOLES, « Metafiction », *The Iowa Review*, I, 4, 1970, pp. 110-115
- Michael SEIDEL, « *Pale fire* and the art of the narrative supplement », *ELH*, LI, 4, 1984, pp. 837-855

- Carsten SESTOFT, *Perec et le "postmodernisme" américain*, in Yvonne GOGA (éd.), *Actes du colloque international Georges Perec de Cluj-Napoca 17-19 octobre 1996*, Cluj-Napoca, Dacia, 1997, pp. 17-22
- Sudha SHASTRI, « Return to the beginning: *House of leaves* by Mark Z. Danielewski », *Atenea*, XXVI, 2, décembre 2006, pp. 81-94
- Stuart SIM, « *All that exist are island of determinism* »: *Shandean sentiment and the dilemma of postmodern physics*, in David PIERCE, Peter Jan DE VOOGD (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 109-122
- Gordon E. SLEUTHAG, *Beautiful chaos: chaos theory and metachotics in recent American fiction*, Albany, State University of New York Press, 2000
- Will SLOCOMBE, « "This is not for you": Nihilism and the House that Jacques built », *Modern fiction studies*, LI, 1, 2005, pp. 88-110
- Zadie SMITH, « Two paths for the novel », *The New York Review of Books*, LV, 18, 20 novembre 2008, pp. 89-94
- Stephen SOUD, « *Weavers, gardeners, and gladiators* »: *Labyrinths in Tristram Shandy*, in Melvin NEW (ed.), *Critical essays on Laurence Sterne*, New York, G.K. Hall, 1998, pp. 53-67
- John O. STARK, « Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* and Nabokov's *Pale fire*: literature of exhaustion », *Texas studies in literature and language*, XIV, 1, 1972, pp. 39-45
- —, *The literature of exhaustion. Borges, Nabokov, and Barth*, Durham, Duke University Press, 1974
- Michael STEIG, *Stories of reading: subjectivity and literary understanding*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989
- Laurence STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman [1760-1767]*, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1980
- Peter STOICHEFF, *The chaos of metafiction*, in Nancy Katherine HAYLES (éd.), *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 85-98
- Brian STONEHILL, *The self-conscious novel: artifice in fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988

- Ronald SUKENICK, *The new tradition in fiction*, in Raymond FEDERMAN (éd.), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975, pp. 35-45
- —, « Twelve digressions toward a study of composition », *New Literary History*, VI, 2, 1975, pp. 429-437
- James SWEARINGEN, *Reflexivity in Tristram Shandy: an essay in phenomenological criticism*, New Haven; London, Yale University Press, 1977
- —, *Reflexivity and the decentered self in Tristram Shandy*, in Steven J. BARTLETT et Peter SUBER (éds.), *Self-reference: reflections on reflexivity*, New York, Springer Verlag, 1987, pp. 239-262
- Mark C. TAYLOR, *Rewiring the real: in conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo*, New York, Columbia University Press, 2013
- Tzvetan TODOROV, *Reading as a construction*, in Susan R. SULEIMAN et Inge CROSMAN (éds.), *The reader in the text: essays on audience and participation*, Princeton; Guilford, Princeton University Press, 1980, pp. 67-82
- Jane P. TOMPKINS (éd.), *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980
- Evelyn TRIBBLE, *Margins and marginality. The printed page in early modern England*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1993
- —, « "Like a Looking-Glas in the Frame": from the marginal note to the footnote, in D.C. GREETHAM (éd.), *The margins of the text*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 229-244
- Nicholas O. WARNER, « The footnote as literary genre: Nabokov's commentaries to Lermontov and Puškin », *The Slavic and East European Journal*, XXX, 2, 1986, pp. 167-182
- Ian WATT, *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 1964
- Carol WATTS, *The modernity of Sterne*, in David PIERCE, Peter Jan DE VOOGD (éds.), *Laurence Sterne in modernism and postmodernism*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 19-38

Thomas P. WEISSERT, *Representation and bifurcation : Borges's Garden of chaos dynamics*, in Nancy Katherine HAYLES (éd.), *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 223-243

Hans C. WERNER, *Literary texts as nonlinear patterns : a chaotics reading of Rainforest, Transparent things, Travesty, and Tristram Shandy*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999

Virginia WOOLF, *The common reader. Second series* [1932], London, Vintage, 2003

Index des noms

- Aarseth, Espen J. IX, 101, 330
Abrams, J.J. 64, 367
Adams, Henry 21
Aldrovandi, Ulisse 185
Allende, Isabel 368
Alter, Robert IX, 5-7, 62, 63, 185, 203, 274, 278, 317, 325
Amis, Martin 3
Anderson, Howard 7, 187, 284
Apollinaire, Guillaume 363
Archimède de Syracuse 16, 346
Ariosto, Ludovico 4, 23
Aristophane 4
Aristote 1, 178, 185, 295
Askin, Ridvan 236
Bachelard, Gaston 79
Bachmann, Ingeborg 40
Baillet, Adrien 90
Baird, Thomas 149
Bakhtine, Mikhaïl VI, 7, 47, 80, 81, 83, 92, 116, 128, 293, 294, 323, 324
Balzac, Honoré de IX, 9, 23, 43, 64, 72, 137
Barth, John IV, XI, 5, 12, 13, 17, 18, 23, 27, 49, 62, 97, 114, 130, 136, 137, 189, 271, 359
Barthelme, Donald 359
Barthes, Roland III, IV, 6, 42-44, 48, 50, 52, 93, 100, 112, 119, 124, 125, 142, 173, 346
Bauça, Miquel 365
Bayfius, Lazarus 185, 188
Bazarnik, Katarzyna 363
Becke, Edmund 35
Bell, Michael 271
Belletto, René 139
Bellmer, Hans 139, 322
Bennett, James Gordon 185
Bessière, Jean I, 15, 83, 84, 92, 98, 143, 226, 228, 357
Bilsky, Brianne 144
Bioy Casares, Adolfo 87
Blake, William 363
Boccaccio, Giovanni 17
Bolaño, Roberto 71, 97, 367
Booth, Wayne Clayson 16, 340-343
Borges, Jorge Luis XII, XIII, 8, 11, 24, 32, 39, 43, 75, 82, 83, 87, 88, 90, 93, 94, 114, 127, 136, 139, 142, 162, 173, 174, 188-197, 233, 259, 274-278, 281, 322, 331, 339, 362, 367
Boswell, James 207
Boyd, Brian 76, 115, 209
Briggs, Peter 123
Brisson, Mathieu-Jacques 185
Browne, Thomas 185
Budé, Guillaume 185, 188
Burgelin, Claude 337
Burgersdijk, Franck 295

Burton, Robert 70, 100, 133, 178-182, 200, 272, 314
 Bush, Vannevar 176, 177
 Butor, Michel 37, 48, 63, 64, 70, 71, 114, 120, 139, 247, 363
 Byron, George Gordon 4
 Cabrera Infante, Guillermo VIII, 4, 368
 Caillois, Roger 117, 324-329
 Calinescu, Matei 119, 137, 333, 334
 Calvino, Italo VIII, XII, 8, 30, 32, 40, 48, 110, 136, 137, 139, 272, 325
 Camille, Michael 35
 Carroll, Lewis 23, 367
 Casaubon, Isaac 185, 188
 Céline, Louis-Ferdinand 197
 de Certeau, Michel 44
 Cervantes Saavedra, Miguel de VI, VIII, 7-9, 15, 17, 23, 49, 54, 75, 82, 86, 88, 107, 127, 195, 245, 263, 272, 369
 Chamoiseau, Patrick 124, 367
 Chanen, Brian W. 225
 Chartier, Roger III
 Chevillard, Éric 366
 Chevrier, Alain 71
 Chklovski, Victor VI, 6, 67, 74, 121, 128, 212, 213, 265
 Christensen, Inger 5, 74, 130
 Christie, Agatha 139
 Cicéron 16, 179-181, 295
 Coe, Jonathan 367
 Coetzee, John Maxwell 366
 Compagnon, Antoine 51, 52, 196
 Coover, Robert 8, 325, 359
 Cortázar, Julio 48, 96, 330, 363, 367
 Cox, Katherine 225
 Crackenthorpe, Richard 295
 cummings, e.e. 141, 363
 Cuvier, Georges 185
 Danielewski, Mark Z. XII, XIII, 64, 66, 71, 72, 79, 82, 88, 93, 96, 97, 102, 115, 126, 141-144, 165-169, 191-197, 225-237, 260-264, 287-289, 323, 338, 339, 355-359, 363, 365
 Dante 175, 192
 de Graaf, Regnier 132
 de La Ramée, Pierre 295
 Defoe, Daniel VI, IX, 9, 14, 30, 74
 DeLillo, Don 27, 360, 383
 Derrida, Jacques V, 32-36, 38, 42, 50, 64, 112, 193, 356
 Descartes, René 362
 Dickens, Charles 23, 81
 Diderot, Denis VI, 4, 8, 23, 17, 208, 252
 Diski, Jenny 27, 130
 Dorst, Doug 64, 366
 Drake, James 132
 Dunne, Mark 366
 Eco, Umberto 45, 366
 Empédocle 181
 Ende, Michael 368
 Érasme 100, 172, 251, 300, 301, 312
 Ernulfus 296, 298, 299, 305
 Escarpit, Robert III, 42-44

Fajfer, Zenon 361-365
 Farnaby, Thomas 295
 Faulkner, William 29, 130, 366
 Federman, Raymond 5, 13, 17, 47, 88, 136, 363
 Fernández de Avellaneda, Alonso 86
 Ferrante, Elena 368
 Ferretti, Gian Carlo I, III
 Ferriar, John 134, 177, 179, 182
 Fiedler, Leslie 136
 Fielding, Henry 9, 23, 74, 81, 128, 129, 131
 Fish, Stanley 45
 Fladenmuller, Frédéric 32
 Flatman, Thomas 209
 Flaubert, Gustave 73, 139, 280
 Foer, Jonathan Safran 366
 Foscolo, Ugo 174
 Fournel, Paul 366
 Fowles, John IV, 3, 8
 Frank, Joseph 9, 22, 62, 64
 Franzen, Jonathan 359-361, 363, 368
 Fresán, Rodrigo 367
 Freud, Sigmund 96, 139, 231, 232
 Gaddis, William 12, 359
 Garcia Marquez, Gabriel 139
 Garrick, David 300
 Gass, William Howard 8, 358, 363
 Genette, Gérard III-V, 23, 36, 40, 51, 73, 74, 76, 77, 120, 173, 175, 192, 196, 273
 Gesner, Conrad 185
 Gibbons, Alison 67
 Gibson, Walker 44
 Gilles, Pierre 181
 Gillespie, Michael Patrick 28
 Ginzburg, Carlo 148
 Gleick, James 5, 18
 Gregory, Sinda 141
 Guérin, Eugénie de 185
 Guyomard, Gérard 322
 Haddad, Hubert 365
 Hamilton, Natalie 226
 Harington, John 36
 Hawkins, Harriett 25, 132
 Hawkes, John 27, 130, 359
 Hayles, Nancy Katherine XI, 5, 19-25, 29, 32, 34, 46, 84, 109, 111-113, 115, 120, 235, 277, 278, 283, 284, 356
 Heidegger, Martin 230, 231
 Heise, Ursula 25, 26, 141, 277
 Heller, Joseph 359
 Hill, William Ebsworth 113, 218
 Hillary, Edmund 262
 Hitchcock, Alfred 141
 Hofstadter, Douglas R. 193
 Holland, Norman 44
 Hollander, John 141
 Horace 146, 178
 Hornby, Nick 368
 Hosseini, Khaled 368
 Hotte, Lucie 44, 52, 53, 99
 Hudson, Henry 262

Hutcheon, Linda IX, 5, 8-11, 24, 46,
 47, 63, 74, 112, 113, 117, 129, 130,
 144, 236, 317, 325
 Huxley, Aldous 114
 Ignace de Loyola 185, 188
 Imbriani, Vittorio 174-177
 Ingarden, Roman 113
 Iser, Wolfgang III, 16, 44-46, 69, 71,
 74, 113, 149, 150, 249-251, 326
 Isocrate 295
 James, Henry 23
 Jarry, Alfred 139
 Jauffret, Régis 367
 Jauss, Hans Robert 44
 Jean Paul VI, 4, 17
 Jefferson, Douglas W. 71
 Jenny, Laurent 52-54, 135
 Johnson, Brian Stanley 31, 48, 70, 102,
 141, 330, 361, 363, 367
 Johnson, Samuel 117, 128, 207
 Joyce, James 3, 4, 12, 62, 139, 271,
 280, 363
 Joyce, Michael 330
 Kafka, Franz 139
 Kellman, Steven G. 5, 114
 King, Stephen 193
 Klee, Paul 334
 Kostelanetz, Richard 49, 189, 363
 Kristeva, Julia 174
 Kubrick, Stanley 141, 193
 Lane, Franklin Knight 348, 349
 Lanham, Richard 14, 66, 96, 117, 128,
 326, 327, 334
 Larsen, Reif 366
 Lawrence, David Herbert 22
 Lazius, Wolfgang 185, 188
 Leenhardt, Jacques 44
 Leiris, Michel 139
 Lem, Stanislaw 21
 Lessing, Doris 21, 367
 Lessing, Gotthold Ephraim 64
 Levy, Andrea 367
 Liceti, Fortunio 89
 Linné, Carl von 185
 Lipking, Lawrence 33
 Lipse, Juste 185, 188
 Littell, Jonathan 368
 Locke, John 69, 123, 150, 162, 176,
 184, 186, 266, 275, 306
 Lodge, David 360
 Longin 295
 Lorenz, Edward 17, 157, 348
 Lowry, Malcolm 139
 Lucien de Samosate 4
 Lyotard, Jean-François V, 21
 Machado de Assis, Joaquim Maria
 VIII, 4
 Magellan, Fernand de 262
 Magné, Bernard 336
 Mallarmé, Stéphane 141, 364, 364
 Mallory, George 262
 Mandelbrot, Benoît 17, 32
 Manguel, Alberto 101

Mann, Thomas 139
Manzoni, Alessandro 30
Marat, Jean-Paul 205
Martin, George R. R. 368
Mathews, Harry 139
McCaffery, Larry 141
McCarthy, Cormac 27, 368
McCarthy, Tom 360, 366
McDiarmid, Angus 205
McEwan, Ian 368
Melville, Herman 23, 139
Merivale, Patricia 278
Michel-Ange 299
Milesi, Laurent 179
Möbius, August Ferdinand 51, 157
de Montaigne, Michel 146, 272
Morawski, Stefan 140
Moretti, Franco 369
Nabokov, Vladimir IV, XII, XIII, 3, 7, 8, 11, 12, 19, 24, 27, 30, 32, 49, 66, 67, 76, 79, 82, 87, 90, 94, 102, 114, 115, 118, 119, 126, 130-137, 139, 142, 153-159, 188-191, 199, 204-211, 225, 260, 271, 277-286, 317-323, 325, 329, 332, 346-351, 359, 363
Nannicini Streitberger, Chiara 40, 42, 57, 58, 137, 254
Newton, Isaac 25, 29, 121, 270, 276
Nowakowski, Radosław 363
Oates, Joyce Carol 368
O'Neill, Joseph 360
Ong, Walter Jackson 44
Orr, Leonard 1, 2, 269, 286
Ortega y Gasset, José 198, 199
Ovide 195
Oz, Amos 368
Paglia, Camille 193
Paré, Ambroise 70
Parini, Giuseppe 174
Parker, Jo Alyson 29, 121, 130, 270, 271
Patch, Thomas 345
Pauls, Alan 367
Pavel, Thomas VIII
Pavić, Milorad XII, 88, 102, 116, 330, 361, 363
Pawlikowska, Ewa 287
Pennac, Daniel 368
Perec, Georges VIII, XII, XIII, 30, 40, 49, 62, 63, 67, 71, 72, 82, 87, 90, 93, 95, 97, 102, 106, 113, 118, 119, 126, 135-140, 160, 161, 164, 165, 172, 183-188, 191, 199, 211-224, 228, 253-259, 262, 263, 287-292, 321-323, 325, 327-329, 332, 334-338, 351-354, 359, 363, 369
Peretz, Isaac Leib 224
Pérez-Reverte, Arturo 368
Pfersmann, André 36-39, 66, 124, 252
Picard, Michel 330-332
Pier, John 189
Piglia, Ricardo 366, 367
Plascencia, Salvador 366
Platon 74, 178, 179

Pline l'Ancien 185
 Pope, Alexander 189
 Porush, David 24
 Pouchkine, Alexandre 66
 Pound, Ezra 62, 136
 Price, Roger 139
 Prigogine, Ilya 24
 Prince, Gerald 44
 Proust, Marcel 29, 62, 114, 130, 139, 272
 Puig, Manuel 367
 Pynchon, Thomas 9, 19, 27, 113, 271, 277, 359
 Queneau, Raymond 48, 86, 132, 139, 162, 223, 321, 330, 363
 Quintilien 295
 Rabelais, François VI, VIII, 4, 7, 9, 15, 17, 54, 71, 78, 81, 97, 107, 127, 140, 185, 187, 272, 294, 312-314, 319, 321, 323, 324, 336, 369
 Rabinowitz, Peter 44, 75
 Ramey, James 211
 Ray, John 185
 Richardson, Brian 2-4, 6, 9, 56, 69, 113, 274
 Richardson, Samuel VI, IX, 9, 10, 74, 128, 129
 Riffaterre, Michel 51, 124, 125, 174, 193, 196
 Rinaldi, Rinaldo I, 220
 Roa Bastos, Augusto 367
 Robbe-Grillet, Alain 8, 273
 Robine, Nicole 42, 43
 Roubaud, Jacques 140, 367
 Roumette, Julien 352, 353
 Roussel, Raymond 79, 140, 321, 336
 Rowling, J. K. 368
 Rubens, Albert 185-188
 Ruiz Zafón, Carlos 368
 Rulfo, Juan 367
 Rushdie, Salman 4
 Sabry, Randa 37, 38, 40, 238, 246, 249
 Sagnol, Marc 287
 Samoyault, Tiphaine 173
 Sanguineti, Edoardo 48, 325
 Saporta, Marc 330, 363
 Saumaise, Claude 185, 188
 Saussure, Ferdinand de 321
 Saviano, Roberto 368
 Scaliger, Joseph Juste 185, 188
 Schlegel, Friedrich VIII, 17
 Scholes, Robert 5
 Schoppe, Caspar 295
 Scipion, Robert 219
 Scoresby, William 185
 Scott, Walter 128
 Sebald, W.G. 366
 Sepúlveda, Luis 368
 Servius Sulpicius Rufus 180, 181
 Shakespeare, William 4, 25, 87, 93, 127, 134, 135, 190, 192-195, 204, 210, 275
 Shaogong, Han 365
 Shields, Carol 27

Sigonio, Carlo 185, 188
 Sleuthag, Gordon E. 5, 27, 28, 84, 121, 203, 270, 288
 Smith, Zadie 359, 360, 366
 Smollett, Tobias 74, 81
 Snicket, Lemony 368
 Sollers, Philippe 325
 Somoza, José Luis 40, 132, 367
 Southey, Robert 205
 Stark, John 118, 132, 189, 190, 278, 279, 281, 282, 325
 Steinbeck, John 30
 Stendhal, Frédéric de IX, 9, 140
 Sterne, Laurence IV-IX, XII, 4, 6-11, 13-17, 23, 25, 29, 30, 32, 38, 40, 46, 47, 49, 54, 55, 61, 63-74, 78, 82-84, 89, 90, 92, 97-101, 103, 107, 108, 114, 117, 121-131, 133, 134, 136, 140-142, 145-152, 162, 170, 177-184, 186-188, 191, 198-203, 208, 212, 213, 238-253, 259, 260, 265-275, 287, 294-317, 321-329, 333, 334, 336, 338, 340-346, 356-359, 363-365, 367, 369
 Stoiceff, Peter 25
 Stonehill, Brian IX, XI, 5, 6, 11, 22, 39, 56-58, 63, 75, 82, 83, 87, 117, 129, 130, 324, 325
 Sturgeon, Theodore 139
 Suétone 185, 188
 Sukenick, Ronald 13, 14, 49, 131, 136, 189, 363
 Swearingen, James 15, 84, 85, 107, 123, 200, 272
 Swift, Jonathan 9
 Thackeray, William Makepeace 128
 Towers, Robert 136
 Tribble, Evelyn 35, 36
 Truffaut, François 141
 Updike, John 192
 Verne, Jules 140, 217, 336
 Vila-Matas, Enrique 366, 367
 Virgile 175, 192
 Vossius, Gérard 295
 Wallace, David Foster 366
 Watt, Ian V, VI, 9, 10, 14, 38, 128, 129, 198, 265, 370
 Watts, Carol 128
 Weissert, Thomas 277
 Welles, Orson 141
 Werner, Hans 26, 27, 29, 32, 91, 130
 Wharton, Thomas 132
 Woolf, Virginia VIII, 3, 29, 128, 130
 Wordsworth, William 189, 279
 Worringer, Wilhelm 22
 Yehoshua, Abraham 368
 Zeuxis 68
 Zola, Émile 30
 Zürn, Unica 140

Table des matières

Remerciements p. I

Introduction

Genèse du travail de recherche p. III

Deux traditions du roman ? p. VI

Pourquoi la non-linéarité p. VIII

La structure de la thèse et le choix du corpus p. XI

Première partie : Deux traditions du roman. Questionnements théoriques autour de la non-linéarité

1. Une littérature shandienne

Leonard Orr : le roman non aristotélicien, ou non linéaire p. 1

Brian Richardson : la fiction non mimétique et les deux traditions p. 3

2. La tradition réflexive

Robert Alter : « Partial magic » p. 6

Linda Hutcheon : la mimesis du produit et la mimesis du processus p. 8

3. Les surfictionnistes et la « nouvelle tradition »

Tristram Shandy : le point de départ d'une nouvelle tradition ? p. 13

La non-linéarité selon Raymond Federman et John Barth p. 17

4. Non-linéarité, théorie du chaos

Nancy Katherine Hayles : le champ et le réseau cosmique. Une approche chaotique de la littérature p. 19

Alternance des paradigmes p. 22

Chaos, ordre et littérature : nouvelles perspectives p. 24

5. Approches des marges textuelles

Jacques Derrida et les marges du texte p. 32

Marginalia p. 35

L'influence de Gérard Genette. Annotation et digression. p. 36

Métalepses et discontinuité p. 40

6. Lecture et non-linéarité

Roland Barthes, l'école de Bordeaux, S/Z p. 42

Le reader-response criticism, Wolfgang Iser p. 44

La lecture selon Tristram Shandy : une tradition de formes anticonventionnelles. Vers l'intertextualité p. 46

7. Approches de l'intertextualité

L'intertextualité selon Gérard Genette, Michel Riffaterre, Antoine Compagnon p. 51

Intertextualité et non-linéarité : Laurent Jenny, Lucie Hotte p. 52

Intertextualité et représentation : les deux traditions p. 54

Deuxième partie : Procédés et approches du monde du roman de la non-linéarité

1. Les procédés typiques du roman de la non-linéarité

Un répertoire de la non-linéarité p. 56

Structure p. 60

Narration p. 67

Style p. 77

Caractérisation p. 83

Thèmes p. 86

Effets sur la lecture p. 98

2. Approches du monde et de l'identité

La complexification du récit de vie et la perte de centralité du sujet p. 104

Le monde selon le roman de la non-linéarité p. 108

La lecture comme construction. Multiplicité et figuration du possible dans le roman de la non-linéarité p. 112

Scepticisme, réflexivité et jeu : le roman de la non-linéarité comme récit de l'incrédulité p. 116

Le temps dans le roman de la non-linéarité p. 119

Tristram Shandy et l'association des idées : la mémoire comme lieu de construction de l'identité p. 123

Troisième partie : Une analyse comparée de *Tristram Shandy*, *Pale fire*, *La vie mode d'emploi* et *House of leaves*

1. Le corpus : *Tristram Shandy*, *Pale fire*, *La vie mode d'emploi*, *House of leaves*

Le choix du corpus p. 126

Tristram Shandy : modèle ou anti-modèle ? p. 126

Pale fire : le roman de la contre-diction et de la contradiction p. 130

Tristram Shandy, Pale fire, et le radicalisme du jeu intertextuel p. 133

La vie mode d'emploi : la multiplicité du « romans » p. 135

House of leaves : la problématicité de l'identité p. 140

2. Commencer

Ab ovo : l'ironique commencement de Tristram Shandy, ou de l'impossibilité de la quête des origines p. 145

La problématisation du début p. 149

L'ordre de lecture comme compétition : Pale fire p. 153

Multiplication des commencements, multiplication des lectures p. 155

Infinis recommencements : l'index de Pale fire p. 158

Par quelle pièce commencer ? Le choix du puzzle de La vie mode d'emploi p. 160

L'association des idées et la mimesis de la mémoire p. 162

Un réseau à mille entrées, un labyrinthe à mille bifurcations : House of leaves p. 165

Mémoires en écho, entre refoulement et souvenir p. 170

3. Intertextualité

Intertextualités : les multiples nuances du redit p. 173

Mémoire ou vol ? L'appropriation de la parole d'autrui comme discours polivocal dans le Tristram Shandy p. 176

Les impli-citations de Georges Perec : la présence du Tristram Shandy dans La vie mode d'emploi p. 183

Intertextualité et mémoire : Vladimir Nabokov et Jorge Luis Borges p. 188

Intertextualité et mémoire. Mark Z. Danielewski et Jorge Luis Borges. Références à l'œuvre de Borges dans House of leaves p. 191

4. Complexité du récit de vie

L'individualité remise en question p. 198

Amoindrissement des personnages dans Tristram Shandy p. 200

Pale fire et la prolifération des identités p. 204

La vie mode d'emploi : le communalisme du récit de vie(s) p. 211

Tentation du vide, fantasme de la plénitude : Valène, Bartlebooth, Winckler p. 213

Identités métamorphosées p. 219

Un récit de vie « unheimlich » : House of leaves p. 225

Habiter le labyrinthe : Johnny Truant et le Minotaure p. 232

5. Interruption, procrastination, absence

Tristram Shandy : l'art des digressions p. 238

Éloge de l'interruption p. 242

Une « absence terriblement bavarde » : les espaces vides du Tristram Shandy p. 246

Cacher, montrer : récit fragmentaire et disparitions dans La vie mode d'emploi p. 253

Stratégies de l'interruption et de l'absence dans House of leaves p. 259

6. Approches du temps

Contre tous les horloges : les manipulations du temps dans le Tristram Shandy p. 265

Quelques perspectives critiques suggérées par les jeux temporels de Laurence Sterne p. 270

Approches du temps chez Jorge Luis Borges p. 274

L'obsession du temps dans Pale fire p. 278

Temps pétrifié et spatialisation dans La vie mode d'emploi et House of leaves p. 286

7. Le langage du roman de la non-linéarité

Mikhaïl Bakhtine : le discours bivocal dans le roman p. 293

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Walter p. 295

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Trim p. 302

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Uncle Toby p. 304

Approches plurielles du langage dans Tristram Shandy : Tristram p. 310

Jeu de mots génératif, plurilinguisme, dissociation du couple signifié/signifiant et incommunicabilité dans Pale fire, La vie mode d'emploi et House of leaves p. 317

8. Jeu

Une approche ludique : les théories de Roger Caillois appliquées au roman de la non-linéarité p. 324

Jeu et lecture p. 330

« Un livre pour jouer avec » : *La vie mode d'emploi et l'invitation au jeu* p. 334

Derrière le jeu, le vide ? p. 337

9. Finir

Tristram Shandy et le repoussement infini de la clôture : la non-linéarité face à la mort p. 340

Approches de la linéarité selon John Shade et Charles Kinbote : la vie après la fin de la vie, la vie après la fin de la fiction p. 346

*Épilogues illusoire*s p. 350

House of leaves et l'impossibilité de la fin p. 354

Conclusions

Deux voies pour le roman p. 359

Nouvelles tendances du roman de la non-linéarité : la libération p. 361

Nouvelles tendances de la non-linéarité : un panorama d'œuvres récentes p. 365

Persistance du roman linéaire, réaliste, mimétique p. 368

Nouvelles perspectives : une littérature du monde p. 369

Bibliographie p. 371

Index des noms p. 386

Le roman de la non-linéarité: une analyse comparée de *Tristram Shandy*, *Pale Fire*, *La vie mode d'emploi* et *House of leaves*

Cette thèse veut explorer l'idée de l'existence d'un *roman de la non-linéarité*, à travers un inventaire de la critique et l'analyse comparée de quatre ouvrages considérés comme appartenant à cette tradition (*The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, de Laurence Sterne ; *Pale fire*, de Vladimir Nabokov ; *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec ; *House of leaves*, de Mark Z. Danielewski).

Dans le premier chapitre, est postulée la thèse de deux traditions dans l'histoire du roman : la tradition du roman réaliste, et une tradition caractérisée par l'utilisation de formes non linéaires. L'analyse des études sur la tradition réflexive du roman, sur la théorie du chaos appliquée à la littérature, sur les marges textuelles, sur la lecture et sur l'intertextualité seront pris en compte pour soutenir cette thèse.

Sur la base de ces questionnements, le deuxième chapitre esquisse une définition du *roman de la non-linéarité*, qui comprend un répertoire des procédés et des thèmes communs à cette tradition, ainsi qu'une réflexion sur ses approches du monde et de l'identité humaine.

Le troisième chapitre laisse la place à l'analyse des textes du corpus. Les quatre romans sont analysés chacun pour ses spécificités, et aussi dans la perspective de vérifier le postulat d'une tradition d'un *roman de la non-linéarité*. En s'appuyant sur de nombreux exemples extraits des romans pris en considération, l'analyse s'articule en huit sections : le problème du commencement ; l'intertextualité ; la complexité du récit de vie ; les questions de l'interruption, de la procrastination et de l'absence ; les approches du temps ; les approches du langage ; le thème du jeu ; l'impossibilité de la fin.

Mots- clés : roman ; non-linéarité ; Laurence Sterne ; *Tristram Shandy* ; Vladimir Nabokov ; *Pale fire* ; Georges Perec ; *La vie mode d'emploi* ; Mark Z. Danielewski ; *House of leaves*.

The novel of nonlinearity : a comparative study of *Tristram Shandy*, *Pale Fire*, *Life a User's Manual* (*La vie mode d'emploi*) and *House of Leaves*

This thesis aims to explore the idea of the existence of a *novel of nonlinearity*, through an inspection of the criticism and the comparative analysis of four works considered as belonging to this tradition (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, by Laurence Sterne; *Pale Fire*, by Vladimir Nabokov; *Life, a User's Manual* (*La vie mode d'emploi*), by Georges Perec; and *House of Leaves*, by Mark Z. Danielewski).

The first chapter postulates the thesis of two traditions in the history of the novel: the tradition of the realist novel, and a tradition distinguished by the use of nonlinear forms. In order to support this thesis, I'll take into account studies about the reflexive tradition of the novel, about chaos theory as applied to literature, about the margins of the text, about the reading experience, and about intertextuality.

On the basis of this examination, the second chapter outlines a definition of the *novel of nonlinearity*, which includes a repertoire of the literary devices and themes common to this tradition, and a reflection about its perspectives upon the world and human identity.

The third chapter is dedicated to the analyses of the texts included in the corpus. The four novels are analyzed for their distinctive features, and also in the aim of verifying the premise of the existence of a *novel of nonlinearity*. Drawing on numerous examples selected from the novels, these analyses are structured in eight sections: the problem of beginning; intertextuality; the complexity of life narratives; the issues of interruption, procrastination and absence; the approaches to time; the approaches to language; the theme of the game; and the impossibility of an ending.

Keywords: novel; nonlinearity; Laurence Sterne; *Tristram Shandy*; Vladimir Nabokov; *Pale Fire*; Georges Perec; *La vie mode d'emploi*; Mark Z. Danielewski; *House of Leaves*.

ED 120 – Littérature française et comparée

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

17, rue de la Sorbonne 2e étage Escalier C

75230 Paris Cedex 5

Responsable: M. PHILIPPE DAROS