



HAL
open science

**Écrire-désécrire : les paradoxes de la fin dans la
métafiction contemporaine de langue anglaise (Mark Z.
Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen, Will Self)**

Anthony Remy

► **To cite this version:**

Anthony Remy. Écrire-désécrire : les paradoxes de la fin dans la métafiction contemporaine de langue anglaise (Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen, Will Self). Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2023. Français. NNT : 2023BRES0068 . tel-04469274

HAL Id: tel-04469274

<https://theses.hal.science/tel-04469274>

Submitted on 20 Feb 2024

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE
DE BRETAGNE OCCIDENTALE

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Langues, littératures et civilisations anglophones, études irlandaises, américaines, études culturelles

Par

Anthony REMY

Écrire-désécrire : les paradoxes de la fin dans la métafiction contemporaine de langue anglaise

(Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen, Will Self)

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 24 novembre 2023

Unité de recherche : Héritage et Création dans le Texte et l'Image (UR 4249)

Rapporteurs avant soutenance :

Armelle PAREY
Marie-Odile PITTIN-HÉDON

Professeure, Université de Caen Normandie
Professeure, Université Aix-Marseille

Composition du Jury :

Président : Georges LETISSIER
Examineurs : Armelle PAREY
Marie-Odile PITTIN-HÉDON
Dir. de thèse : Camille MANFREDI
Co-dir. de thèse : Marie-Christine AGOSTO

Professeur émérite, Université de Nantes
Professeure, Université de Caen Normandie
Professeure, Université Aix-Marseille
Professeure, Université de Bretagne Occidentale
Professeure émérite, Université de Bretagne Occidentale

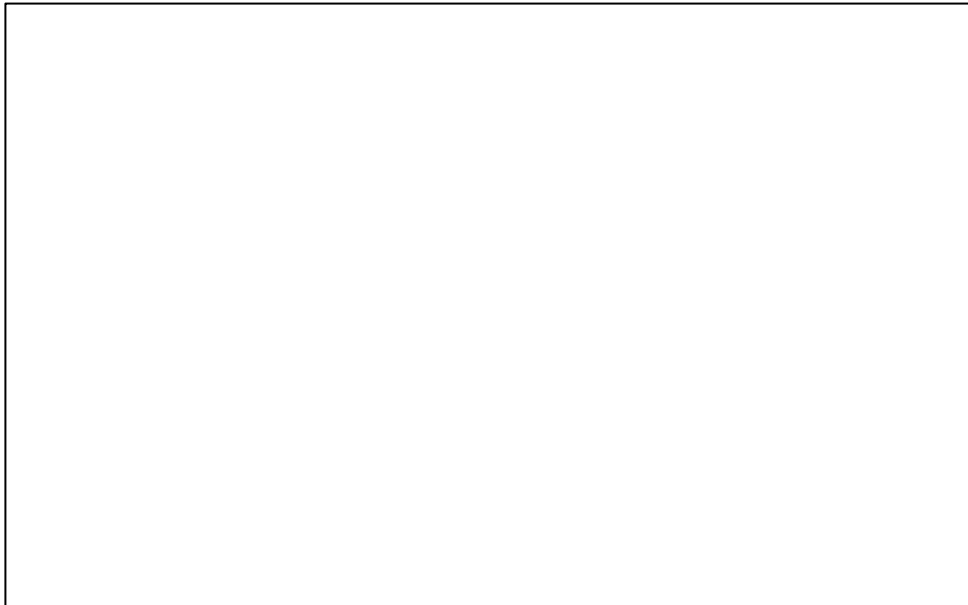
UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE (UBO)

École Doctorale – Arts, Lettres, Langues (ED 595)

Laboratoire – Héritage et Création dans le Texte et l'Image (UR 4249)

Anthony REMY

**Écrire-désécrire : les paradoxes de la fin dans la métafiction
contemporaine de langue anglaise
(Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen, Will Self)**



Sous la co-direction des Professeures Marie-Christine AGOSTO (UBO)
et Camille MANFREDI (UBO)

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Mesdames Sylvie Bauer, Armelle Parey, Marie-Odile Pittin-Hédon et Monsieur Georges Letissier, qui m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury.

Ma gratitude revient également à Monsieur Georges Letissier et à Madame Kimberley Page-Jones, qui ont accepté de suivre ce travail en tant que membres de mon Comité de Suivi Individuel. Leur constante bienveillance et leurs précieux conseils et suggestions ont grandement contribué à l'aboutissement de ce travail.

Je suis particulièrement redevable à toutes celles et tous ceux qui, au sein du département d'anglais de la faculté Victor Segalen de Brest, ont facilité depuis 2021 la concomitance de ce travail avec mon service d'ATER.

Je remercie tout particulièrement Gwenthelyn Engélibert et Morgane Lebouc pour leurs relectures attentives, mais également pour leur soutien et leur amitié.

Merci également à mes amis doctorants Stanislas Derrien, Claire Hendrickx et Adnana Sava, pour leur soutien, les bons moments passés ensemble et ceux qui restent à venir. Hors les murs de la faculté, doivent également être remerciés, pour les mêmes raisons, Marion Couvreur, Pierrick Fouques et Servane Meleard.

Mes remerciements les plus chaleureux s'adressent aux membres de ma famille, pour leur soutien sans faille, notamment lié à mes préoccupations, mes absences et mes indisponibilités. Merci en particulier à mes parents pour l'aide et la confiance qu'ils m'ont toujours accordées dans le cadre de mon parcours universitaire.

Enfin et surtout, je tiens à dire ma reconnaissance à Mesdames Marie-Christine Agosto et Camille Manfredi qui ont accepté de diriger ce travail et m'accordent depuis leur confiance. Au-delà de leur inestimable contribution intellectuelle à ce travail, leur écoute et leur patience auront porté ma réflexion jusqu'au bout de cette aventure.

*À mes grands-parents, Jean et Danielle Herry,
à jamais dans nos cœurs.*

CORPUS PRIMAIRE*

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves (Full-Color Edition)*, New York : Pantheon Books, 2000.

GRAY, Alasdair. *Lanark: A Life in Four Books*, Édimbourg : Canongate Publishing, 1981.

GRAY, Alasdair. *Poor Things* (1992), Londres : Bloomsbury Publishing Ltd, 2002.

OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, Tuscaloosa : FC2 (The University of Alabama Press), 2014.

SELF, Will. *Dorian, an Imitation*, Londres : Viking Press, 2002.

SELF, Will. *The Book of Dave* (2006), Londres : Penguin Books Ltd, 2007.

* Les illustrations des œuvres du corpus figurant dans le présent volume sont tirées des éditions indiquées ci-dessus. La représentation symbolique de la « divine proportion » reproduite sur la page de titre provient de *Theories of Forgetting*, de Lance Olsen, p. A169.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	5
CORPUS PRIMAIRE.....	9
TABLE DES MATIÈRES.....	11
INTRODUCTION.....	17
PARTIE I : LA NARRATION À L'ÉPREUVE DU TEMPS.....	41
1 HOMMAGE, NOSTALGIE ET SUBVERSION.....	47
1.1 LE ROMAN NÉO-VICTORIEN.....	49
1.1.1 Fins de siècle et subversion.....	50
1.1.2 Transmission.....	64
1.2 RENÉGOCIATIONS TÉLÉOLOGIQUES ET ESCHATOLOGIQUES.....	70
1.2.1 Horizon d'attente, fin et devenir diégétiques.....	71
1.2.2 « Différance » et nostalgie.....	74
1.3 TENSIONS HYPERTEXTUELLES.....	87
1.3.1 Usure et résistance.....	88
1.3.2 Hors-champ et non-dit.....	95
1.3.3 Imitation, parodie et pastiche.....	98
2 VOIX, ÉCHO, SILENCE.....	105
2.1 HARMONIE ET DISSONANCE.....	107
2.1.1 La chambre d'échos.....	107
2.1.2 Critifiction et métavoix éditoriales.....	114
2.1.3 Instabilité et résolution polyphoniques.....	119
2.2 CACOPHONIE TEXTUELLE ET INTERTEXTUELLE.....	128
2.3 ESTHÉTISER LE SILENCE.....	139

3	LE DÉSIR DE FIN : LINÉARITÉ ET CIRCULARITÉ.....	151
3.1	MÉTAFICTION ET DYSTOPIE : LA FIN SANS FIN.....	152
3.1.1	L'effondrement en questions.....	152
3.1.2	Le microcosme moribond	161
3.2	TELOS ET EPÍLOGOS : CLÔTURE ET RÉOUVERTURE.....	169
3.2.1	L'épilogue et l'annulation.....	170
3.2.2	La fin de non-recevoir.....	180
 PARTIE II : L'OBJET-LIVRE, UN ESPACE EN MUTATION		187
4	AUTEUR, TISSERAND, ARCHITECTE.....	193
4.1	CONSTRUCTIONS TEXTUELLES ET IDENTITAIRES.....	195
4.1.1	Manifestations concrètes de réalités schizomorphes.....	195
4.1.2	Le récit autobiographique à tiroirs	203
4.2	CENTRES ET CONFINS	209
4.2.1	Roman-maison, roman-monde.....	210
4.2.2	Définition et maîtrise du plan d'écriture.....	217
4.3	CARTOGRAPHIE TEXTUELLE.....	222
4.3.1	L'arpenteur vagabond	223
4.3.2	Zone et urbanisme	229
4.3.3	L'expérience du sublime.....	235
5	EXPÉRIMENTATIONS STYLISTIQUES.....	243
5.1	LE ROMAN-CRÉATURE	245
5.1.1	Organicité du corps textuel	245
5.1.2	Figures de l'infini.....	251
5.2	DISPOSITIFS TEXTUELS ET ICONOGRAPHIQUES.....	257
5.2.1	La revanche de l'excentrique	257
5.2.2	Texte, hors-texte.....	262
5.2.3	Hybridation, tension, réinvention.....	268

6	ÉCRIRE ET LIRE LES MOTS DE LA FIN	285
6.1	NARRATIVISATION DE LA RÉALITÉ ET RÉCIT DÉRANGÉ	286
6.1.1	L'écriture palingénésique.....	287
6.1.2	<i>In medias res</i> : a-temporalité et non-directionnalité	294
6.1.3	L'origine fuyante.....	302
6.2	RECEVOIR/CONCEVOIR LE TEXTE INACHEVÉ.....	309
6.2.1	Réception métaleptique et moteur diégétique	310
6.2.2	Figures du lecteur-auteur.....	317
 PARTIE III : L'ÉCRITURE COMME DÉSÉCRITURE		323
 7	 DÉSACRALISER LE TEXTE	 329
7.1	LA DESTRUCTION CRÉATRICE.....	330
7.1.1	L'entropie langagière	330
7.1.2	Consumation et énergie créatrice	340
7.1.3	Simulacre et écran de fumée	347
7.1.4	Le numérique : réinvention et transcendance.....	357
7.2	FOI ET DÉONTOLOGIE	364
7.2.1	Éros-Thanatos	364
7.2.2	Décadence, délitement, débâcle	371
 8	 L'AUTEUR, PASSEUR D'HISTOIRES	 377
8.1	OUBLIER/EFFACER	378
8.1.1	Traumatisme et amnésie.....	379
8.1.2	Le retour textuel du refoulé.....	388
8.2	LA RELATION AUTEUR-TEXTE	396
8.2.1	Filiation	396
8.2.2	L'individuel et le collectif.....	403
8.3	L'APRÈS	408
8.3.1	L'écrit comme trace	408
8.3.2	L'amour impossible	414

9 LES ENJEUX DE LA FIN	425
9.1 LE POUVOIR DE LA DÉNORMALISATION	426
9.1.1 Postmodernisme, métamodernisme, avant-garde.....	427
9.1.2 L’effort de l’aberration.....	431
9.1.3 L’éphémère et le pérenne	440
9.2 NAISSANCE DES FICTIONS DÉSIRANTES.....	446
9.2.1 Finir en apothéose	447
9.2.2 <i>Furor scribendi</i> : écrire contre la fin.....	454
 CONCLUSION	 461
 TABLE DES ILLUSTRATIONS	 473
 ANNEXE.....	 475
 ANALYSE TERMINOLOGIQUE	 477
 BIBLIOGRAPHIE.....	 479
 INDEX.....	 509
 INDEX DES AUTEURS	 511
 INDEX THÉMATIQUE	 519

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, [...]

— T. S. Eliot, « East Coker », *Four Quartets*

INTRODUCTION

Durablement hantés par la finitude de notre existence, par la finalité de notre histoire, nous ne parlons plus, selon une tradition millénariste, de la *fin du monde* mais, dans une orientation beaucoup plus messianique, du *monde de la fin* : on n'a plus tant l'impression de *sortir* du monde que d'*entrer* dans cette fin, d'y pénétrer en profondeur comme dans un lieu *d'après* le monde, d'après l'Histoire, d'après l'Humain.¹

Les propos que Pierre Ouellet avance en 2012 font écho au contexte de crise qui caractérise le début du nouveau millénaire, plus spécifiquement à la menace imminente de la fin qui se profile désormais de toute part, suscitant peur, anxiété et angoisse. Cette menace, principalement anthropocénique, découle non seulement du développement du nucléaire et de l'urgence écologique et climatique, mais également des différents dangers économiques, politiques et géopolitiques auxquels font face les sociétés. Aux fins du monde annoncées en 2000 puis en 2012 s'ajoutent la montée des radicalismes marquée par les attentats du 11 Septembre, la crise économique mondiale de 2008, la pandémie de Covid-19 ou encore la menace très actuelle d'une Troisième Guerre mondiale, entre autres exemples. Selon Dominique Viart, « [n]otre temps fait ainsi l'épreuve d'une singulière convergence où cohabitent plusieurs fins différentes », bien que, comme il le rappelle, la menace de la fin ne date pas d'aujourd'hui :

À vrai dire, il y a bien longtemps que la fin a commencé. Il n'est pas besoin d'en revenir aux prédictions millénaristes, à la « fin de l'Histoire » théorisée par Hegel ni même à ce début de XXe siècle où les civilisations ont compris qu'elles étaient mortelles, pour comprendre que la fin nous accompagne depuis le commencement. Elle est notre avenir, elle est notre angoisse.²

Ce constat conduit Frank Kermode à déclarer en 1967 que l'humanité ne serait plus gouvernée par une *Fin* transcendante imminente que signerait la « Parousie », le retour glorieux du Christ sur terre à la fin des temps, et le Jugement dernier, mais par une *fin* immanente, toujours déjà présente.³

¹ OUELLET, Pierre. « Au-delà des fins », dans *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin. Tome 1* (dir. Dominique Viart et Laurent Demanze), p. 119-140, Malakoff : Armand Colin, 2012, p. 120.

² Pour cette citation et la précédente : VIART, Dominique. « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature. Arguments et enjeux des discours de la fin », dans *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin. Tome 1* (dir. Dominique Viart et Laurent Demanze), p. 9-34, *op. cit.*, p. 10.

³ « No longer imminent, the End is immanent. So that it is not merely the remnant of time that has eschatological import; the whole of history, and the progress of the individual life, have it also, as a benefaction from the End, now immanent. » KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* (1967), Oxford & New York : Oxford University Press, 2000, p. 25.

Ne serait-ce que par la nature de la menace qui alimente sa propagation et concerne l'humanité tout entière, le thème de la fin et de son après ne se restreint pas aux frontières de l'Occident chrétien. Il transcende les croyances véhiculées par les différents textes sacrés pour s'étendre au niveau planétaire : la pandémie de Covid-19 en est l'un des exemples les plus récents, qui souligne l'interconnectivité et l'interdépendance des sociétés contemporaines.

De nombreux travaux publiés au tournant du XXI^e siècle se sont intéressés à la mondialisation caractéristique du nouveau millénaire. Bien que ce phénomène remonte à l'Antiquité, c'est son intensification dès la fin du siècle précédent qui a conduit à l'émergence d'une nouvelle discipline scientifique : les *Global studies*. Initiées par Manfred B. Steger notamment,⁴ elles se sont d'abord développées aux États-Unis avant de s'étendre à travers le monde. Les « études mondiales », par définition interdisciplinaires, convoquent des penseurs provenant d'une variété de domaines de recherche, comme ce fut le cas de Fredric Jameson dans le champ de la critique littéraire et de la théorie politique, et de Bruno Latour dans celui de la sociologie, par exemple.⁵ Dans *Une certaine idée de l'Europe*, le critique littéraire George Steiner explore le « sentiment de fin » qui accompagne l'« idée de l'Europe » telle qu'elle s'est constituée au cours de l'Histoire. Davantage transnationale que mondiale mais reflétant néanmoins un tout pluriel, la conscience européenne sous-tend, selon Steiner et Kermode, une conscience de soi longtemps envisagée au prisme de sa propre fin immanente :

Comme si l'Europe, à la différence des autres civilisations, avait eu l'intuition qu'elle devrait un jour s'effondrer sous le poids paradoxal de ses accomplissements et des incomparables richesses et complexités de son histoire.⁶

Dans le présent contexte de mondialisation culturelle et artistique, certains voient dans le développement du numérique et la prolifération médiatique des dernières décennies une menace pour le roman comme œuvre d'art, au profit d'une littérature plus populaire : « The literary novel as an art work and a narrative art form central to our culture is indeed dying

⁴ STEGER, Manfred B. et Amentahru WAHLRAB. *What is Global Studies? Theory & Practice* (2004), Londres & New York : Routledge, 2017.

⁵ Voir JAMESON, Fredric et Masao MIYOSHI (dir.). *The Cultures of Globalization*, Durham, NC : Duke University Press, 1998 et LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford & New York : Oxford University Press, 2005. Par ailleurs, les travaux regroupés par Felicity A. Nussbaum dans *The Global Eighteenth Century* s'intéressent aux diverses répercussions (artistiques, historiques, géographiques, environnementales) d'une mondialisation qui définissait déjà la société anglaise du long XVIII^e siècle. NUSSBAUM, Felicity A. (dir.). *The Global Eighteenth Century*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2003.

⁶ STEINER, George. *Une certaine idée de l'Europe* (trad. Christine Le Bœuf) (2004), Arles : Actes Sud, 2005, pp. 44-45.

before our eyes. »⁷ Selon Will Self, la menace de la fin occulte en partie les bouleversements culturels qui s'opèrent en arrière-plan,⁸ y compris la lente agonie du roman et de « l'esprit Gutenberg » (« Gutenberg mind »), une expression qu'il emprunte au philosophe Marshall McLuhan.⁹ Néanmoins, loin d'être découragé, l'auteur publie à la suite de son discours donné en mai 2014 deux romans de fiction explorant la technique moderniste du courant de conscience (« stream of consciousness ») : *Shark*, sorti la même année, et *Phone* en 2017, complètent ainsi la trilogie entamée en 2012 avec *Umbrella*.¹⁰ Self admet toutefois que la fin du roman qu'il voit dans la numérisation de la production littéraire a permis la naissance d'une autre forme de création, aussi uniformisante puisse-t-elle être :

If you'll forgive a metaphoric ouroboros: it shouldn't surprise us that this is the convulsive form taken by the literary novel during its senescence; some of the same factors implicated in its extinction are also responsible for the rise of the creative writing programme; specifically a wider culture whose political economy prizes exchange value over use value, and which valorises group consciousness at the expense of the individual mind.¹¹

La littérature comme système de représentation, le texte littéraire et la parole auctoriale sont donc eux aussi menacés par la fin, eux aussi en crise. À travers cette prolifération des discours de la fin transparaît toutefois la dimension polysémique et ambivalente du terme en question. En effet, dans ses acceptions de finitude et de finalité, celui-ci manifeste respectivement un épuisement ou une aspiration vers un après, un renouveau.¹² En 2019, le

⁷ SELF, Will. « The novel is dead (this time it's for real) », dans *The Guardian* [En ligne], <https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/will-self-novel-dead-literary-fiction>, mis en ligne le 2 mai 2014, consulté le 27 mai 2021.

⁸ « Ours is an age in which omnipresent threats of imminent extinction are also part of the background noise – nuclear annihilation, terrorism, climate change. » *Ibid.*

⁹ « Literary critics – themselves a dying breed, a cause for considerable schadenfreude on the part of novelists – make all sorts of mistakes, but some of the most egregious ones result from an inability to think outside of the papery prison within which they conduct their lives' work. They consider the codex. They are – in Marshall McLuhan's memorable phrase – the possessors of Gutenberg minds. [...] What none of the Gutenbergs are able to countenance, because it is quite literally – for once the intensifier is justified – out of their minds, is that the advent of digital media is not simply destructive of the codex, but of the Gutenberg mind itself. » *Ibid.*

¹⁰ SELF, Will. « Will Self: 'The novel is absolutely doomed' », dans *The Guardian* [En ligne], <https://www.theguardian.com/books/2018/mar/17/will-self-the-books-interview-alex-clark-phone-memoir>, mis en ligne le 17 mars 2018, consulté le 27 mai 2021. Toutefois, Self admet volontiers avoir rapidement adopté une lecture exclusivement numérique, qu'il déconseille néanmoins aux jeunes lecteurs.

¹¹ SELF, Will. « The novel is dead (this time it's for real) », *op. cit.*

¹² « Notre temps fait ainsi l'épreuve d'une singulière convergence où cohabitent plusieurs fins différentes. Comme l'écrit Michel Deguy, *la fin est dans le monde*, comme un leitmotiv, une insistance, inquiétante sans doute, mais suspecte aussi bien. Autant de fins diverses, d'ailleurs, à propos desquelles la littérature a aussi son mot à dire – ce dont elle ne se prive du reste pas, de Samuel Beckett à Antoine Volodine, ce qui, à certains égards, témoigne aussi de sa bonne santé. » VIART, Dominique. « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », *op. cit.*, p. 10. Voir aussi DEGUY, Michel. *La Fin dans le monde*, Paris : Hermann, 2009.

sociologue, anthropologue et philosophe des sciences Bruno Latour affirme ainsi que « [l']apocalypse est un thème positif, enthousiasmant, grâce auquel on peut se débarrasser des faux espoirs. »¹³

D'un autre côté, l'effondrement des idéologies et le « désenchantement du monde »¹⁴ qui ont marqué le XXe siècle, et induit la postmodernité comme concept philosophique et intellectuel,¹⁵ encouragèrent le développement d'une forme d'écriture littéraire autoréflexive visant à mettre en évidence la fictionnalité, l'artificialité de la réalité référentielle. Avec William Gass qui est à l'origine du terme *métafiction*,¹⁶ Linda Hutcheon et Patricia Waugh comptent parmi les premiers critiques littéraires à l'étudier. Dans *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Waugh définit la métafiction en ces termes :

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.¹⁷

¹³ BRINBAUM, Jean. « Bruno Latour : “L’apocalypse, c’est enthousiasmant” », dans *Le Monde* [En ligne], <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/805>, mis en ligne le 11 juin 2019, consulté le 27 mai 2021.

¹⁴ GAUCHET, Marcel. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* (1985), Paris : Gallimard, 2002.

¹⁵ Bien qu'elles aient une origine commune, les différentes acceptions philosophiques, artistiques et littéraires du paradigme postmoderne ne concordent pas toujours, venant parfois à se corriger voire à s'opposer selon les auteurs. Dans le cadre de cette thèse, la postmodernité, ou (le courant de) pensée postmoderne, se rapportera au concept philosophique visant à représenter l'état ou la condition d'être post-moderne, c'est-à-dire après ou en réaction à la modernité et aux repères culturels et religieux qui en résultent. Le postmodernisme, ou postmoderne (le premier substantif sera toutefois préféré au second pour plus de clarté), désignera quant à lui le mouvement artistique, plus spécifiquement littéraire, caractérisé par un rejet des normes en réponse à l'effondrement idéologique ayant engendré la postmodernité. Suivant le contexte, l'adjectif *postmoderne* pourra renvoyer à la postmodernité ou au postmodernisme ; en revanche, l'adjectif *postmoderniste* ne renverra qu'au mouvement artistique en question.

¹⁶ « [T]he novelist now better understands his medium; he is ceasing to pretend that his business is to render the world; he knows, more often now, that his business is to *make* one, and to make one from the only medium of which he is a master—language. And there are even more radical developments. [...] I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction. » GASS, William H. « Philosophy and the Form of Fiction » (1970), dans *Fiction and the Figures of Life*, p. 3-26, Boston : David R. Godine, Publisher, 1979, pp. 24-25.

¹⁷ WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1984, p. 2.

Elle ajoute plus loin :

Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists. It is hardly surprising, therefore, that more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality (the well-made plot, chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters 'do' and what they 'are', the causal connection between 'surface' details and the 'deep', 'scientific laws' of existence).¹⁸

Même si ses caractéristiques recourent souvent celles du postmodernisme, la métafiction contemporaine ne s'y restreint pas pour autant.¹⁹ L'écriture métafictionnelle prend d'ailleurs sa source bien avant le XXe siècle : les contes des *Mille et Une Nuits*, dont l'héroïne Shéhérazade est contrainte de raconter encore et encore pour retarder la fin de son histoire, et surtout sa propre fin, en sont un exemple notable – là, la narration est liée à l'idée de mort en sursis. Comme Gass, Waugh et Hutcheon remarquent que la métafiction contemporaine, par sa porosité constitutive, abolit les frontières entre la fiction et la réalité, entre les genres littéraires, entre le début et la fin de la narration. Elle reflète en outre la conscience d'être le produit de l'ensemble des œuvres littéraires qui la précèdent, s'inscrivant ouvertement dans un réseau d'intertextualités qui souligne l'impossibilité de toute création *ex nihilo*.²⁰ La métafiction met donc en tension des notions telles que l'identité, l'imagination, la temporalité et la textualité. Ce faisant, elle redéfinit non seulement l'art de raconter par l'écrit, mais également le procédé d'écriture comme jouissance esthétique. L'écriture y est en effet apparition, disparition, dispersion, ou tout cela à la fois.

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹ « In the criticism of the seventies, the term "postmodernism" began to appear to refer to contemporary self-conscious texts. [...] In this study, however, I have deliberately not used this label, no matter how tempting its institutionalized convenience proved to be. The reasons for this choice are many, and not the least important is that the term "postmodernism" seems to me to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction. » HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont. : Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 2.

²⁰ Lorsqu'elle met au point le concept d'intertextualité à partir des travaux de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva définit le texte comme pluriel, déclarant que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969, p. 146.

Selon Wolfgang Iser, chacun des « pôles » d'écriture (« artistique ») et de lecture (« esthétique ») nécessite l'autre pour que l'œuvre littéraire se « concrétise ». ²¹ Leur interdépendance prend toutefois une valeur particulière, paradoxale lorsqu'il s'agit de métafiction, comme le démontre Hutcheon :

Reading and writing belong to the processes of "life" as much as they do to those of "art." It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the "art," of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, *as a co-creator*, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be *part* of his life experience. In this light metafiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it.²²

Développant l'image du lecteur de métafiction comme « co-créateur », Lance Olsen voit l'interaction de ces deux « pôles » comme un enchevêtrement (*entanglement*). Selon lui, les processus de composition et de réception littéraires s'influencent et se façonnent l'un l'autre, jusqu'à fusionner. Olsen parle ainsi d'acte de « lecture/écriture » (« reading/writing ») active :

I wonder if it might be productive to think about metafiction, reflexivity, and self-consciousness as having less to do with a given category or categories of text than with the kind of imagination a reader brings to bear on textuality itself. That is, I wonder in what ways it might be fruitful to consider texts as always-already holding within themselves a self-awareness activated by a certain sort of reader who cares about them in a certain way—a reader who approaches any semiotic system as an unfinished, dynamic, indeterminate, collaborative, transactional space rather than one confined by a series of limited and limiting conceptual categories.²³

²¹ « C'est au cours de la lecture que se produit l'interaction, fondamentale pour toute œuvre littéraire, entre sa structure et son destinataire. [...] Par conséquent, on peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. Cette polarité explique que l'œuvre littéraire ne se réduise ni au texte ni à sa concrétisation qui, à son tour, dépend des conditions dans lesquelles le lecteur l'actualise, quand bien même elles seraient partie intégrante du texte. Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. » ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (trad. Evelyne Sznycer), Liège : Pierre Mardaga, 1976, p. 48.

²² HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

²³ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle: Metafiction as Motion », dans *Revue française d'études américaines*, n° 159 (2), « Mutations de la métafiction », p. 84-100, Paris : Éditions Belin, 2019, p. 84.

Au-delà du rôle assigné au lecteur de métafiction,²⁴ Olsen montre que l'acte de lecture/écriture représente également une forme de désécriture, de dénarrativisation du texte :

Nietzsche, Barthes, and Derrida simultaneously stand for an awareness that texts don't exist in any meaningful way until the event of reading occurs, and that that event of reading is a form of writing even as it is a form of unwriting. Reading is less dependent on the text itself than on the quality of reader's [*sic*] mind that engages with it, writes it in an (un)certain way.²⁵

La réception d'un texte est alors influencée par le « stock de connaissances » qui est propre à chaque lecteur et qui s'étoffe au fil du temps et des lectures.²⁶ C'est pourquoi Olsen déclare le texte théoriquement « infinalisable » (« unfinalizable »), en mouvance perpétuelle, à l'image d'un ruban de Möbius dont les faces semblent se réécrire l'une l'autre. L'article criti-fictif d'Olsen cité ici se compose ainsi d'interrogations auxquelles l'auteur ne peut apporter de réponses universelles ou définitives.²⁷

En ce sens, l'auteur de métafiction souligne l'infinalisabilité de son texte et de sa propre narration en interpellant son lecteur au moyen d'une écriture autoréflexive qui est elle-même une forme de désécriture. Dévoiler les rouages de l'illusion fictionnelle permet à l'auteur de métafiction de *se* désécrire voire de se dédire, comme s'il cherchait à « reprendre » continuellement sa narration pour en retarder la fin,²⁸ à la manière de Pénélope ravaudant le linceul de Laërte. La désécriture est encore, selon Maurice Blanchot, un moyen de dire

²⁴ « Par le biais de méalepses, de dialogues métatextuels, de la création de doubles réflexifs du lecteur, ce n'est plus seulement l'écriture mais la lecture, dramatisée, fictionnalisée, qui finit par faire advenir la complexité d'un texte lui-même hanté par la complexité du monde, comme si la métafiction était désormais devenue indissociable d'une forme de "métalecture" (Olsen) ou se redéfinissait comme "réflexivité de la réception" (Sammarcelli). » CHUPIN, Yannicke. « Introduction », dans *Revue française d'études américaines*, n° 159 (2), « Mutations de la métafiction » (dir. Yannicke Chupin), p. 3-9, Paris : Éditions Belin, 2019, p. 5.

²⁵ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 86.

²⁶ Je traduis de l'expression « stock of knowledge » de Georges Letissier, qui utilise également l'expression « accumulated readerly experience ». LETISSIER, Georges. « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », dans *e-Rea* [En ligne], 13 (1), 2015, <http://journals.openedition.org/ereca/4834>, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 1^{er} août 2023, p. 3.

²⁷ L'emploi de la critifiction permet à l'auteur d'exposer son concept d'infinalisabilité de manière performative tout en soulignant la dimension autoréflexive du récit métafictionnel. Voir FEDERMAN, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany : State University of New York Press, 1993, p. 49 et *infra*, « Critifiction et métavoix éditoriales », p. 117.

²⁸ Georges Letissier expose la dimension polysémique de la notion de « reprise », lorsqu'elle se rapporte à l'intertextualité, en dressant un parallèle entre texture et textualité : « This linking up of weaving and representing, as a means of postponing the instant of death, cannot fail to bring to mind Scheherazade's repeated acts of story-telling as a way of putting off the completion of the vizier's sentence. These two instances of (re)creation closely tied up with attempts to negate, or deny, finitude, provide insights into the polysemic notion of "reprise". » LETISSIER, Georges (dir.). *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009, pp. 2-3. Voir aussi MAISONNAT, Claude, Josiane PACCAUD-HUGUET et Annie RAMEL (dir.). *Rewriting/Reprising in Literature. The Paradoxes of Intertextuality*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.

l'impossible, ou d'exprimer la difficulté à dire : « un Dire hors dit, parole d'écriture par où cet effacement, loin de s'effacer à son tour, se perpétue sans terme jusque dans l'*interruption* qui en constitue la marque. »²⁹

Problématique de la thèse

À la lumière de ces considérations, la présente thèse propose d'aborder les paradoxes de la fin par le biais de la narratologie et de l'autoréflexivité. En s'interrogeant sur les dispositifs de dé-standardisation du discours de (la) fin à l'aune du changement de millénaire et du « monde de la fin » tel qu'Ouellet le définit, il s'agira de réactualiser l'approche de Kermode en y intégrant les problématiques liées à la métafiction et aux stratégies de résistance du texte à son propre effacement. La métafiction contemporaine faisant de l'écriture et de la lecture deux processus à la fois créateurs et destructeurs de sens, elle permet en effet à l'auteur d'envisager la fin comme anéantissement et/ou comme promesse de renouveau, sans pour autant savoir quelle en serait forme. C'est là l'une des finalités de l'œuvre expérimentale d'Olsen :

[W]e can and should take multiple chances in order to imagine in new ways, explore fresh strategies for finding and cultivating ideas, re-view what it is we're doing and why, better understand what Samuel Beckett meant when he wrote: "Try again. Fail again. Fail better." It reminds us that there are other ways of narrating our worlds and ourselves than those we have inherited from the entertainment industry, the government, academia, previous writing, and so on.³⁰

La fin dans le texte littéraire a fait l'objet de nombreuses études au cours de ces dernières décennies. Pour ne citer que quelques-uns des ouvrages publiés après l'an 2000, l'on mentionnera les travaux d'Italo Calvino et notamment son article « Commencer et finir » (2003), *L'Imaginaire de la fin* (2009) de Jean-François Chassay et de Bertrand Gervais, les

²⁹ BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980, p. 116. Claudine Hunault relève la dualité inhérente au concept de désécriture que Blanchot met en œuvre dans *L'Instant de ma mort* (1994) : « La désécriture de Blanchot possède une vertu active : elle rappelle d'une façon concrète, le lecteur à sa condition de sujet supposé. La division du sujet se re-marque de la perte à laquelle le texte le renvoie. » HUNAULT, Claudine. « *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot ou une question inventée face à l'impensable », dans *Maurice Blanchot, entre roman et récit* (dir. Alain Milon), p. 207-216, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2014, p. 215.

³⁰ SEGAL, Ben. « An Interview with Lance Olsen », dans *continent*. [En ligne], 2.1, 2012, p. 39, <http://continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/77>, consulté le 23 décembre 2019.

travaux dirigés par Andrea Del Lungo dans *Le Début et la fin du récit* (2010), par Armelle Parey et Isabelle Roblin dans *Literary Happy Endings* (2012), puis dans *L'Inachevé ou l'ère des possibles dans la littérature anglophone* (2014) qu'elles dirigent conjointement avec François Gallix, et enfin l'ouvrage *Prequels, Coquels and Sequels in Contemporary Anglophone Fiction* (2018) coordonné par Parey, qui mettent tous en lumière l'art de clore, les difficultés intrinsèques qui en découlent et le caractère inéluctablement inachevé du récit.³¹ Dans « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », Andrea Del Lungo s'intéresse à la façon dont Iouri Lotman expose la notion de cadre de l'œuvre d'art dans *La Structure du texte artistique* (1973) :

[L]'œuvre d'art est telle car elle définit, établit et trace des frontières ; elle représente, affirme Lotman, « un modèle fini d'un monde infini ». Il est alors évident que la notion de délimitation – l'œuvre d'art se définit précisément par ses limites –, loin d'être un simple fait formel, se révèle un choix essentiel, qui pose des enjeux non seulement d'ordre esthétique, mais aussi cognitif et idéologique : la limite d'un texte est une question qui implique une vision du monde. Les quelques pages que Lotman consacre à l'analyse théorique du cadre dans l'œuvre littéraire dépassent largement les limites de l'approche formaliste, l'auteur assignant un rôle « modalisateur » au début et à la fin du texte, fondé sur la relation entre le particulier fini, l'œuvre, et l'universel infini, le monde. Lotman précise aussi son analyse en définissant la fonction « codante » du début, qui renvoie à un savoir, et la fonction « mythologisante » de la fin, qui reproduit par un élément particulier toute une image du monde, dans une étude qui, à partir d'une approche formaliste, aborde de véritables enjeux idéologiques du texte.³²

Ce travail de thèse se démarque des approches formelles et/ou contextualisantes évoquées par Lotman pour se concentrer plus spécifiquement sur les processus de construction et de déconstruction des voix annonciatrices de la fin, observés sous l'angle autoréflexif de l'écriture comme désécriture aux niveaux diégétique, narratif et textuel du livre. Il s'agira ainsi

³¹ Voir : CALVINO, Italo. « Commencer et finir », appendice aux *Leçons américaines*, dans *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques. Tome 2* (trad. Jean-Paul Manganaro), Paris : Seuil, 2003 ; CHASSAY, Jean-François et Bertrand GERVAIS. *L'Imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal : Le Quartanier, 2009 ; DEL LUNGO, Andrea (dir.). *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010 ; PAREY, Armelle et Isabelle ROBLIN (dir.). *Literary Happy Endings. Closure for Sunny Imaginations*, Aix-la-Chapelle : Shaker Verlag, 2012 ; GALLIX, François, Armelle PAREY et Isabelle ROBLIN (dir.). *L'Inachevé ou l'ère des possibles dans la littérature anglophone. Récits ouverts et incomplets*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2014 ; PAREY, Armelle (dir.). *Prequels, Coquels and Sequels in Contemporary Anglophone Fiction*, Londres & New York : Routledge, 2018.

³² DEL LUNGO, Andrea. « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 7-22, *op. cit.*, pp. 11-12. Voir aussi LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique* (trad. Anne Fournier et al.), Paris : Gallimard, 1973, p. 300 et p. 302.

d'élucider des problématiques non seulement langagières et structurelles, mais aussi politiques et idéologiques dans le contexte actuel de mondialisation socioculturelle et artistique.

L'étude s'appuiera sur un corpus ultracontemporain et transnational sélectionné parmi les œuvres de deux auteurs britanniques, Alasdair Gray et Will Self, et de deux auteurs nord-américains, Mark Z. Danielewski et Lance Olsen. L'on verra que leurs métafictions, ancrées dans des cultures diverses et extrêmement mouvantes, génèrent des réflexions qui abolissent les frontières locales et nationales pour soulever des questionnements propres à l'être humain et au rapport qu'il entretient avec son propre *récit*.

Présentation du corpus

Lance Olsen, pour qui seule une posture critique et théorique autoréflexive peut conduire à l'innovation narratologique,³³ n'a jamais cessé de s'interroger sur les codes préétablis relatifs à la composition et à la réception du texte littéraire. Né en 1956 dans le New Jersey, il étudie à l'université du Wisconsin à Madison avant de suivre un programme d'écriture créative à l'université de l'Iowa, obtenant par la suite un M.A. puis un Ph.D. à l'Université de Virginie. Olsen partage aujourd'hui son métier d'écrivain avec celui d'enseignant-chercheur, ayant fait de la théorie et de la pratique du récit expérimental son domaine de spécialité, qu'il enseigne à l'Université d'Utah depuis 2007. Dans ses romans, nouvelles, essais et critiques, et notamment par le biais de la photolittérature, Olsen examine la notion de mémoire, individuelle et collective, telle qu'elle se réfère à la connaissance historique et à la temporalité.

Paru en 2014, *Theories of Forgetting* reflète l'intérêt qu'Olsen porte aux expérimentations stylistiques, textuelles, transgénériques et transmédias. L'intrigue du roman résonne avec *Spiral Jetty*, une œuvre de Land art réalisée par Robert Smithson en 1970. Sujette à l'implacabilité du temps et des éléments, et donc vouée à disparaître, la « Jetée en spirale » incarne le concept d'entropologie, un néologisme combinant *anthropologie* et *entropie* que le sculpteur emprunte à Claude Lévi-Strauss.³⁴ Les récits autobiographiques des

³³ SEGAL, Ben. « An Interview with Lance Olsen », *op. cit.*

³⁴ « Le monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui. [...] Quant aux créations de l'esprit humain, leur sens n'existe que par rapport à lui, et elles se confondront au désordre dès qu'il aura disparu. Si bien que la civilisation, prise dans son ensemble, peut être décrite comme un mécanisme prodigieusement complexe où nous serions tentés de voir la chance qu'a notre univers de survivre, si sa fonction n'était de fabriquer ce que les physiciens appellent entropie, c'est-à-dire de l'inertie. [...] Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire "entropologie" le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration. » LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*, Paris : Plon, 1955, pp. 495-496.

trois personnages, qui se croisent, se répondent et se réfutent sur la page, soulignent le concept lévi-straussien de manière performative par une déconstruction textuelle du langage et un effacement de la parole auctoriale, associés aux notions de perte et d'oubli. De plus, le rapport étroit qu'Olsen établit dans son œuvre entre les processus d'écriture et de lecture, voire de relecture, met en lumière le concept derridien de trace, qui affleure à la surface de la page,³⁵ signalant la résistance dont semble faire preuve le texte en désécriture, ou en passe d'être *recouvert*. La valeur performative de l'écriture autobiographique des trois personnages s'accorde par ailleurs avec l'absence de début et de fin de leurs récits, plaçant à chaque fois le lecteur *in medias res* avant de lui laisser la liberté de donner un sens à leur narration.

Theories of Forgetting est dépourvu de première de couverture, arborant à la place deux quatrièmes de couverture placées tête-bêche de chaque côté du livre. Par conséquent, le lecteur est libre de débiter le récit dans un sens comme dans l'autre, son choix ayant toutefois une influence sur sa réception de l'œuvre dans son ensemble. Le format et la structure du roman d'Olsen incarnent alors l'idée avancée par Iser selon laquelle le sens se transforme sans cesse tout au long du processus dynamique de lecture, sans qu'il ne soit jamais explicité dans le texte.³⁶

L'année suivant la parution de *Theories of Forgetting*, Olsen publie *There's No Place Like Time: A Retrospective* en collaboration avec son épouse, l'artiste visuelle Andi Olsen. *There's No Place Like Time* prend la forme d'un catalogue faisant suite à la rétrospective fictive de l'œuvre d'Alana organisée par sa fille Aila, alors critique littéraire à Berlin. Cette *expansion* largement iconographique de l'univers diégétique de *Theories of Forgetting* est l'incarnation même du « caractère non-fini et non-finalisable de l'œuvre » d'Olsen.³⁷ *There's No Place Like Time* étayera les analyses de cette thèse de manière ponctuelle.

³⁵ « Comme Mark Z. Danielewski dans *House of Leaves* (dûment cité en A136), Olsen n'hésite pas à mettre sous rature non seulement des mots, mais des lignes entières de la section d'Alana à propos des Mormons (A151 continué en A154-155), ou de la famille de Smithson (A184). Or, à la différence d'un simple effacement que les logiciels modernes rendent aisé, la rature maintient une tension, semble faire écho au mot inadéquat mais nécessaire, cher à Jacques Derrida. » SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? Lire/voir *Theories of Forgetting* (2014) de Lance Olsen et *There's No Place Like Time* (2015) de Lance et Andi Olsen », dans *Revue française d'études américaines*, n° 159 (2), p. 65-83, *op. cit.*, p. 71.

³⁶ « [L]e lecteur "reçoit" le sens du texte dans la mesure où il se constitue. Aucun code au contenu déterminé ne préexiste, il se forme au cours de la constitution du sens, c'est-à-dire lorsque la réception du message s'accompagne de la constitution du sens. » ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 49.

³⁷ « Prolongeant le roman, l'installation-rétrospective est donc l'occasion pour Lance et Andi Olsen de jouer avec les notions de dimensionalité et de problématiser les différences entre antériorité et postériorité, texte et métatexte, art et critique – et cela d'autant plus que le caractère souvent assertif du commentaire contraste avec la fragmentation et l'effacement entropique. Les Olsen réorientent la métafiction en inventant des événements réels qui prolongent une fiction hybride très concertée jusque dans le monde concret, la transformant alors en un environnement réflexif et instable. Ils attirent ainsi notre attention sur le caractère non-fini et non-finalisable de l'œuvre [...]. » SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, pp. 81-82.

Il n'est pas rare que les critiques relèvent les similitudes entre l'œuvre d'Olsen et celle de Mark Z. Danielewski,³⁸ *House of Leaves* faisant d'ailleurs l'objet d'une mention dans *Theories of Forgetting*.³⁹ Né en 1966 à New York, Danielewski étudie la littérature anglaise à l'Université de Yale, puis le latin à celle de Berkeley. Il s'installe ensuite à Los Angeles pour y intégrer une école de cinéma dont il sort diplômé en 1993, avant de se consacrer à l'écriture. Auteur de huit romans,⁴⁰ de deux romans courts et de plusieurs essais, c'est son premier roman, *House of Leaves*, qui, en 2000, le révèle au grand public et lui vaut le New York Public Library's Young Lions Fiction Award.

La narration de *House of Leaves*, à paliers multiples et enchâssés, déconstruit le langage et donc le rôle du récepteur à grand renfort de métalepses.⁴¹ Elle procède d'un format et d'une structure typographiques qui font du roman de Danielewski un exemple parfait de littérature ergodique. Inventé par Espen J. Aarseth, le terme *ergodique* est construit à partir des mots grecs *ergon* et *hodos*, relatifs à la physique, signifiant respectivement « travail » et « chemin ». Aarseth définit son concept de littérature ergodique de la façon suivante :

In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extraneous responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages.⁴²

Inhérent à l'écriture métafictionnelle, le brouillage des frontières entre réalité et fiction s'opère dans *House of Leaves* par le biais d'un réseau de références intertextuelles dont use et abuse le personnage de Zampanò.⁴³ Le caractère apocryphe d'une partie considérable des notes de bas de page reflète non seulement la dimension parodique de *House of Leaves*, il va jusqu'à

³⁸ *Ibid.*, pp. 70-71.

³⁹ « In Mark Danielewski's *House of Leaves*, the enormous staircase corkscrewing down without end in that Virginian home larger inside than out. » OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, Tuscaloosa : FC2 (The University of Alabama Press), 2014, p. A136. Les parties narrées par Hugh et Aila étant imprimées sur la page dans le sens opposé à celle narrée par Alana, je m'appuierai sur le système de pagination employé par Françoise Sammarcelli et noterai les citations de *Theories of Forgetting* sur le modèle HAxxx ou Axxx selon qu'elles renverront au côté de Hugh et d'Aila ou à celui d'Alana.

⁴⁰ La bibliographie romanesque de Danielewski comprend notamment à ce jour les cinq volets de la série *The Familiar*, publiés entre 2015 et 2017, celle-ci ayant à l'origine été prévue de se décliner en vingt-sept volumes.

⁴¹ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 : architecture et narrativité dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », dans *Cahiers Charles V*, n° 38, p. 43-73, Paris : Université Paris 7 – Paris-Diderot, 2005, p. 60 et pp. 63-64.

⁴² AARSETH, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore : The John Hopkins University Press, 1997, pp. 1-2.

⁴³ Patricia Waugh qualifierait cette pratique d'« outrance intertextuelle » (*intertextual overkill*). WAUGH. *Metafiction*, op. cit., pp. 145-149.

dynamiser la dimension autoréférentielle que le roman feint de revendiquer.⁴⁴ Certaines notes de bas de page renvoient à d'autres notes, parfois inexistantes, ce qui a pour effet de désorienter le lecteur.

En dévoilant sans cesse les rouages de l'illusion fictionnelle, qu'il articule autour de la fusion du fond et de la forme du livre, Danielewski redéfinit l'acte de raconter et celui de lire.⁴⁵ Il confère aux *feuilles* composant son livre le pouvoir de transcender le langage, le temps et l'espace, à l'image de Walt Whitman qui, dans *Leaves of Grass*, en appelait aux sens et à la perception du lecteur et l'invitait à arpenter avec lui un territoire américain à la fois réel et imaginaire, s'étendant à l'infini.⁴⁶

Le sens, le temps et l'espace, tels qu'ils sont perçus dans l'imagination de l'auteur et de son lecteur, jouent un rôle prépondérant dans l'œuvre d'Alasdair Gray. Né en 1934 à Glasgow, l'auteur écossais s'est éteint dans sa ville natale le 29 décembre 2019. Il évolue principalement en tant qu'écrivain et peintre professionnel, ayant étudié la technique du mural et du design à la Glasgow School of Art, avant d'y enseigner brièvement, tout en assouvissant l'intérêt prononcé qu'il développe très tôt pour le texte et son interaction avec l'image. C'est lors de ses années d'étude qu'il entame la composition de ce qui deviendra presque trente ans plus tard son premier roman et plus grand succès littéraire : *Lanark*, publié en 1981, reçoit l'année suivante le Saltire Award et est nommé Scottish Arts Council Book of the Year, permettant à Gray de sortir de la pauvreté dans laquelle il vivait jusqu'alors.

Mêlant réalisme et surréalisme dystopique,⁴⁷ *Lanark* témoigne d'une ambition politique marquée. Sous-titré *A Life in Four Books*, le roman présente une structure narrative

⁴⁴ Les notions d'autoréflexivité et d'autoréférentialité ont en commun la dimension spéculaire. Dans le cas précis du texte métafictionnel, je considérerai la première comme renvoyant à la production littéraire dans son ensemble, la seconde à lui-même comme réalité de référence. Voir la partie accordée à l'instance narrative dans GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, pp. 225-227, ainsi que HUTCHEON. *Narcissistic Narrative*, op. cit., chap. 2, pp. 36-47.

⁴⁵ MARQUETTE, Caroline. « *House of Leaves*: A Gothic House of Fiction », dans *Gothic N.E.W.S. Volume 1: Literature* (dir. Max Duperray), Paris : M. Houdiard, 2009, p. 308.

⁴⁶ Pour une analyse de *House of Leaves* au regard, entre autres, de l'identité et de l'espace américains, voir TOTH, Josh. « Healing Postmodern America: Plasticity and Renewal in Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction* [En ligne], n° 54 (2), 2013, <https://doi.org/10.1080/00111619.2011.555797>, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 23 décembre 2019, p. 182 et p. 192. Voir aussi ROBIN, Thierry. « Figures du livre et de l'auteur entre labyrinthe de papier et réseau numérique sans fin : une étude de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », dans *Motifs* [En ligne], n° 2, « Matérialité et Écriture », 2017, http://revuemotifs.fr/?page_id=750, mis en ligne en décembre 2017, consulté le 23 décembre 2019, p. 170.

⁴⁷ « Dans les œuvres d'anticipation, l'échelle de temps retenue, essentielle, décide de la portée du récit : les dystopies projettent l'état présent dans un avenir imaginable, proche, comme *Paris au XXe siècle* de Verne ou *1984* d'Orwell, mais aussi plus lointain, tels *Un bonheur insoutenable* d'Ira Levin ou *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* de Philip K. Dick ; ces récits ont valeur d'avertissement et l'intérêt de leur lecture réside dans la comparaison entre l'état présent et son aggravation ultérieure. » MUNIER, Brigitte. « À l'ombre de

fractionnée entre des récits arrangés ou dérangés de manière a-chronologique et un ensemble de voix narratives et auctoriales frôlant parfois la cacophonie. Participant des effets de brouillage caractéristiques de l'écriture grayienne, ces deux procédés narratologiques convergent dans *Lanark* en un point focal au moment de l'épilogue, placé quatre chapitres avant la fin du livre et accompagné d'un index de plagiats.⁴⁸

Gray recourt également à l'épilogue dans son roman néo-victorien *Poor Things*, publié en 1992. Sans être formellement désigné comme tel, l'épilogue y prend la forme d'une réécriture *réaliste* par Victoria McCandless des mémoires *fantastiques* de son défunt mari, Archibald McCandless. Présenté comme l'éditeur du roman, Gray s'emploie à déconstruire son propre texte jusqu'à l'annuler, se gardant bien de fournir au lecteur le moindre indice qui pourrait l'orienter vers une résolution diégétique – fantastique ou réaliste – plus que l'autre, si tant est qu'il y en ait une. La métafiction de Gray repose sur le doute, pour ne pas dire la méfiance, qu'il cherche à susciter chez son lecteur. Mise en évidence dès l'introduction, l'indétermination générique du roman, entre récit de fiction et faits historiques réels, est ainsi volontairement renforcée par tout un dispositif iconotextuel⁴⁹ et paratextuel.⁵⁰

Le temps diégétique de l'introduction rédigée par l'éditeur est contemporain à la période de publication du roman, quand les mémoires des McCandless qui constituent le corps de *Poor Things* se déroulent pour la majeure partie dans la Grande-Bretagne de la fin du XIXe

l'utopie : la contre-utopie et la dystopie », dans *Les Utopies* (dir. Éric Letourner), p. 115-130, Paris : CNRS Éditions, 2013, p. 121. Brigitte Munier démontre en outre l'importance de la distinction entre la contre-utopie et la dystopie, souvent considérées comme synonymes alors qu'elles présentent des caractéristiques et des origines différentes, la première émergeant au XVIIIe siècle, la seconde à la fin du siècle suivant. Ainsi, pour Pierre Versins, qui traite de dystopies dans l'entrée « Contre-Utopie » de son ouvrage : « [L]a contre-utopie ou utopie pessimiste est un cas particulier de l'utopie ». VERSINS, Pierre. *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1972, p. 204.

⁴⁸ Camille Manfredi voit dans l'activité narrative de Gray, et en particulier dans le caractère inachevé du texte grayien, une volonté collaborative de réhabiliter l'historicité de la nation écossaise. MANFREDI, Camille. *Alasdair Gray. Le faiseur d'Écosse*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 12, 75, 133, notamment.

⁴⁹ Selon Liliane Louvel, l'iconotexte illustre « la tentative de fusion entre texte et image, fusion multiforme, comme dans la figure de l'oxymore, désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence. C'est ce que dit le signifiant "iconotexte", et c'est bien cette figure ambiguë et aporétique, entre-deux, qui semble digne d'étude. Rien n'est résolu et pourtant tout est là, dans un mouvement qui oscille entre l'un et l'autre. » LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 15.

⁵⁰ « [Le] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. [...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. » GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, pp. 7-8.

siècle. Le roman de Gray s'inspire ouvertement des codes de la littérature victorienne et de ses canons. Exemple parlant de ce que Georges Letissier nomme le « roman à intertextualité victorienne » ou encore le « roman néo-victorien »,⁵¹ *Poor Things* revendique sa parenté intertextuelle avec le *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, dont il réanime la créature sous les traits de Bella Baxter/Victoria McCandless et réactualise l'esprit fin-de-siècle.⁵²

La réécriture d'œuvres littéraires représente un degré spécifique de relation intertextuelle que Gérard Genette qualifie d'hypertextualité.⁵³ Constituant une « reprise » telle que Georges Letissier entend le terme plus haut en note, la réécriture a partie liée avec la notion de fin étant donné que l'hypertexte nie voire annule la fin de son hypotexte comme œuvre *finie*. Loin d'être spécifique au postmodernisme ou à la métafiction, cette pratique non plus n'est pas récente. Concernant le monde anglophone, *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, et *Shamela* (1741), sa réécriture parodique par Henry Fielding, n'en est qu'un des exemples les plus probants. Qu'il s'agisse de parodie ou de pastiche,⁵⁴ la réécriture prend une autre dimension avec l'avènement du postmodernisme, d'autant plus lorsqu'elle est opérée sous le prisme de l'autoréflexivité puisque les récits qui en font depuis l'objet sont des œuvres canoniques.

Même si elles furent particulièrement vives durant les trois dernières décennies du XXe siècle, les revendications nationalistes écossaises que relaient *Lanark* et *Poor Things* – et l'œuvre grayienne dans son ensemble – n'en font pas pour autant des romans surannés, et ce malgré une publication antérieure au référendum de 1997. La dévolution n'ayant jamais été une fin en soi, le projet de Gray de voir renaître une écriture écossaise inspire son œuvre jusqu'à son dernier roman, *Old Men in Love* (2007), paru presque dix ans après la mise en place du Parlement écossais.⁵⁵

⁵¹ LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante de l'intertexte victorien dans l'écriture romanesque contemporaine* (P. Ackroyd, A.S. Byatt, A. Gray, G. Swift, J. Urquhart), thèse de doctorat (dir. Marie-Jeanne Ortemann), Nantes : Université de Nantes, 1997.

⁵² L'œuvre de Shelley reflète l'ambivalence marquée du tournant du XIXe siècle, que Jean-Jacques Lecercle décrit comme une époque « de bouleversements, d'aventures et d'héroïsme ». En effet, en plus de la crise politique qui suit l'entrée en guerre de la Grande-Bretagne contre la France, dès la Première Coalition de 1792, le récit de *Frankenstein* est imprégné des découvertes scientifiques de la fin du XVIIIe siècle, réalisées entre autres par Sir Humphry Davy et Erasmus Darwin, dont les travaux seront repris par son petit-fils Charles Darwin. LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988, p. 15.

⁵³ Pour Gérard Genette, l'hypertextualité, qui est un type particulier d'intertextualité, désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, pp. 11-12.

⁵⁴ D'après la définition à laquelle aboutit Gérard Genette, la parodie et le pastiche sont deux pratiques qui relèvent du régime ludique – mais non satirique, contrairement au travestissement et à la charge –, la première procédant par transformation de texte, la seconde par imitation de style. *Ibid.*, pp. 33-40.

⁵⁵ GRAY, Alasdair. *Old Men in Love* (2007), Easthampton : Small Beer Press, 2010, p. 93.

L'on ne cherchera pas à démontrer que l'écriture de Gray a ou non directement influencé celle de Will Self dans une époque où la production littéraire est marquée par l'intertextualité. Cependant, la relation à la fois amicale et professionnelle que les deux écrivains ont entretenue pendant presque trois décennies, et le respect mutuel qu'elle a pu engendrer, a eu sans nul doute un impact sur leur écriture. Self ne tarit pas d'éloges à l'égard de son homologue écossais dans l'introduction qu'il rédige pour la nouvelle monographie dont Gray fait l'objet en 2001.⁵⁶ Quelques années plus tard, il se voit également confier la rédaction de l'introduction de *1982 Janine* lors de sa réédition de 2003, puis celle du synopsis qui apparaît sur le rabat de la jaquette accompagnant l'édition reliée de *Old Men in Love*. Gray ne manque pas de lui rendre la pareille dans une parenthèse à la fois amicale et publicitaire.⁵⁷

Self est né à Londres en 1961 d'un père anglais et d'une mère américaine. Il est d'ailleurs généralement présenté comme écrivain et journaliste britannique alors qu'il possède la double nationalité. Malgré des déboires avec la drogue qui le suivent depuis l'adolescence et qui ont un impact considérable sur son éducation, Self obtient un diplôme en philosophie, politique et économie (PPE) de l'Université d'Oxford. Il travaille par la suite comme chroniqueur pour plusieurs journaux britanniques tels que *The Observer*, *The Times* et *the Evening Standard*, ou encore le magazine *New Statesman*,⁵⁸ et est régulièrement invité à prendre part à des débats télévisés. Ces activités ne l'empêchent pas de se consacrer en parallèle à sa carrière d'écrivain et de professeur puisque, depuis 2012, il enseigne à l'Université Brunel à Uxbridge. Self est l'auteur de douze romans, de plusieurs recueils de nouvelles et ouvrages non romanesques dont certains compilent ses propres rubriques journalistiques.

Comme Gray, Self se prête au jeu de la réécriture du roman victorien. Publié en 2002, *Dorian, an Imitation* affiche d'emblée sa filiation intertextuelle avec l'œuvre d'Oscar Wilde. Self y transpose l'univers diégétique de *The Picture of Dorian Gray* (1890) un siècle plus tard et exacerbe l'esprit décadent généralement associé à la période fin-de-siècle. Ce qui était alors indicible pour Wilde et seulement donné à lire entre les lignes dans *The Picture*, Self le fait passer au premier plan de sa réécriture ; comme si, au lieu de chercher à recouvrir

⁵⁶ MOORES, Phil (dir.). *Alasdair Gray: Critical Appreciations and a Bibliography*, Londres : The British Library Publishing Division, 2001. L'introduction rédigée par Self a également été publiée sur le site officiel dédié à ce dernier : <https://will-self.com/2006/01/12/alisdair-gray-an-introduction-2/>, mis en ligne le 12 janvier 2006, consultée le 26 mai 2021. (L'erreur dans l'orthographe du prénom de Gray, qui apparaît dans l'adresse de la page du site, est de l'administrateur de ce dernier. L'adresse est néanmoins vérifiée.)

⁵⁷ « (It may be no coincidence that Will Self describes a similar protest march in *The Book of Dave*, published 2006) ». GRAY, Alasdair. *Old Men in Love*, op. cit., p. 309.

⁵⁸ Pour une liste plus détaillée, voir la rubrique « *Journalism* » de son site officiel : <https://will-self.com/category/journalism/>.

complètement le texte du XIXe siècle, il s'employait plutôt à révéler les tensions qui s'y exercent en sous-main et se jouent des conventions sociales de l'époque.

La relation hypertextuelle qui lie les deux romans entre eux, et qui n'est jamais à sens unique,⁵⁹ prend une nouvelle dimension dans les dernières pages de *Dorian*, lors d'un épilogue qui dévoile les rouages de l'illusion fictionnelle au moyen d'un saut métalectique.⁶⁰ À l'issue d'un jeu de piste herméneutique établi avec le lecteur tout au long du récit, l'épilogue de *Dorian* (comme celui de *Lanark*) prend la forme d'une *anagnorisis*,⁶¹ révélant le rôle d'auteur et de narrateur autodiégétique joué par Henry Wotton, l'un des personnages du roman.

Publié quatre ans après *Dorian*, en 2006, *The Book of Dave* se présente comme une réécriture par anamorphose du métarécit biblique. À l'instar de *Lanark*, le dispositif narratologique de *The Book of Dave* entrecroise deux récits – l'un contemporain et réaliste, l'autre futuriste et post-apocalyptique⁶² – qui se répondent l'un l'autre dans une logique de cause à effet. En observant simultanément la genèse et l'exégèse intradiégétiques du livre de Dave, Self met en évidence le processus de mythologisation et remet en question la nature et la place du texte sacré au sein des sociétés occidentales actuelles. De fait, *The Book of Dave* apparaît comme une dénonciation des dangers de la foi aveugle, quelques années seulement après les attentats du 11 Septembre. Passé maître dans l'art de l'ironie glacée, Self y recourt dans son roman pour souligner l'épuisement diachronique du langage qui, à l'image de la novlangue orwellienne, serait le signe annonciateur du totalitarisme.

⁵⁹ LETISSIER. « Neo-Characterization », *op. cit.*, p. 8 et p. 11. Voir également LOUVEL, Liliane. « Dorian's 'New Clothes' », dans *Rewriting/Reprising in Literature*, p. 2-14, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ Genette définit la métalepse comme une figure rhétorique « par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique. » GENETTE, Gérard. *Figures III*, *op. cit.*, p. 135. Voir également pp. 243-245.

⁶¹ Aristote définit l'*anagnorisis*, c'est-à-dire la reconnaissance au théâtre, de la façon suivante : « La péripétie est un changement en sens contraire dans les faits qui s'accomplissent, comme nous l'avons dit précédemment, et nous ajouterons ici "selon la vraisemblance ou la nécessité." [...] La reconnaissance, c'est, comme son nom l'indique, le passage de l'état d'ignorance à la connaissance, ou bien à un sentiment d'amitié ou de haine entre personnages désignés pour avoir du bonheur ou du malheur. [...] Il y a encore d'autres sortes de reconnaissances. Ainsi, telle circonstance peut survenir, comme on l'a dit, par rapport à des objets inanimés ou à des faits accidentels ; et il peut y avoir reconnaissance selon que tel personnage a ou n'a pas agi ; mais celle qui se rattache principalement à la fable, ou celle qui a trait surtout à l'action, c'est la reconnaissance dont nous avons parlé./ En effet, c'est cette sorte de reconnaissance et de péripétie qui excitera la pitié ou la terreur, sentiments inhérents aux actions dont l'imitation constitue la tragédie. » Aristote. *Poétique* (trad. Charles-Émile Ruelle), Paris : Librairie Garnier Frères, 1922, p. 23.

⁶² Une distinction sera faite entre les adjectifs post-cataclysmique et post-apocalyptique, bien qu'ils soient aujourd'hui fréquemment considérés comme interchangeables. Si les deux termes renvoient à l'idée de fin du monde, le second traduit en outre la notion religieuse de révélation et de renouveau, exposée dans le Livre de la Révélation que l'on nomme également l'Apocalypse de Jean. Jean-Paul Engélibert parle de fiction d'apocalypse, mettant ainsi l'accent sur la crise en cours et non pas sur son après. ENGÉLIBERT, Jean-Paul. *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris : La Découverte, 2019.

La lecture croisée de ces six métafictions adoptera l'approche curieuse et herméneutique que Danielewski, Gray, Olsen et Self attendent de leurs lecteurs. Couplée à son caractère transatlantique, la dimension à la fois synchronique et diachronique du corpus permettra d'identifier les traits communs et les particularités des procédés d'écriture de chacun des quatre auteurs comme autant de reflets de leurs contextes sociaux, politiques et culturels respectifs.

Par ailleurs, l'infra- ou l'intratextualité déjà relevée qui existe dans les œuvres des quatre auteurs semble se limiter aux deux zones géographiques à l'étude, à savoir les États-Unis et le Royaume-Uni : Olsen cite Danielewski dans *Theories of Forgetting* et lors de manifestations scientifiques,⁶³ quand Gray et Self travaillent ensemble à plusieurs reprises, le premier citant en outre le second dans *Old Men in Love*. Néanmoins, il serait hasardeux de négliger totalement l'influence que Danielewski, Gray, Olsen et Self ont pu exercer et peuvent encore exercer l'un sur l'autre sans qu'ils ne l'explicitent à l'écrit. Danielewski et Gray se seraient rencontrés, le premier aurait aussi déclaré considérer le second comme une source d'inspiration.⁶⁴

Sans chercher à créer des passerelles imaginaires entre les œuvres, et sans en privilégier une plus qu'une autre, ou un auteur plus qu'un autre, il s'agira de relever les similitudes et les disparités qui animent le présent corpus, concernant tout particulièrement la façon dont Danielewski, Gray, Olsen et Self abordent les paradoxes de la fin par le biais de la métafiction.

Une analyse terminologique des six romans à l'étude reflète déjà des lignes de force similaires.⁶⁵ L'importance accordée au champ lexical religieux ou non de la fin et de la mort et, bien que dans une moindre mesure, à son pendant inverse n'est effectivement pas anodine. De fait, elle ne peut que traduire un questionnement de la notion de fin – qui implique celle de début – plus ou moins sous-jacentes dans chacun des six récits du corpus. Seul le récit d'Olsen, qui est davantage ancré dans une forme de réalisme moderne, ne fait pas intervenir la notion d'enfer ; ni même celle de purgatoire (*purgatory*) qui apparaît dans *Lanark* et dans *Poor Things*, une spécificité de l'œuvre grayienne sur laquelle l'étude se penchera également. Coïncidence ou non, le thème du suicide est lui aussi absent de l'œuvre d'Olsen.

⁶³ OLSEN, Lance. « Limit Texts Mattering, 41 Tweets », dans *Sillages critiques* [En ligne], n° 21, 2016, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5155>, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 9 décembre 2019.

⁶⁴ Bien que la source ne puisse être vérifiée, l'auteur du blog intitulé *symbols in the dirt* relate ainsi sa rencontre avec Mark Z. Danielewski à la *International Anthony Burgess Foundation*, à Manchester : « [Danielewski] mentioned the Scottish author Alasdair Gray, cited him as an influence, and recounted the time they had once met. » *Tumblr*, « symbols in the dirt », <https://dustsymbols.tumblr.com/post/82991945188/a-blog-about-biffy-clyro-mark-z-danielewski-and-only>, mis en ligne le 17 avril 2014, consulté le 3 juin 2021.

⁶⁵ Deux tableaux récapitulatifs figurent en annexe.

Présentation de la démarche

Si la littérature contemporaine s'est emparée du thème de la fin pour en questionner la menace qui pèse sur l'avenir du monde et du genre humain, cette approche traduit une posture auctoriale paradoxale lorsqu'elle est menée au prisme de la métafiction qui tend à nier voire annuler l'idée même de fin. Cette thèse examinera donc les fins que Danielewski, Gray, Olsen et Self thématisent et mettent en scène aux niveaux diégétique, narratif et textuel des romans du corpus. Les domaines temporel, spatial et discursif dont relèvent ces fins – qui n'en finissent pas de finir – constitueront alors les trois grands pôles sémiotiques structurant l'étude.

La première partie de cette thèse s'intéressera à la dimension polyphonique et dialogique inhérente à la métafiction, semblable à un carrefour discursif réincarnant les voix passées, contemporaines et à venir. Qu'elle manifeste un hommage, une forme de nostalgie ou une réaction subversive au canon littéraire, la réécriture contemporaine entraîne inmanquablement des phénomènes de résistance et d'usure de ses fondations hypertextuelles, aux moments de la composition du texte par l'auteur réécrivant et de sa concrétisation par le lecteur. L'esprit fin-de-siècle et la quête de totalité – biblique, homérique – que réactualisent les réécritures du corpus soulignent ainsi les réflexions téléologiques et eschatologiques de leurs auteurs.

Redonner une voix aux fantômes du passé n'est toutefois pas exclusif à la réécriture formelle d'œuvres littéraires qui ont précédé. Mis en évidence par la métafiction, le réseau d'intertextualités dans lequel s'inscrit tout texte littéraire fait entrer en résonance non seulement des mondes fictionnels, mais également les voix de leurs auteurs. Cette dynamique de reprise et de recouvrement de voix narratives et auctoriales, loin de ne concerner que la *strate généalogique* précédente, remonterait théoriquement, comme par effet de ricochet, aux balbutiements de la littérature. En résultent des écritures chorales que Danielewski, Gray, Olsen et Self arrangent suivant le modèle de chambres d'échos métaleptiques où ces voix se répondent et se réfutent à l'infini. De l'harmonie à la dissonance, il n'y a cependant qu'un pas, une fausse note, une voix dissidente de trop qui, tel un grain de sable, viendrait gripper les rouages de l'illusion fictionnelle et révéler au lecteur bien plus que les mains de l'auteur-marionnettiste de métafiction, qu'il s'amuse à dissimuler.

Le regard critique que les quatre auteurs posent sur le passé met en lumière les ruptures et les continuités qui jalonnent la progression de la narration dans le temps extra- et intradiégétique. Il leur permet également de jouer avec le désir de fin du lecteur. Représenter

des fins sans fin par le biais de la dystopie ou recourir à l'épilogue métafictionnel qui, dans *Lanark*, *Poor Things* et *Dorian*, oscille entre clôture et réouverture de l'entreprise diégétique, témoigne alors de leur volonté de s'interroger sur l'avenir.

Dans une deuxième partie, il conviendra d'aborder la métafiction comme un terrain de jeux ouvert à l'auteur contemporain autant qu'à son lecteur pour redéfinir leurs rôles respectifs. Danielewski, Gray, Olsen et Self tirent également profit de l'espace paginal pour illustrer leurs questionnements de l'impact du passé sur le présent et le devenir de la narration. La matérialité du texte leur permet ainsi de mettre en scène des fins qui s'épanchent dans le temps et dans l'espace de l'objet-livre, comme s'ils cherchaient à en découvrir les zones d'ombre et à en délimiter les frontières qui semblent néanmoins toujours se profiler à l'horizon, toujours insaisissables.

Les métafictions du corpus laissent ainsi transparaître des textes protéiformes, exprimant une organicité que Danielewski, Gray, Olsen et Self thématisent et exacerbent au moyen de diverses expérimentations stylistiques, notamment typographiques et intermédiaiques. Ce faisant, les quatre auteurs redéfinissent les frontières des cadres narratif et textuel, et donc les codes de la textualité, comme pour mieux pénétrer l'univers du lecteur et le sensibiliser aux enjeux esthétiques et idéologiques de leur narration.

De fait, Danielewski, Gray, Olsen et Self exploitent les espaces paginal et narratologique du texte pour mettre en abyme la figure du lecteur et le rôle qui lui est assigné. Plus spécifiquement, les quatre auteurs thématisent dans leurs métafictions l'interrelation entre les processus de composition et de réception du récit, qu'ils s'amusent bien souvent à déranger. En effet, si les protagonistes du corpus ne sont pas tous auteurs intradiégétiques du récit donné à lire au lecteur, ils en sont toujours, d'une manière ou d'une autre, eux aussi récepteurs. Illustrant le concept de lecture/écriture développé par Olsen, ce statut intradiégétique leur permet de désécrire et de réécrire leurs récits dans un processus cyclique qui démultiplie et, dans le même temps, annule leurs débuts et leurs fins.

La troisième et dernière partie de cette thèse se concentrera sur les façons dont Danielewski, Gray, Olsen et Self représentent les fins du texte, du langage et de la parole au moyen de l'écriture comme désécriture. Les quatre auteurs font subir à la textualité de leurs métafictions différents processus métaphoriques et formels d'effacement – eux-mêmes gestes et donc instances de production – qui traduisent une volonté de désacraliser le texte en réponse

à l'épuisement auquel la littérature semble désormais faire face. Transparaît alors le sentiment d'incertitude envers le devenir d'une parole auctoriale sinon en crise, du moins en mutation.

En écrivant les difficultés à raconter et à *se* raconter, à dire ou à se dédire, Danielewski, Gray, Olsen et Self mettent en lumière le rôle fondamental de l'auteur comme passeur d'histoires et, *a fortiori*, de l'acte même de passation d'histoires. En effet, au-delà du désir de raconter partagé par tout auteur de fiction, les romans du corpus thématisent l'idée de postérité, qui informe également leur narration, pour révéler le pouvoir cathartique, fédérateur voire humaniste de l'écriture littéraire.

Telle que l'illustrent les auteurs à l'étude, la fin du texte ne signerait donc pas forcément sa mort mais plutôt un nouveau début. Dans les métafictions du corpus, les enjeux sociaux, politiques et culturels soulevés par la notion de fin sous-tendent une volonté de dénormalisation, de désécriture des normes, notamment littéraires et esthétiques. Cette fin comme renouveau vers laquelle tendent les six métafictions du corpus, sans jamais l'atteindre, apparaît ainsi comme un moyen pour Danielewski, Gray, Olsen et Self de remettre l'humain sur le devant de la scène, ou plutôt la beauté artistique dont l'humanité est capable, un ouvrage néanmoins fragile à l'aune du changement de millénaire et, qui plus est, du « monde de la fin ».

Comme Viart le remarque, « [r]edessiner ainsi les fortes finalités de la littérature est sans doute le meilleur moyen de ne pas se résigner à sa fin. »⁶⁶ Cette thèse montrera que les métafictions de Danielewski, Gray, Olsen et Self étendent cette finalité au-delà du domaine de la littérature. En effet, toujours selon Viart :

[La littérature] a quelque chose à dire ou à faire comprendre de ce qui agite et régit l'homme, de son lien à l'altérité, à la communauté humaine, au monde (et l'on ajouterait, aujourd'hui, aux « réseaux »). C'est-à-dire aussi au temps, à l'espace, à l'Histoire, au présent.⁶⁷

⁶⁶ VIART, Dominique. « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

PARTIE I :

LA NARRATION À L'ÉPREUVE DU TEMPS

Selon Bakhtine, tout acte de création prend sa source dans un réseau de connaissances et d'influences conscientes et inconscientes. Toute œuvre est le fruit de l'ensemble des œuvres qui la précèdent. Elle incarne un ensemble polyphonique, c'est-à-dire l'ensemble des voix auctoriales qui en constituent l'essence.⁶⁸ L'acte d'écriture est par conséquent un acte collectif en soi, à l'image d'une production chorale, un état de fait qui permet à Roland Barthes de déclarer la mort de l'Auteur.⁶⁹

La multiplicité des voix auctoriales qui composent une œuvre littéraire n'est toutefois pas un gage d'harmonie. Elle implique parfois un caractère discordant, qui constitue l'un des fers de lance du mouvement postmoderniste et, en l'occurrence, de l'œuvre des auteurs contemporains de ce corpus. Il s'agira par conséquent, dans cette première approche, de mettre en lumière les discontinuités autant que les continuités qui transparaissent dans la manière dont Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen et Will Self abordent la dimension polyphonique de l'écriture. L'étude montrera que les quatre auteurs questionnent l'impact de cette pluralité de voix auctoriales non seulement sur les processus de production et de réception de l'œuvre littéraire, mais également sur le devenir de leur propre parole, c'est-à-dire la projection vers l'avenir de leur voix déjà posée. Ce faisant, elles redéfinissent constamment la notion de fin, dans ses acceptions de finalité, de dessein, autant que de finitude comme conscience que la mort est inéluctable, lui réassignant donc des contours toujours mouvants.

À la dimension polyphonique des six romans du corpus s'ajoute la pluralité sémantique propre à l'idée de fin. Incarnation même de la fin et indicible par excellence, la mort y apparaît sous plusieurs formes, volontaires ou non, qu'elle soit causée par la maladie (*Theories of Forgetting, Dorian*), le suicide (*Lanark, Poor Things*) ou encore le meurtre (*House of Leaves, The Book of Dave*). Fait important, elle n'y intervient jamais de manière naturelle.

La mort n'est pas nécessairement synonyme de fin mais elle est, au contraire, souvent annonciatrice d'un renouveau. L'on pense notamment aux romans de Gray et aux suicides par noyade de Duncan Thaw (*Lanark*) et de Victoria Hattersley (*Poor Things*) qui, tel le baptême par immersion, symbolisent leurs renaissances sous les traits de Lanark et de Bella Baxter respectivement. La fin et le début de l'existence s'accordent ainsi au cycle du jour et de la nuit

⁶⁸ Bakhtine applique son concept de dialogisme en premier lieu à l'œuvre de Dostoïevski, qui représente pour lui l'essence du roman moderne. C'est ainsi qu'il met en évidence son caractère polyphonique : « Le héros de Dostoïevski n'est pas un personnage objectif, mais une parole faisant pleinement autorité, une PURE VOIX ; nous ne le voyons pas, nous l'entendons ». BAKHTINE, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1963) (trad. Guy Verret), Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1970, p. 65.

⁶⁹ BARTHES, Roland. « La Mort de l'Auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 67.

et au rythme des saisons : l'hiver et le crépuscule apparaissent sous une lumière lugubre quand le printemps et l'aube voient renaître la vie.⁷⁰

Les raisons de ces fins plurielles, ou plus précisément les motivations qui conduisent la plupart des protagonistes à s'improviser écrivains – autobiographes ou biographes – dans l'anticipation de leur propre mort, constituent l'interrogation centrale de ce travail de thèse. Le privilège qui revient à l'auteur de mettre le point final à son roman est ainsi octroyé à des personnages de fiction, qui n'en jouissent pas toujours pour autant. Cela met en lumière le rôle prépondérant que joue le domaine éditorial dans les six métafiction du corpus, où c'est la figure de l'éditeur qui semble finir, clore le roman.

L'acte de réécriture reflète un regard spécifique porté sur le canon qui en fait l'objet. Il peut ainsi témoigner d'une volonté de rendre hommage à un auteur ou à une œuvre passée dont les particularités thématiques, textuelles et/ou contextuelles entrent en résonance avec la période socioculturelle contemporaine à l'auteur réécrivant.⁷¹ De plus, une œuvre littéraire étant le reflet artistique et plus ou moins subjectif de cet état sociétal, la réécriture propose nécessairement un regard porté sur l'état de l'art théorique qui la précède, dont certains traits la caractérisent toujours ou, au contraire, lui font cruellement défaut.

La réécriture du canon littéraire signe ainsi un questionnement ontologique laissant parfois transparaître une impulsion nostalgique vers certains attributs littéraires du passé, comme la dimension épique qui relève d'approches socioculturelles et artistiques ambivalentes. La réécriture reflète également une interrogation épistémologique quant à la place qu'occupe la littérature dans la réalité sociale. La recontextualisation de codes littéraires préétablis – parfois obsolètes – hypertrophie en effet, de manière plus ou moins subversive, les contradictions inhérentes à l'état contemporain de la littérature et de l'art en général. Il conviendra par conséquent de mettre en évidence ces rapports de tension intrinsèques au

⁷⁰ Le personnage éponyme de *Dorian*, dont la chair est douée d'immortalité au prix de la corruption de son âme et de son esprit, est ainsi représenté par Self tel un séisme prenant sa source au beau milieu de l'hiver : « In London that Christmas – as he has been for every subsequent one – Dorian was at the very epicentre of what passes for a season. » La référence à la (re)naissance du Christ ne fait alors qu'accentuer l'ambivalence du protagoniste qui se moque ouvertement des mœurs religieuses. SELF, Will. *Dorian, an Imitation*, Londres : Viking Press, 2002, p. 108. Ci-après *Dorian*.

⁷¹ Il convient de préciser que, selon Hans Robert Jauss : « l'œuvre d'art doit dépouiller son caractère d'événement singulier, pour pouvoir devenir le modèle que l'on imitera ; la longue histoire des œuvres constituant une tradition littéraire doit être réduite à la poétique d'un genre et la multiplicité des œuvres d'une époque à l'unité d'un style dominant, pour que puisse se constituer un canon, c'est-à-dire pour que s'opère le passage de la diachronie des événements ponctuels à la synchronie des normes qui déterminent l'attente de la production à venir. » JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude Maillard), Paris : Gallimard, 1978, p. 275.

processus de réécriture et à sa réception par le lecteur, tels que les abordent Gray et Self notamment.

Au-delà de la réécriture formelle, la dimension polyphonique propre à toute œuvre littéraire engendre des phénomènes d'écho que les auteurs amplifient ou atténuent à leur guise afin de créer harmonie et dissonance. Ces jeux d'écho, de références inter- et intratextuelles, apparaissent comme des moyens de souligner la valeur et la portée de leur propre voix auctoriale au sein du contexte littéraire dans lequel ils évoluent. Ils mettent également en évidence la situation de précarité avec laquelle l'auteur doit désormais composer pour se faire entendre, au risque de voir sa parole étouffée à la prochaine réverbération, par un trop-plein discursif ou par son inverse : une forme de néant intertextuel.

Bien qu'associé à l'ineffable ou du moins à la difficulté à dire, le silence ne se réduit pas à l'absence ou à la fin d'une parole. Il permet parfois de tisser des liens avec le lecteur et de créer bien plus que ce que peuvent parfois offrir les mots. La beauté d'une composition musicale se trouve dans l'harmonie autant que dans le contrepoint, ou encore dans les moments d'apparente cacophonie et de répit silencieux qui l'enrichissent plus qu'ils ne la desservent.

Ces phénomènes d'écho et l'anticipation qu'ils éveillent chez le lecteur, que la curiosité pousserait à tendre l'oreille jusqu'à ce qu'ils s'évanouissent, contribuent à alimenter le désir de fin que suscite tout processus de lecture. Même si l'idée de tenir le lectorat en haleine paraît être une raison logique à la volonté de l'auteur de réamorcer ce désir de fin, les différents procédés narratologiques employés à cet effet semblent jouer un rôle plus important encore que celui de retarder l'échéance des fins diégétique et de la parole auctoriale.

Ces procédés narratologiques, couplés à la dimension métafictionnelle des œuvres à l'étude, inscrivent la notion de fin et le désir qui l'accompagne dans un mouvement oscillatoire entre linéarité et circularité ; c'est-à-dire entre le schéma plus traditionnel du début vers la fin et la boucle réursive à la fois sans fin et, du moins d'un point de vue diégétique, atemporelle. Il s'agira de mettre en regard ce dernier paradoxe de l'atemporalité avec le climat socioculturel actuel, celui d'une société occidentale où il semblerait que, partout et pour tous, le temps vienne à manquer.

1 HOMMAGE, NOSTALGIE ET SUBVERSION

Le processus de réécriture connaît un engouement notable depuis le milieu du XXe siècle, s'inscrivant en particulier dans le mouvement postmoderniste. Si dans l'Angleterre du XVIIIe siècle une œuvre littéraire pouvait être maintes fois réécrite, parodiée et pastichée dès l'année suivant sa parution, les enjeux étaient alors davantage commerciaux et politiques qu'ils ne le sont trois siècles plus tard, même si ces aspects restent d'actualité.⁷² À l'heure d'un rejet en masse des formes littéraires du passé, réécrire des œuvres canoniques et raviver des codes préétablis apparaîtrait ainsi comme un paradoxe si ce processus n'impliquait pas une posture autoréflexive de son auteur, comme c'est le cas des réécritures métafictionnelles du corpus.

Les informations qui apparaissent sur les première et quatrième de couverture de l'édition de poche de *Poor Things*,⁷³ c'est-à-dire le titre, l'illustration, le résumé du récit et les quelques recensions élogieuses, pour la plupart apocryphes,⁷⁴ n'évoquent en rien le *Frankenstein* de Shelley. Néanmoins, la mention de ce dernier dès le paragraphe de dédicaces, suivant la page de titre, ne peut qu'intriguer, d'autant plus qu'il est inséré sur la page habituellement réservée aux informations éditoriales. La prise de conscience de la filiation des deux œuvres a un impact non négligeable sur l'horizon d'attente du lecteur. Il en est de même pour le *Dorian* de Self, qui revendique sa condition d'imitation dès sa page de titre.

Le lecteur familier des univers diégétiques de *Frankenstein* et de *The Picture* cherchera vraisemblablement à déceler les similitudes et les contrastes que *Poor Things* et *Dorian* entretiennent avec leurs hypotextes respectifs.⁷⁵ Il désirera également en connaître des fins potentiellement différentes, la réécriture s'apparentant à une forme contemporaine de *recyclage* du canon littéraire.⁷⁶ Cette même question téléologique paraît d'autant plus

⁷² L'un des rabats de la jaquette accompagnant la première édition américaine, cartonnée, de *Old Men in Love* inclut une brève description de Gray, intitulée « The author, by Ranald McColl ». Si ce dernier se révèle être un *designer* et écrivain, également glaswégien, bien réel (à une lettre près, son patronyme étant en réalité MacColl), l'origine et donc l'objectivité de la description – comme l'intégralité du paratexte grayien – a de quoi susciter le doute chez le lecteur. Le paragraphe débute de la façon suivante : « Alasdair Gray, born 1934, is a painter certificated by Glasgow Art School. Unable to live by one art he became jack of several and *Old Men in Love* is his 19th book. » Gray se trahit bien volontiers en se permettant cette dernière pointe d'ironie quant aux modestes revenus que lui rapportent ses activités artistiques. GRAY, Alasdair. *Old Men in Love* (2007), Easthampton : Small Beer Press, 2010.

⁷³ GRAY, Alasdair. *Poor Things* (1992), Londres : Bloomsbury Publishing Ltd, 2002.

⁷⁴ Voir *infra*, « Texte, hors-texte », pp. 262-263.

⁷⁵ LETISSIER. « Neo-Characterization », *op. cit.*, p. 9.

⁷⁶ LOUVEL. « Dorian's 'New Clothes' », *op. cit.*, p. 11.

pertinente lorsque le processus de réécriture concerne le texte sacré, comme dans *Lanark* et *The Book of Dave* qui renégocient la dimension eschatologique de la Bible.

Les rapports de tension qui s'exercent entre l'hypertexte et son (ou ses) hypotexte(s) se révéleront être un indicateur probant de la (ou des) finalité(s) de tels procédés d'écriture, d'autant plus que ces rapports se doublent ici d'un angle d'approche autoréflexif. Il s'agira également d'aborder le processus de réécriture tel qu'il se manifeste au niveau intradiégétique du texte, par le truchement d'une structure narrative polyphonique, comme c'est le cas dans *Poor Things* et *House of Leaves* notamment. Bien que, selon Genette, la parodie et le pastiche ne relèvent pas du régime satirique mais plutôt du régime ludique,⁷⁷ l'utilisation que Danielewski, Gray et Self font de ces deux pratiques – de transformation de texte et d'imitation de style – semble redéfinir de telles catégorisations.

⁷⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 33-40.

1.1 LE ROMAN NÉO-VICTORIEN

En adoptant un angle d'approche historiographique, il s'agira en premier lieu de mettre en lumière les raisons qui motivent la réécriture, plus spécifiquement les interrogations qui se trouvent à l'origine de la composition de *Poor Things* et de *Dorian*. La réactualisation de l'esprit fin-de-siècle dans ces deux récits a des implications qui devront également être examinées, l'œuvre de Mary Shelley et celle d'Oscar Wilde s'inscrivant dans deux fins de siècle différentes. Tirant profit du concept de métafiction historiographique développé par Linda Hutcheon,⁷⁸ la présente analyse abordera également les réécritures de Gray et de Self sous l'angle du néo-victorianisme.⁷⁹

Partie intégrante de la littérature victorienne, le genre gothique exerce une grande influence sur ces deux œuvres. Les motifs du fantôme et de la maison hantée qui en sont à nos jours les spécificités les plus notables représentent le caractère transitoire du récit néo-victorien et un sentiment d'incertitude vis-à-vis de l'avenir. La question téléologique – ou eschatologique – déjà prédominante au tournant du XXe siècle est ainsi recontextualisée un siècle plus tard :

In recent neo-Victorian fiction the figure of the ghost or the spectrality of the Victorian past, has been underlined. Of course, the Victorian age was felt as being a transitory period even in its own time, an era deeply committed to reviving many pasts: classical, medieval and renaissance. This propensity to look back was evidence of the uncertainties facing the future. At a time when religious foundations were shaken by science, notably Darwinism, the loss of faith was somehow compensated for by turning to the spiritual world of ghosts, séances, table-rapping and other devices. The occult indeed pervades Victorian literature through revenants, doubles and an overall sense of the uncanny informing the way characters could be imagined.⁸⁰

⁷⁸ « By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs*, *G.*, *Famous Last Words*. In most of the critical work on postmodernism, it is narrative—be it in literature, history, or theory—that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. » HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1988, p. 5.

⁷⁹ LETISSIER, Georges. « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », *op. cit.*, p. 1.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

Poor Things et *Dorian*, qui font intervenir la figure du fantôme, représentent par leurs influences gothiques, mais pas seulement, une mise en abyme de cette angoisse de la fin – de siècle, mais surtout du monde au moment de la parution de *Dorian*, en 2002. La figure du revenant y symbolise un resurgissement du passé qu’il s’agira d’examiner comme une forme de transmission.

1.1.1 Fins de siècle et subversion

Perçue comme une période de grands bouleversements idéologiques et esthétiques, la fin du XIXe siècle est également marquée par la pensée décadentiste.⁸¹ Bien connu pour ses prises de position marginales et son refus du conformisme, il semble peu surprenant que Self se soit inspiré de ce mouvement artistique, ce que fait par ailleurs remarquer M. Hunter Hayes dans son ouvrage consacré à l’écrivain londonien : « Self has repeatedly termed the 1990s a period of decadence, a fin de siècle [*sic*] reminiscent of the 1890s. It is a decadence that he understands from personal experience as well as objective observation. »⁸²

Exemple du marginal devenu canonique, Oscar Wilde évoque dès l’ouverture de *The Picture* le désir charnel que le peintre décadent Basil Hallward ressent pour Dorian Gray, bien que de manière subtile et détournée.⁸³ Ce qui était considéré comme illégal, immoral et inacceptable à la fin du XIXe siècle ne l’est toutefois plus autant un siècle plus tard, et occupe même le devant de la scène dans *Dorian*. C’est en effet avec force détails que Self y décrit les ébats sexuels et autres parties de débauche nocturne auxquels se livrent les protagonistes dans le milieu gay londonien. La relation qui unit ces deux formes de réactions subversives face à des conventions sociales répressives implique une remise en question, sinon une redéfinition, des codes littéraires relatifs à l’ère victorienne avec lesquels Wilde devait composer pour faire entendre sa propre voix dissidente.

⁸¹ Celle-ci prend sa source en France avant de se développer rapidement à travers l’Europe et les États-Unis. Voir aussi *Trésor de la langue française informatisé*, « décadent, ente », <https://www.cnrtl.fr/definition/décadent>, consulté le 15 décembre 2021. Ci-après *TLFi*.

⁸² HAYES, M. Hunter. *Understanding Will Self*, Columbia : University of South Carolina Press, 2007, p. 16.

⁸³ Oscar Wilde contourne l’*omerta* du désir homosexuel par le truchement d’une rêverie, que Basil Hallward qualifie d’étrange mais dont il ne voudrait néanmoins pas sortir, et dont Wilde laisse au lecteur le soin d’imaginer le contenu : « As the painter looked at the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art, a smile of pleasure passed across his face, and seemed about to linger there. But he suddenly started up, and, closing his eyes, placed his fingers upon the lids, as though he sought to imprison within his brain some curious dream from which he feared he might awake. » WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1890), Oxford & New York : Oxford University Press, 2006, p. 5.

Le caractère pessimiste de la pensée décadentiste se manifeste en outre à travers le thème autour duquel s'enroule l'intrigue de *Dorian* : la propagation insidieuse et d'apparence incontrôlable du virus du sida à travers le monde occidental de la fin du XXe siècle. Faisant preuve d'un cynisme grandissant au fur et à mesure qu'il prend conscience de son immunité contre le VIH – dont il est toutefois porteur – et de son immortalité, le personnage éponyme de *Dorian* révèle aussi une perversité diabolique lorsqu'il transmet sciemment le virus au gré de ses rencontres.⁸⁴ La « réversibilité de la vie dans la mort » que lui octroie son pacte avec le diable, qui se traduit par une « réversibilité de la production dans la destruction »,⁸⁵ fait de *Dorian* l'incarnation même du poison mortel qui prolifère dans le monde occidental du tournant du XXIe siècle : un système capitaliste condamné à se reproduire lui-même pour ne pas s'écrouler.

À travers le reflet kaléidoscopique de *Cathode Narcissus*, c'est la prolifération technologique et la transmédialité déjà exponentielles au tournant du nouveau millénaire, mais surtout le caractère de plus en plus narcissique des sociétés occidentales qui en est l'une des conséquences directes, que Self accuse. L'ambivalence du caractère viral informant la narration de *Dorian* peut s'expliquer au prisme de la relation hypertextuelle que celui-ci entretient avec le roman de Wilde, selon Georges Letissier :

This pattern of contamination may of course be analogically applied to the relationship between the hypotext and the hypertext since as Will Self stated it himself: "*The Picture of Dorian Gray* is the prophecy and *Dorian* the fulfilment." [...] Self's work would be the result of a literary retrovirus which has subtly injected a contemporary epidemics into a late Victorian decadent fiction, replicated it, and transcoded it to make it relevant to one of the major preoccupations of the dawning twenty first century. *Dorian/durian* is the agency of the ongoing replication.⁸⁶

En plus de réactualiser la réflexion esthétique décadentiste, l'écriture de Self et sa réécriture de *The Picture* rouvrent le dialogue que Wilde entame un siècle plus tôt dans « *The Decay of Lying* ». Dans son essai, Wilde dénonce la confusion que véhiculent selon lui les représentations artistiques de la fin du XIXe siècle, ce qui lui permet de conclure que, contrairement au rapport que celles-ci entretiennent avec la réalité, « la Vie imite l'Art bien

⁸⁴ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁵ Pour cette citation et la précédente : BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange symbolique et la mort* (1976), Paris : Gallimard, 2016, p. 8.

⁸⁶ LETISSIER, Georges. « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », *op. cit.*, p. 11.

plus que l'Art n'imité la Vie ». ⁸⁷ Wilde déplore la volonté moderniste de se rapprocher au plus près de la réalité intérieure de l'être humain au détriment de « l'art du mensonge » (« art of Lying »), qu'il entend par la possibilité, entre autres exemples, de recourir au mythe et à l'allégorie pour représenter le réel. ⁸⁸

Comme le souligne Josiane Paccaud-Huguet, Wilde et Self, tous deux « chroniqueurs de leur temps et témoins d'un symptôme particulier », voient dans la réalité qui les entoure « la déperdition du statut de la fiction qui se traduit par la confusion entre l'expérience vécue et l'expérience fictive. » ⁸⁹ Elle ajoute : « Si Will Self transpose et amplifie le mythe de Dorian Gray dans l'Angleterre des années 80 [...], c'est qu'il s'intéresse aux effets d'une pensée magique diffusée par le tube cathodique avec la complicité du discours de la science ». ⁹⁰ Rendu intouchable par la transformation symbolique de son corps mortel en image immortelle non plus picturale mais écranique, Dorian considère sa vie comme une œuvre d'art, ⁹¹ en accord avec le principe de l'esthétique décadentiste défendu par Wilde. Toutefois, bien que le protagoniste soit finalement renvoyé à sa condition humaine dans les deux versions du récit, l'épilogue métafictionnel de *Dorian* réamorçait le pacte de lecture préétabli par son hypotexte en coup de théâtre : Dorian, dont le suicide vient pourtant tout juste d'être annoncé, renaît de ses cendres.

En révélant l'identité d'Henry Wotton comme auteur fictionnel de la majeure partie du récit, la mise en abyme de Self renforce dans le même temps le caractère fictionnel du personnage de Dorian Gray, qui aurait été présenté au lecteur dans une version bien plus sombre que la *réalité*. Cependant, la réalité métadiégétique, fantastique, du récit de Wotton exerce une influence pernicieuse grandissante sur celle de l'épilogue, à première vue réaliste, conduisant Dorian à la folie et finalement à sa perte. En plus de mettre en lumière le simulacre de la réalité engendré par la prolifération d'images, de copies sans origine, ⁹² la métafiction

⁸⁷ « Life imitates Art far more than Art imitates Life. This results not merely from Life's imitative instinct, but from the fact that the self-conscious aim of Life is to find expression, and that Art offers it certain beautiful forms through which it may realise that energy. » WILDE, Oscar. « The Decay of Lying: An Observation », dans *Intentions* (1891), dans *The Complete Works of Oscar Wilde* (dir. Josephine M. Guy), vol. 4, p. 72-103, Oxford & New York : Oxford University Press, 2007, p. 102.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 100-102. Dans un sens similaire, Self déclare à propos de son recueil de nouvelles intitulé *The Quantity Theory of Insanity* (1991) : « The overall form of the collection remains my theoretical blueprint for how to do fiction, by which I mean: how to say something true with lies. » COE, Jonathan et Will SELF. *Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?*, Lyon : Éditions Pleins Feux/Villa Gillet, 2003, p. 24.

⁸⁹ Pour cette citation et la précédente : PACCAUD-HUGUET, Josiane. « *Dorian, an Imitation* de Will Self : le mentir vrai de la fiction », dans *Études anglaises*, vol. 61 (1), p. 43-57, Paris : Klincksieck, 2008, p. 45.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 196. Voir aussi p. 40.

⁹² « Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre. [...] Le passage des signes qui dissimulent quelque chose aux signes qui dissimulent qu'il n'y a rien, marque le tournant décisif. [...] Lorsque

permet à Self de relancer le débat mené par Wilde et ses contemporains décadentistes : à la fin du XXe siècle, la vie n'imiterait pas seulement l'art, elle serait contaminée par lui.

Ce n'est que lors du tout dernier paragraphe de l'épilogue et du roman que Dorian se fait assassiner par Ginger, dans de sordides toilettes publiques.⁹³ Ce retour à une réalité bien éloignée de la vie aristocratique et irréelle à laquelle le personnage de Dorian Gray est normalement associé permet à l'auteur de rétablir la primauté du corps réel du protagoniste sur l'image qui en est donnée dans le récit de Wotton. En dépit de ce que proférait Wilde, l'« irréalisme sale » (*dirty unrealism*) caractéristique de l'écriture de Self représente ainsi un retour vers une forme de réalisme littéraire nécessaire pour contester la passion de l'image qui caractérise le monde occidental contemporain.⁹⁴

De la même manière que Self « réécrit et transcode » des corps anciens en y injectant des maux – et des mots – contemporains, pour paraphraser Georges Letissier cité plus haut, les créations littéraires de Gray arborent fièrement les morceaux du passé qui les constituent et composent son programme métafictionnel. L'anticonformisme de l'auteur écossais transparaît autant à travers ses prises de position politiques, qui se reflètent dans la thématique commune à l'ensemble de son œuvre – à savoir, son engagement pour une décolonisation à la fois culturelle et politique de l'Écosse –, que dans sa manière d'appréhender le livre. Gray l'exploite en effet bien au-delà du corps du texte constituant traditionnellement le récit, jusque dans son paratexte aussi iconographique, et son périphrase éditorial.⁹⁵ Cette démarche permet à l'artiste polymathe de mettre en place les rouages d'un dispositif métafictionnel qui ne se veut pas uniquement littéraire, mais aussi éminemment politique.⁹⁶

Chez Mary Shelley, la figure du marginal apparaît sous les traits du savant fou Victor Frankenstein, si avide de découvrir l'essence de la vie qu'il exploite les progrès de la science pour la créer lui-même, s'élevant ainsi au rang de Dieu omnipotent. De façon similaire, mais sur une note humoristique caractéristique de l'écriture grayienne, le surnom « God » que

le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu. Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle : telle apparaît la simulation dans la phase qui nous concerne – une stratégie du réel, de néo-réel et d'hyperréel, que double partout une stratégie de dissuasion. » BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, pp. 16-17.

⁹³ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 278.

⁹⁴ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 55.

⁹⁵ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Alasdair Gray. Marges et effets de miroirs*, Grenoble : ELLUG, 2004, p. 67.

⁹⁶ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 205.

confère Bella à Godwin Baxter, son créateur, est plus qu'évocateur.⁹⁷ Chirurgien de génie ou savant fou, ce dernier se voit avant tout marginalisé en raison de son apparence physique hors du commun.⁹⁸ Gray s'amuse à brouiller les frontières séparant la figure du créateur de sa créature monstrueuse,⁹⁹ ce qui lui permet de mettre en lumière, de manière métafictionnelle, la relation ambivalente qu'il entretient avec sa propre création littéraire :

[L]'éditeur emprunte un chemin détourné pour exprimer un parallèle entre l'acte de démiurgie monstrueux de la narration, et celui (également monstrueux ?) de la création du texte. En quelque sorte, il tente de créer une mise en abyme d'un type particulier : l'auteur se représente *représentant* l'auteur d'une création monstrueuse.¹⁰⁰

Frappé d'ostracisme en raison de son apparence physique, Baxter s'exclut lui-même d'une communauté scientifique dont il dénonce non seulement le manque de facultés intellectuelles,¹⁰¹ mais également les motivations immorales et mercantiles.¹⁰² La dénonciation des inégalités sociales dont l'Écosse est victime à la fin du XIXe siècle, résultant notamment de la politique libérale de l'époque votée depuis Londres, reflète celles qu'engendre le système britannique néo-libéral et élitiste mis en place par Margaret Thatcher dès la fin des années 1970.¹⁰³

Contrairement à Frankenstein qui rassemble des morceaux de cadavres humains et animaux avant d'insuffler la vie à sa créature, Baxter récupère à la morgue le corps intact d'une jeune femme noyée, dont il remplace le cerveau par celui du fœtus qu'elle portait lors de son suicide. Le personnage de Bella n'incarne pas uniquement une victoire de la science sur la mort mais également une renaissance symbolique, ou encore un point de convergence des notions de début et de fin :

⁹⁷ MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou dans *Poor Things* d'Alasdair Gray », dans *Le Savant fou* (dir. Hélène Machinal), coll. « Interférences », p. 289-299, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 292-293. Le prénom du protagoniste est très probablement un clin d'œil au père de Mary Shelley, le philosophe anarchiste William Godwin, la réécriture de Gray partageant aussi les valeurs défendues par la mère de l'autrice, Mary Wollstonecraft, l'une des premières féministes.

⁹⁸ GRAY, Alasdair. *Poor Things* (1992), Londres : Bloomsbury Publishing Ltd, 2002, p. 12, 15, entre autres. Le résumé de la quatrième de couverture présente également le protagoniste sous des traits bien peu avantageux : « his monstrous friend Godwin Baxter, the genius whose voice could perforate eardrums ».

⁹⁹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰⁰ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 297.

¹⁰¹ « And those on the platform are the chosen few! The response to the last speaker's [Archibald McCandless's] sensible argument shows the mental quality of the mass. » GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰² *Ibid.*, p. 17.

¹⁰³ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, pp. 48-49.

[Bella] est tout à la fois l'ancien et le nouveau, la fin et le (re)commencement, l'un et le multiple. [...] Rapidement rebaptisée "Bella Caledonia", la créature totalisante réalise le fantasme de résurrection relevé dans l'usage récurrent par Gray du motif pictural du phœnix.¹⁰⁴

Le décadentisme victorien et le pessimisme qui le caractérise semblent ainsi refaire surface un siècle plus tard, reflétant l'état d'esprit de Gray quant à l'avenir de son pays et, à plus forte raison, du monde qui l'entoure.¹⁰⁵ L'épisode du casino allemand lors du voyage initiatique que Bella entreprend en compagnie de Duncan Wedderburn offre ainsi un aperçu du dandysme et du goût addictif pour les jeux d'argent, parfois associés au mouvement artistique. Selon l'énigmatique personnage russe dont Bella fait la rencontre, l'œuvre du poète, dramaturge et romancier Alexandre Pouchkine marquerait la naissance de la littérature russe.¹⁰⁶ Qu'ils se rapportent à une nation ou à un siècle différents, les propos des personnages grayiens résonnent une fois de plus avec l'incertitude contemporaine envers l'avenir, en plus de souligner la disposition de l'auteur au *faire* (« making ») : « His novellas and poems made us proud of our language and aware of our tragic past—our peculiar present—our enigmatic future. He made Russia a state of mind—made it real. »¹⁰⁷

C'est également avec une touche évidente de fierté nationaliste que le personnage compare Pouchkine à son homologue écossais et contemporain, Sir Walter Scott.¹⁰⁸ Outre le fait que le poète russe fut très tôt marginalisé au sein de la noblesse à laquelle appartenait pourtant sa famille, à cause de caractères physiques qui révélaient ses origines africaines, l'ironie de la comparaison émane du fait qu'il fut condamné à l'exil en raison de ses poèmes jugés séditionnels, ce qui le contraignit à composer avec une censure et une persécution politique constantes.

Le processus de création du personnage de Bella rappelle l'intérêt pour l'obstétrique monstrueuse qui nourrit le grotesque décadent de la période fin-de-siècle.¹⁰⁹ En soulignant

¹⁰⁴ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, op. cit., pp. 118-119.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁶ Georges Letissier fait remarquer que la première partie de la longue lettre de Bella, intitulée « Glasgow to Odessa: The Gamblers », est une réécriture du *Joueur* (1866) de Fiodor Dostoïevsky (traduit par *The Gambler* en anglais). Gray s'affranchit néanmoins de certains codes de son hypotexte russe pour y mettre en lumière le caractère polyphonique de *Poor Things*. LETISSIER, Georges. « The Voices of Transgressive Parody in Alasdair Gray's *Poor Things* », dans *Voices from Modern Scotland: Janice Galloway, Alasdair Gray* (dir. Bernard Sellin), p. 31-51, Nantes : CRINI, 2007, pp. 35-40.

¹⁰⁷ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. 116. L'ultime allusion à la performativité de l'écriture sera traitée dans la deuxième partie de cette étude. Voir *infra*, « Réception métaleptique et moteur diégétique », pp. 311-312.

¹⁰⁸ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. 115.

¹⁰⁹ « And nature too can be ungenerous. You know how often it produces births we call *unnatural* because they cannot live without artificial help or cannot live at all: anacephalids, cyclops, and some so unique science does not name them. Good doctoring ensures the mothers never see these. Some malformations are less grotesque but

l'origine étymologique commune des termes *hybride* et *hubris*, Evanhélia Stead défend l'idée selon laquelle la naissance du monstre constitue une révolte contre le Créateur, ce que représentent les recherches scientifiques menées par Victor Frankenstein et Godwin Baxter. Préoccupation notable du décadentisme, la figure de la femme, dont le corps nu devient palimpseste, occupe une place centrale dans ce questionnement.¹¹⁰

Par un procédé de mise en abyme caractéristique du système métatextuel grayien où le thématique entre en résonance avec le formel,¹¹¹ c'est le corps textuel même de *Poor Things* qui, tel un agrégat d'éléments disparates aux contours instables et indéterminés, devient monstrueux : « C'est donc plutôt la *démonstration* que bâtissent infatigablement les notes de *Poor Things* du caractère mouvant de la frontière texte-paratexte, largement dans ce cas, par l'usage du grotesque, qui est singulière. »¹¹² Qu'ils soient représentés par les mots ou le trait de crayon de l'auteur, les corps monstrueux des « pauvres créatures » qui peuplent la narration participent du caractère transitoire, délibérément incomplet et inachevé, du roman néo-victorien de Gray.¹¹³

La démarche de réécriture de Gray émerge donc d'un procédé de création de corps.¹¹⁴ Gray semble prendre plaisir à malmenier les corps qu'il représente sur la page, à les déformer, sans hésiter à *défaire* son travail une fois achevé afin de créer de nouveaux assemblages. C'est le résultat d'un tel bricolage¹¹⁵ qu'incarnent les lapins noir et blanc Mopsy et Flopsy dont Godwin Baxter intervertit le haut du corps avant de leur redonner leurs formes d'origine ;

equally dreadful—babies without digestive tracts who must starve to death as soon as the umbilical cord is cut if a kind hand does not first smother them. » *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁰ STEAD, Evanhélia. *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève : Droz, 2004, pp. 11-13.

¹¹¹ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs, op. cit.*, p. 222.

¹¹² *Ibid.*, p. 210.

¹¹³ « A travers le personnage de Godwin Baxter et celui d'Archibald McCandless qui, à beaucoup d'égards, lui fait pendant, *Poor Things* met en scène le corps grotesque. Ce corps se caractérise par son incomplétude ; pris dans un procès de constante transformation il ne se livre jamais comme une totalité constituée aux contours immobiles [...]. » LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante de l'intertexte victorien dans l'écriture romanesque contemporaine (P. Ackroyd, A.S. Byatt, A. Gray, G. Swift, J. Urquhart)*, thèse de doctorat (dir. Marie-Jeanne Ortemann), Nantes : Université de Nantes, 1997, p. 245. Voir aussi pp. 505-506.

¹¹⁴ « As I sipped the dark ruby syrup I suddenly felt that Baxter, his household, Miss Bell, yes and me, and Glasgow, and rural Galloway, and all Scotland were equally unlikely and absurd. I started laughing. » GRAY, Alasdair. *Poor Things, op. cit.*, p. 31.

¹¹⁵ « [L]a poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. » LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p. 32.

autrement dit de les remettre dans le *bon ordre* suggéré par Beatrix Potter dans les aventures de Peter Rabbit et ses sœurs Flopsy, Mopsy et Cottontail.¹¹⁶

À travers cette prédominance du corps mouvant dans l'œuvre grayienne (la métamorphose progressive des personnages de *Lanark* qu'entraîne la maladie appelée « dragonhide » en est un autre exemple) transparaît l'influence du genre gothique dont *Poor Things* ne cesse de souligner la participation : « La collusion du gothique et du grotesque semble encore grevée à l'acte de réécriture et la scotticisation de l'hypotexte dans *Poor Things* et sa très revendiquée révision du *Frankenstein* de Shelley. »¹¹⁷

Le genre gothique naît durant la deuxième moitié du XVIIIe siècle d'une rencontre entre le contemporain et l'ancien, plus spécifiquement d'un regard alors porté vers un passé médiéval imaginaire, imaginé et fictionnalisé. Il se nourrit de la collusion de cette dimension fantasmée de l'ancien et de l'étrange,¹¹⁸ et de l'aspect réaliste régissant le quotidien de l'auteur et de son lectorat.¹¹⁹ Jerrold E. Hogle définit le gothique en ces termes : « an uneasy conflation of genres, styles, and conflicted cultural concerns from its outset. »¹²⁰ Précurseur de la démarche néo-victorienne,¹²¹ cette combinaison littéraire pour le moins difficile (« uneasy »), à l'image de la créature monstrueuse de *Frankenstein*, reflète les contradictions ontologiques

¹¹⁶ « Yet by itself I would have assumed this rabbit was what any one else would assume—a natural freak. If so, the other rabbit was a freak of an exactly opposite sort: white to a waistline *as clean and distinct as if cut by the surgeon's knife*, after which it was black to the tail. [...] The little beasts were works of art, not nature. » La comparaison indirecte des lapins à des bêtes curieuses, d'autant plus artificielles (*unnatural freaks*), que fait Archibald McCandless, fait non seulement écho à leur élévation au statut d'œuvre d'art à la page suivante, elle met également en lumière la main de l'auteur qui manie dans l'ombre non pas le scalpel, mais la plume. GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. 22-23. Voir aussi MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou », *op. cit.*, p. 292.

¹¹⁷ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁸ Le premier récit à se voir attribuer la mention « A Gothic Story » est *The Castle of Ostranto* d'Horace Walpole, paru en 1764, bien que le terme « Gothic » n'apparaisse dans le sous-titre de l'œuvre qu'à partir de la seconde édition publiée l'année suivante. La préface du récit le présente comme une contrefaçon imprimée en 1529 d'un texte qui aurait été rédigé, quant à lui, entre 1095 et 1243, au temps des croisades. E. J. Clery précise : « For Walpole's contemporaries the Gothic age was a long period of barbarism, superstition, and anarchy dimly stretching from the fifth century AD, when Visigoth invaders precipitated the fall of the Roman Empire, to the Renaissance and the revival of classical learning. In a British context it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past. "Gothic" also signified anything obsolete, old-fashioned, or outlandish. » CLERY, E. J. « The genesis of "Gothic" fiction », dans *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (dir. Jerrold E. Hogle) (2002), Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 21-39, p. 21.

¹¹⁹ HOGLE, Jerrold E. « Introduction: the Gothic in western culture », dans *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (dir. Jerrold E. Hogle) (2002), Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 1-20, p. 1, 14.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 2. Hogle poursuit sur la même page en énumérant les différents types de lieux où se déroulent le plus généralement les récits gothiques. La présence du passé y est toujours prépondérante : « Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. These hauntings can take many forms, but they frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters (mixing features from different realms of being, often life and death) that rise from within the antiquated space, or sometimes invade it from alien realms, to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view. »

¹²¹ *Ibid.*, p. 4.

et socioculturelles contemporaines à la période de composition de l'œuvre. Celle-ci serait par conséquent l'expression des incertitudes de son auteur quant à l'avenir de sa propre société occidentale, mais également de la quête eschatologique qui l'anime. Cette préoccupation universelle pour la fin et le devenir – la question de la vie après la mort – expliquerait ainsi pourquoi le genre gothique trouve encore écho dans l'art occidental plus de deux siècles après la publication de *The Castle of Otranto*, en 1764 :

The Gothic has lasted as it has because its symbolic mechanisms, particularly its haunting and frightening specters, have permitted us to cast many anomalies in our modern conditions, even as these change, over onto antiquated or at least haunted spaces and highly anomalous creatures. [...] Such *recastings* help us both deal with newly ascendant cultural and psychological contradictions and still provide us with a recurring method for shaping and obscuring our fears and forbidden desires.¹²²

Gray recourt aux divers aspects du gothique bien avant la composition de *Poor Things*. Empruntant subtilement aux caractéristiques du genre, la narratologie éclatée de *Lanark* est en effet polymorphe, jusqu'à en devenir le simulacre d'elle-même, la copie de sa propre copie du gothique, ou encore sa propre parodie.¹²³ Camille Manfredi démontre que l'hybridité du gothique grayien reflète le désir de l'auteur de voir un jour se relever une Écosse qui, au début des années 1980, n'est plus que l'ombre d'elle-même.¹²⁴ Ce bricolage intergénérique qui s'opère depuis les coulisses de *Lanark*, Gray le fait passer sur le devant de la scène dans *Poor Things*, s'amusant à dévoiler ces processus mêmes de création, de construction et de

¹²² *Ibid.*, p. 6. Je souligne.

¹²³ « In Book One, the Gothic resides in the uncomfortable relationship between Duncan and his natural environment: it therefore fits in the definition of the Romantic Gothic as pathetic fallacy proposed by Christoph Grunenberg [...]. In Book Two, with its obvious fictionalisation of ethical degeneration and madness, it has evolved into Victorian Gothic. In Book Three it comes to mirror social ills and political anguish, 'the abyss between power and powerlessness' described by David Punter in his definition of the Modern Gothic [...]. If we follow this chronological process, what the Gothic becomes in Book Four is no mystery. According to all logic, if the Gothic in *Lanark* is too much to be true, therefore it has to be fake. » MANFREDI, Camille. « Scotland the Beast. Emblems of the Bestial in Alasdair Gray's (Sham) Gothic Fiction », dans *Gothic N.E.W.S. Volume 1: Literature* (dir. Max Duperray), p. 167-176, Paris : M. Houdiard, 2009, p. 172.

¹²⁴ « Here is what the novel aimed at: *making* (Gray is fond of the verb) a creature that although created out of some dubious *bricolage* (or mythological thought), would eventually stand on its own two – or three, or five – feet. The parallel with Scotland in the early eighties is of course undeniable. Gray is obviously keen on playing surgeon with the various materials available, cutting, grafting and stitching at the risk of immune rejection. Yet, like all the other genres that partake in that textual juggernaut of a novel, the Gothic in *Lanark* hybridises itself, on and on, to survive. » *Ibid.*, p. 175.

reconstruction à l'œuvre dans le récit, dont Bella incarne le résultat inévitablement composite.¹²⁵

Les apparences sont souvent trompeuses chez Gray. Bien que celui-ci mette en exergue l'influence intertextuelle qu'exercent les canons du genre gothique sur le récit de *Poor Things* et ses personnages, c'est pour mieux s'appropriier les codes du genre. La référence au *Dracula* de Bram Stoker est frappante dans la lettre de Duncan Wedderburn, où Bella lui apparaît comme un succube. L'utilisation du gothique participe cependant du caractère largement humoristique de l'épisode du Grand Tour de Bella tel que celui-ci le perçoit, et qui le conduit à la folie. Comme pour l'index de plagiats de *Lanark*, Gray s'amuse à déployer les influences gothiques ayant nourri le récit de McCandless à travers la lettre de Victoria, qui intervient en guise d'épilogue.¹²⁶ Au risque de méprises conscientes et pleinement assumées, ce qui, de façon ironique, n'est pas le cas de Bella dont la naïveté n'est que le reflet d'un manque criant de vécu :

Shut up Candle, you are too impressed by appearances. I have not read *Beauty and the Beast* or Ruskin's *Stones of Venice* or Dumas' *Hunchback of Notre-Dame* or is it Hugo's in the Tauchnitz limp covered English translation costing two shillings and sixpence from start to finish, but I have been told enough about these mighty epics of our race to know *most folk think God and me a very gothic couple*. They are wrong. At heart we are ordinary farmers like Cathy and Heathcliff in *Wuthering Heights* by one of those Brontës.¹²⁷

C'est au gré de ses pérégrinations que Bella collecte tout au long du récit un grand nombre de connaissances, dont les subtilités lui échappent bien souvent. La dimension gothique du conte – hérité de la tradition orale – de *La Belle et la Bête*, de l'essai de l'historien de l'art John Ruskin et du roman historique de Victor Hugo, qu'elle cite avec orgueil intellectuel, s'avère bien moins évidente que celle de l'œuvre d'Emily Brontë. Les qualifier de récits épiques (*epics*) est par ailleurs d'autant plus discutable.

À l'image de *Godwin Baxter* qui agit comme précepteur auprès de Bella, la déclaration – aussi bancale soit-elle – de cette dernière est un signe de l'auteur tout-puissant indiquant le chemin à suivre à son apprenti lecteur. La référence implicite à la croyance

¹²⁵ LOUVEL, Liliane. « Itching Etchings: Fooling the Eye or An Anatomy of Gray's Optical Illusions and Intermedial Apparatus », dans *Alasdair Gray: Ink for Worlds* (dir. Camille Manfredi), Basingstoke & New York : Palgrave Macmillan, 2014, p. 181-203, pp. 193-194.

¹²⁶ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 89, 272-273 et 275.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 51. Hormis les titres des ouvrages, je souligne.

providentielle « God and me », considérée comme archaïque (« very gothic ») par Gray et bon nombre de ses contemporains (« most folk »), est ainsi directement prise à contre-pied dans un procédé d'auto-sabotage qui prolifère dans l'écriture grayienne. Le cœur du problème que l'auteur écossais cherche à soulever par le biais de l'intertextualité – gothique, entre autres – et de la métafiction se situe par-delà les apparences ; autrement dit, au-delà de la surface des corps et de la page de papier. En faisant ressurgir les fantômes (littéraires) du passé auxquels il s'attache à redonner une corporéité, une *présence* par une écriture hantologique,¹²⁸ aussi instable et éphémère soit-elle car appartenant à deux temporalités différentes, Gray cherche à ouvrir la voie vers un avenir qui doit rester concevable dans l'imaginaire collectif écossais : « I need more past », déclare Bella¹²⁹ – « Then make it (up) », répond Gray.

Si la façon dont Self examine la relation au passé se révèle aussi peu exaltée que celle de Gray, la vision de l'avenir qu'il expose à travers son œuvre semble quant à elle bien plus sombre. Alors que les personnages toxicomanes de *Dorian* tendent consciemment vers leur propre destruction, la voix narrative d'Henry Wotton dénote avant tout la détermination socioéconomique qui, basée sur un système capitaliste et une politique néolibérale inégalitaires, condamne tout autant les plus démunis d'entre eux.¹³⁰ Cette dénonciation aux airs d'autocritique puisqu'émanant d'un narrateur lui-même issu de la classe bourgeoise se manifeste à l'occasion de la visite de Dorian du bouge occupé par Ginger et Herman. La condition d'Herman en tant qu'homme noir, homosexuel, pauvre et héroïnomane apparaît alors à Dorian comme autant de condamnations à son encontre : « Herman was so beautifully suitable for patronising, like a buggered-up personification of Third World debt. »¹³¹ Outre sa dimension politique avérée, c'est la façon dont *Dorian présente* le corps humain qui l'inscrit

¹²⁸ « Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être (du « to be », à supposer qu'il y aille de l'être dans le « to be or not to be », et rien n'est moins sûr). Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes. Elle les *comprendrait*, mais incompréhensiblement. » DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris : Galilée, 1993, p. 31.

¹²⁹ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 61. Voir aussi MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁰ Self souligne dès l'ouverture de son récit les similitudes entre les contextes sociopolitiques sur lesquels reposent les diégèses de *Dorian* et de *The Picture* : « Was it this century or that one? [...] But such was the particular correspondence between the year our story begins, 1981, and the year of the house's construction, 1881, and such was the peculiarly similar character of the times – a government at once regressive and progressive, a monarchy mired in its own immemorial succession crisis, an economic recession both sharp and bitter [...] » SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 3. Lady Diana apparaît dans *Dorian* comme l'allégorie de cette crise de la monarchie à la fin du XXe siècle.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

dans le genre gothique, d'autant plus que la réécriture de Self en accentue les traits par rapport à son hypotexte, selon la définition qu'en donne Hogle.¹³²

Aussi malsaine que séduisante (« evil and desirable »), tant pour Self lui-même qui en a longuement été dépendant que pour les protagonistes de *Dorian*, c'est la drogue que ces derniers s'injectent et partagent qui révèle, comme une encre sympathique, le rapprochement allégorique entre le corps humain et le corps politique à travers le roman : « the filthy past injected into the vein of the present to create a deathly future. »¹³³ Qu'il soit toxique ou vital, le fluide, par son caractère mouvant, renvoie constamment à l'idée d'entropie dans *Dorian*.¹³⁴ L'ambivalence du sang, qui symbolise à la fois la vie et la mort, y joue en effet un rôle central. En témoigne la description de la garçonnière d'Henry Wotton : « The counterpane was red, the silk bolster was red, the walls were red, the velvet curtains were red, the lampshades of the standard lamps were red. Only the carpet had escaped the massacre. »¹³⁵ Le sang, comme l'urine ruisselant de la vespasienne où Dorian trouve la mort dans l'épilogue, sont autant d'éléments insalubres constitutifs du « réalisme magique sale » (*dirty magical realism*) de Self. M. Hunter Hayes voit dans ce style d'écriture métafictionnelle une forme de surréalisme :

In his fiction Self insists that the readers maintain a suspension of disbelief to enter parallel worlds that can seem *simultaneously alien and familiar*, and Self's work often challenges the assumptions that underlie the illusion. This conveys an impression of surrealism, both in the broader sense of a "super realism" that extends beyond the limits of consciously perceived reality, and in the more specific Freudian-inspired sense that the French poet André Breton advocated in his second surrealist manifesto (1929) as a means of reconciling the unconscious (and semiconscious) mind with the conscious in order to gain new perspectives.¹³⁶

Comme le souligne Hayes, le recours à la métalepse s'accompagne dans *Dorian* d'un procédé d'anamorphose : les frontières séparant l'imaginaire du réel, l'étranger du familier (« simultaneously alien and familiar ») deviennent indistinctes, engendrant un sentiment

¹³² « Threats of and longings for gender-crossing homosexuality or bisexuality, racial mixture, class fluidity, the child in the adult, timeless timeliness, and simultaneous evolution and devolution (especially after the middle of the nineteenth century): all these motifs, as possibly evil *and* desirable, circulate through Gothic works across the whole history of the form, differing mostly in degree of emphasis from example to example. » HOGLE, Jerrold E. « Introduction: the Gothic in western culture », *op. cit.*, p. 12.

¹³³ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁴ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, pp. 51-52.

¹³⁵ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁶ HAYES, M. Hunter. *Understanding Will Self*, *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

d'inquiétante étrangeté chez l'individu qui en est témoin, ou victime.¹³⁷ Le roman de Self s'inscrit dans le genre gothique en raison de la nature de son hypotexte en premier lieu,¹³⁸ mais également du fait que ce même sentiment grandit chez le personnage éponyme au cours de l'épilogue. Dorian y perd progressivement pied avec la réalité, en raison de la voix de Wotton qui, ayant pourtant succombé au virus du sida, semble revenir d'entre les morts pour le tourmenter jusqu'à le conduire à la folie :

[...] Dorian muttered, This is distinctly *unheimlich*.

—You don't even know what that means, the Voice carped; I don't believe you're up to speed in German. Best go and look it up in the dictionary – *if* you have one.

Dorian did as he was told. He flipped through his dictionary standing at the desk, the reading lamp illuminating the heavy book in a reassuring, scholarly fashion. He discovered that *unheimlich* meant 'uncanny', while *unheimlichkeit* meant 'uncanniness'. This is certainly *unheimlich*, Dorian said to himself.

—Isn't it, the Voice remarked.

—I know you. Dorian slammed the dictionary shut. You're Henry's narrative voice in that stupid book of his.¹³⁹

L'épilogue éclaire les rouages métafictionnels de *Dorian* et redéfinit les règles de la narration qui régissent le récit métadiégétique. Ébréchant volontairement la suspension d'incrédulité que Self requiert de son lecteur, la métalepse s'opère également au détriment du personnage éponyme qui n'a d'autre choix que d'obéir à la voix narrative réincarnée de Wotton. Comme dans *Poor Things*, la dimension gothique de *Dorian* servirait finalement de

¹³⁷ Voir FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté* (1919) (trad. Marie Bonaparte), Paris : Interférences, 2009. Voir aussi HOGLE. « Introduction: the Gothic in western culture », *op. cit.*, p. 6.

¹³⁸ Selon Mark M. Hennelly, Jr., Oscar Wilde démontre à travers *The Picture* que la longévité du genre gothique tient avant tout dans sa faculté à se renouveler continuellement, dans un élan d'auto-subversion. Hennelly voit ainsi dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski une incarnation, tant dans le fond que dans la forme du roman, de ce bouleversement constant des règles du gothique. HENNELLY, Jr., Mark M. « Framing the Gothic: From Pillar to Post-Structuralism », dans *College Literature*, vol. 28 (3), p. 68-87, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 83-84. Pour une analyse approfondie de la dimension gothique de *House of Leaves*, voir l'article de Caroline Marquette. MARQUETTE, Caroline. « *House of Leaves*: A Gothic House of Fiction », dans *Gothic N.E.W.S. Volume 1: Literature* (dir. Max Duperray), p. 299-309, Paris : M. Houdiard, 2009.

¹³⁹ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, pp. 268-269. Le sentiment d'inquiétante étrangeté que provoque – chez Dorian comme chez le lecteur – le retour du personnage de Wotton renvoie au concept d'*apophrades*, le « retour des morts », qu'Harold Bloom développe, à partir des travaux de Freud, sous l'angle de l'influence intertextuelle. J'y reviens plus loin. Voir le chapitre intitulé « *Apophrades* or the Return of the Dead » dans BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), Oxford & New York : Oxford University Press, 1997, pp. 139-155.

passerelle non pas uniquement entre le monde des vivants et celui des morts, mais bien entre le monde de la fiction et celui de la réalité de l'auteur et de son lecteur.

Les références au gothique et en particulier au sous-genre de l'horreur gothique, notamment par le biais de la figure du fantôme, ne se limitent pourtant pas à l'épilogue.¹⁴⁰ Alors tout juste assassiné par Dorian, l'esprit de Baz Hallward est accueilli dans l'au-delà par les neuf avatars décharnés du protagoniste qui, dans la vie comme dans la mort, apparaissent sous la forme de démons affamés (« starveling ghouls »)¹⁴¹ ou autres spectres vampiriques :

So it was with acute relief that Baz realised he was dead, and stepped away from the lolling gargoyle of his corpse. He joined the wraith-like Dorians, who had stepped down from their plinths to meet him, and in the null space in the middle of the null room, the ten of them linked hands, formed a ring, and commenced a stately dance.¹⁴²

Le soulagement ressenti par Baz au moment de quitter sa réalité moribonde, aussi bien individuelle que sociale, et l'accueil funèbre que lui réservent les neuf Dorian cathodiques, sembleraient renvoyer à la spectralisation du lien social, qui s'efface progressivement dès les années 1980 pour laisser sa place au monétarisme et au libre marché de l'Angleterre thatchérienne.

Qu'il s'agisse de Bella Baxter, de Dorian Gray, de Baz Hallward ou encore d'Henry Wotton, le trait commun à tous ces personnages néo-victoriens est leur résilience, et leur incapacité à mourir. D'après Georges Letisser, recontextualiser le canon littéraire de l'ère victorienne revient à en créer, en quelque sorte, une nouvelle version, à la fois familière au lecteur averti et étrangère puisque sortie de son contexte initial. On en revient au procédé d'anamorphose caractéristique du gothique. Georges Letissier précise : « Indeed the neo Victorian character denies the death verdict of the closed book, or any compulsory order of textual residence, through a process of migration that is an extension of fictitious life. »¹⁴³

¹⁴⁰ L'horreur gothique met d'ailleurs en lumière l'ambivalence persistante de Dorian, en l'occurrence par le recours ironique et métatextuel au *topos* du masque d'horreur derrière lequel il dissimulerait sa véritable identité. SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, pp. 271-272.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁴² *Ibid.*, p. 166. « Basil Hallward peut bien traverser l'écran et rejoindre la danse macabre des neuf Dorian cathodiques pour le temps de la suspension d'incrédulité du lecteur [...]. » PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 55. L'abolition des concepts de temps et d'espace qui ouvre la voie vers l'indicible et l'immontrable – ici, de la mort – sera traitée dans la deuxième partie de la présente thèse. Voir *infra*, « Le roman-créature », pp. 245-256.

¹⁴³ LETISSIER, Georges. « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », *op. cit.*, p. 5.

La mort ne serait finalement qu'un rite de passage, comme celui auquel assiste Baz. Plutôt qu'une fin, elle consisterait pour le personnage néo-victorien en une *migration* à la fois intra- et intertextuelle, en même temps synchronique et diachronique, d'un monde diégétique à l'autre. La porte qui sépare ces univers ne se ferme toutefois jamais complètement puisque les personnages victoriens restent à tout moment susceptibles de rebrousser chemin et de faire peau neuve, sous une forme ou une autre, au sein d'une nouvelle réalité diégétique (néo-victorienne). Dans le cas particulier du roman néo-victorien et de la quête eschatologique qui le caractérise, cette idée de double migration des personnages¹⁴⁴ soulève la question de la transmission du passé vers l'avenir.

1.1.2 Transmission

L'un des tropes du gothique est le *topos* du manuscrit trouvé. Popularisé dès l'avènement du genre romanesque anglais durant la première moitié du XVIII^e siècle, et jusqu'au siècle suivant, cet artifice généralement dévoilé dans la préface du livre renforce le caractère hybride du récit gothique qui se situe au point de rencontre de deux axes, chronologique et épistémologique : l'axe reliant l'ancien et le contemporain d'un côté, celui qui relie l'étrange et le familier de l'autre.

Les auteurs satiriques de l'époque tels que Daniel Defoe, Samuel Richardson ou encore Henry Fielding recourent eux aussi au stratagème du manuscrit trouvé, cette fois dans le but paradoxal de souligner le caractère réaliste de leurs récits, de leurs *novels*, et ainsi de les démarquer de ceux qu'ils considéraient comme des romances fantaisistes et sans valeur – comme les récits gothiques, par exemple.¹⁴⁵ Cela leur permet en outre de prendre une certaine distance avec la réalité sociale qu'ils dénoncent afin de se protéger de potentielles répercussions judiciaires.

Placée en tête d'un ouvrage, la préface relève du travail de l'éditeur et sert avant tout à présenter et à recommander le récit au lecteur. Cet élément théoriquement péritextuel a très tôt été récupéré par les auteurs pour être intégré dans leurs dispositifs narratologiques. Comme Horace Walpole dans *The Castle of Otranto*, Defoe, Richardson et Fielding s'approprient ainsi le discours préfaciel à travers la voix d'un éditeur fictif. La relation établie entre le paratexte éditorial et le texte prend dès lors une tout autre dimension, révélant le caractère artificiel et

¹⁴⁴ La parodie de la métafiction que présente Gilbert Sorrentino dans *Mulligan Stew* (1979) repose notamment sur ce phénomène de migration intertextuelle de ses personnages.

¹⁴⁵ CLERY, E. J. « The genesis of "Gothic" fiction », *op. cit.*, p. 22.

fictionnel d'un récit qui, présenté comme le compte rendu de faits avérés, se réclame de portée pédagogique et morale.

De la même manière, l'introduction de *Poor Things*, qui s'apparente à une préface, confère aux récits d'Archibald et de Victoria McCandless le statut ambivalent dont jouissent les fictions satiriques et gothiques des XVIII^e et XIX^e siècles. Se présentant lui-même comme l'éditeur de l'ouvrage et, par conséquent, comme l'auteur de l'introduction,¹⁴⁶ l'éditeur Alasdair Gray énonce, dès le paragraphe d'ouverture, son intention de prouver au lecteur l'authenticité des textes récupérés par l'historien Michael Donnelly¹⁴⁷ alors qu'ils étaient destinés à être détruits. En cas d'échec, le témoignage d'Archibald McCandless, dont la parenté avec l'œuvre de Mary Shelley est déjà évidente, risquerait alors d'être interprété à tort par le lecteur comme une « fiction grotesque ».¹⁴⁸

Le débat qui anime les figures de l'éditeur et de l'historien à propos de l'authenticité du récit de McCandless¹⁴⁹ éveille le soupçon quant aux desseins d'un auteur qui s'en amuse et semble se présenter sous les traits d'une *persona* supplémentaire.¹⁵⁰ Gray sème le doute tout au long du récit et ne dissimule que très grossièrement sa propension à manipuler, aussi bien le lecteur que sa propre création littéraire.¹⁵¹

La réflexion métatextuelle que Gray établit avec son lectorat lui permet de souligner et d'exploiter les particularités narratologiques du livre, dont la forme traditionnelle impose au lecteur occidental un sens de lecture allant de la gauche (le côté du début du récit) vers la droite (celui de la fin). Il n'y a ainsi rien d'anodin au fait que les « preuves matérielles » (« Notes Critical/ And Historical ») apportées par l'éditeur Gray sont placées en fin d'ouvrage, ou encore que la lettre de Victoria McCandless succède au récit fantastique de son mari défunt, et

¹⁴⁶ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. xvi. Le fait que l'introduction suit directement une dédicace pour sa femme, Morag McAlpine, brouille d'autant plus les pistes quant au rôle que se réserve Gray dans l'économie du roman.

¹⁴⁷ Michael Donnelly est l'un des grands spécialistes de l'art du vitrail écossais du XIX^e et du début du XX^e siècles et a officié de 1972 à 1990 en tant que conservateur au musée People's Palace, à Glasgow. Sa présence dans l'introduction de *Poor Things* est un clin d'œil de l'auteur à l'égard de son ami, et sert à renforcer l'ambiguïté entourant le statut réel ou fictif du récit.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. ix.

¹⁴⁹ « I also told Donnelly that I had written enough fiction to know history when I read it. He said he had written enough history to recognize fiction. To this there was only one reply—I had to become a historian. » *Ibid.*, p. xiii. Cette ambiguïté entre faits historiques et récit fictionnel, instaurée par la figure de l'éditeur dès le texte préfaciel, rappelle la dichotomie que soulignent des auteurs du XVIII^e siècle comme Daniel Defoe entre les termes « *story* » et « *history* ».

¹⁵⁰ « En effet, il semble que l'on assiste dans de nombreuses préfaces, y compris dans celles d'Alasdair Gray, à un effacement de l'auteur, une création de faux-semblants ou de mises en abyme, en particulier lorsqu'elles font appel par exemple à des artifices de type "J'ai trouvé le manuscrit de... trouvé calciné". Le *je* ici est un narrateur (auteur de, ou simplement rapporteur de la fiction), et non pas l'auteur. » PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵¹ MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou », *op. cit.*, p. 296.

non l'inverse.¹⁵² C'est en créant délibérément – et en imposant – un tel « écart esthétique »¹⁵³ que Gray joue avec l'horizon d'attente et le désir de fin de ses deux prétendues catégories de lecteurs, auxquels il s'adresse à travers la voix de l'éditeur :

I give some of this evidence at the end of the book but most of it here and now. Readers who want nothing but a good story plainly told should go at once to the main part of the book. Professional doubters may enjoy it more after first scanning this table of events.¹⁵⁴

L'autorité auctoriale de *Poor Things* ne cherche pas à dissimuler sa volonté d'aiguiser la curiosité du lecteur et de susciter son intérêt – au moyen de la taquinerie par exemple, en usant intentionnellement de stéréotypes comme les catégorisations ci-dessus. Elle semble également s'attacher à ressusciter et à transmettre les voix du passé, diégétique (celles des McCandless) ou réel (celle de Shelley, entre autres), dans le but de les affirmer et/ou infirmer. Ces deux formes de désir étroitement liées à l'art ancestral de la narration et mises en lumière par l'autoréférentialité de l'écriture grayienne se croisent pour révéler la troisième composante du programme littéraire de l'auteur : le désir ambivalent de raconter tout simplement une bonne histoire (« a good story plainly told »).

Il s'agit là d'un objectif que Self partage très certainement lorsqu'il entreprend de réécrire *The Picture*. Sa propre voix entre alors en résonance avec celle de Wilde, toutes deux étant néanmoins dissimulées derrière une troisième voix : celle de l'auteur intradiégétique Henry Wotton. Ce dernier ne produit que deux copies de son tapuscrit avant d'être emporté par le virus du sida : l'une pour sa femme, Victoria, l'autre pour Dorian. Victoria ayant l'intention de détruire sa copie, Dorian devient l'unique récipiendaire du récit de Wotton qui, en fin de compte, est une réécriture métatextuelle :

Look, Dorian – her voice was pitched low and her tone persuasive – he left two copies of the typescript; one is for you, one is for me. I'm going to destroy mine – if not immediately, then

¹⁵² « I print the letter by the lady who calls herself “Victoria” McCandless as an epilogue to the book. Michael would prefer it as an introduction, but if read before the main text it will prejudice readers against that. If read afterward we easily see it is the letter of a disturbed woman who wants to hide the truth about her start in life. Furthermore, no book needs two introductions and I am writing this one. » GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. xiii.

¹⁵³ Selon Hans Robert Jauss, l'« écart esthétique » désigne « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un “changement d'horizon” [...] ». » JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 58.

¹⁵⁴ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. xiv.

soon. What you do with yours is your own business, but the point is that no one is ever going to read this stuff – she gestured at the pile of paper on the table – it’s a closed book.¹⁵⁵

L’ironie dramatique suscitée par l’expression polysémique « closed book » (« fini », « complété » ou « mystérieux », « énigmatique ») apparaît comme un clin d’œil de la part de Self sur la nature de son propre roman : *Dorian* est une réécriture *rouvrant* l’entreprise diégétique originellement créée par Wilde et elle-même inspirée de la légende de *Faust*, ou encore de *The Tempest*.¹⁵⁶ Le mystère entourant le récit de Wotton est alimenté par le fait que, selon Victoria, il ne sera jamais lu. Le livre que le lecteur tient entre ses mains suggère toutefois que le tapuscrit a été publié. Qu’il s’agisse de la copie de *Dorian* ou de celle de Victoria importe peu et n’est jamais confirmé :

The typescript of Henry Wotton’s book lay on the back seat of the car where Dorian had slung it. Should I destroy it right away? he considered, but thought better of it immediately. After all, Victoria Wotton couldn’t be *trusted*. He’d have to wait until he was certain she’d got rid of her copy, or at any rate decided definitely against revealing its content, before he could afford to abandon his own.¹⁵⁷

Le sort réservé au tapuscrit de Wotton n’est pas si différent de celui de l’exemplaire original et fictionnel de *Poor Things*, trouvé puis finalement égaré lors du processus de publication – une erreur récurrente selon l’éditeur Gray.¹⁵⁸ Il y va de la confiance accordée à la figure du messager de ces voix du passé, susceptible de les modifier selon ses propres intérêts. Gray et Self jouent tous deux de cette impossibilité de remonter à l’origine de la parole auctoriale dont les histoires sont relayées et donc subjectivées. Celles-ci n’en restent pas moins essentielles dans la construction identitaire de chacun, à l’image de Bella qui a besoin de plus de passé,¹⁵⁹ mais aussi potentiellement destructrices pour certains, au grand dam de *Dorian*.

Wotton décrit dans son roman à clef un *Dorian* bien plus cruel et sournois que celui qu’il côtoie dans sa réalité diégétique, tel un dixième avatar du personnage éponyme qu’il présente au prisme déformant de son regard auctorial. Il y attribue également une autre nature à l’installation conceptuelle de Baz Hallward. *Cathode Narcissus* semble y posséder un pouvoir

¹⁵⁵ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 260.

¹⁵⁶ Genette parle de transposition et de « réincarnation » lorsqu’il traite de la réécriture du *Faust* de Goethe (1808 et 1832) par Paul Valéry en 1946. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 428-429.

¹⁵⁷ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, pp. 265-266. Je souligne.

¹⁵⁸ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. xvi.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 61.

qui lui est propre puisqu'elle influence directement les méfaits commis par Dorian en lui conférant un sentiment d'invincibilité. Le rôle assigné à la nouvelle version, plus humaine, de Dorian dans l'épilogue fait écho à celui qu'il assume de son plein gré, avec une perversité diabolique, dans le récit de Wotton, c'est-à-dire un rôle de transmission : de la parole auctoriale de Wotton et de son récit de fiction comme simulacre de la réalité diégétique d'un côté, du virus du sida de l'autre.

Self joue avec la polysémie du substantif anglais *transmission*, qui réfère à la fois à l'action de transmettre – un virus, par exemple – mais également à celle de *retransmettre*, comprise dans l'acception de diffuser une émission télévisée, ou encore une œuvre d'art écranique. Dès lors, Self dresse un parallèle évident entre *Cathode Narcissus* et la part d'ombre du personnage éponyme, tous deux propagateurs d'un poison mortel et autodestructeur sévissant à l'échelle mondiale dès la fin du XXe siècle. Visant à questionner ces fléaux plutôt qu'à y *remédier*, la remédiation que Self opère dans son roman de l'installation conceptuelle de Baz au tapuscrit de Wotton est renforcée par le fait que tous deux sont gardés secrets dans le grenier de Dorian : « Dorian felt an urge to look at the typescript. It was locked in a cupboard in the attic room. He went straight up the stairs and reached for the door handle. The door was locked. Absurd, Dorian thought. I never lock this door, never. »¹⁶⁰ Une fois de plus, le fond et la forme se rejoignent en une anamorphose déstabilisant à la fois Dorian et le lecteur. Le fait que Dorian ne trouve pas lui-même le tapuscrit de Wotton, mais que ce soit Victoria qui le lui transmette, ajoute un niveau supplémentaire au jeu de poupées gigognes.

Alors que seul le meurtre de Baz Hallward, le créateur de *Cathode Narcissus*, assure à Dorian la pérennité de l'installation et ainsi sa propre immortalité, c'est la mort d'Henry Wotton, l'auteur fictionnel du roman, qui permet au personnage éponyme de prendre possession du tapuscrit. De la même manière, les documents légués par Victoria McCandless en sont le testament, et c'est notamment la fin de sa lignée qui permet à l'éditeur de *Poor Things* d'en prendre possession.¹⁶¹

C'est encore la mort du personnage de Zampanò qui permet à Johnny Truant de découvrir les manuscrits du vieil homme pour ensuite en faire un livre intitulé *House of Leaves*, ou celle de Hugh et d'Alana qui donne l'occasion à leur fille Aila d'en compiler les récits autobiographiques dans *Theories of Forgetting* (puis dans *There's No Place Like Time*), deux

¹⁶⁰ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁶¹ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. x.

formes de réécriture exégétique similaires, de la main d’auteurs-biographes. Concernant l’exégèse biblique, c’est également la mort de Dave Rudman qui conduit à la découverte de son Livre et à la genèse de l’univers futuriste dystopique de *The Book of Dave*.

Il semble que le processus de transmission du passé – diégétique ou réel – et la transition concomitante du statut d’auteur à celui de lecteur, ne puisse s’effectuer que par la mort de la figure de l’auteur, au sens littéral comme au sens figuré, barthien : « [N]ous savons que, pour rendre à l’écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur. »¹⁶² Sans jamais se résumer à un simple acte d’appropriation du texte littéraire, la réécriture d’œuvres canoniques implique d’en renégocier les finalités, du point de vue de l’auteur réécrivant et de celui du lecteur averti.

¹⁶² BARTHES, Roland. « La Mort de l’Auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 67.

1.2 RENÉGOCIATIONS TÉLÉOLOGIQUES ET ESCHATOLOGIQUES

Réécrire le canon littéraire relève autant d'une volonté de rendre hommage aux voix auctoriales du passé, qui informent celles du présent et de l'avenir, que d'une démarche historiographique. Le processus de réception est lui aussi redéfini par ces formes d'écriture qui sont des relectures d'œuvres du passé. La fin et le devenir diégétiques du *Frankenstein* de Mary Shelley et du *Dorian Gray* d'Oscar Wilde sont réamorçés par la genèse même de *Poor Things* et de *Dorian*, tout comme l'horizon d'attente du lecteur, tel que le conçoit Hans Robert Jauss.¹⁶³

Cette volonté de recontextualiser l'œuvre canonique en la réécrivant opèrerait ainsi par deux fois ce que Jauss désigne comme un processus de « création et de modification permanentes d'un horizon d'attente », immanent à tout texte littéraire. De façon similaire, mais soulignant davantage encore le rôle interprétatif du récepteur, Josiane Paccaud-Huguet fait remarquer que : « Parce qu'il ne se reconnaît pas comme reproduction mécanique du réel, l'art de la fiction admet la contingence : il reste par définition ouvert à la pluralité des interprétations et aux aléas de la langue. »¹⁶⁴ La présente thèse veut démontrer que la contingence relative à l'art de la réécriture y est amplifiée en ce qu'elle s'accompagne inévitablement d'un effet de « différance », tel que l'entend Jacques Derrida, reflétant lui-même le rapport qui se crée entre l'hypotexte et son hypertexte.

Comme s'il refusait l'inévitable, l'auteur tourne le regard vers le passé face à l'appréhension que peut susciter l'incertitude de l'avenir, opérant ainsi un mouvement de repli sur soi, sur ses propres fondations socioculturelles : « classical, medieval and renaissance », comme le souligne Georges Letissier.¹⁶⁵ La réécriture de l'œuvre canonique, qui est elle aussi une forme de retour aux fondations littéraires, traduit par conséquent un sentiment ambivalent de la part de son auteur. Ce retour est l'expression d'une inclinaison nostalgique, elle-même ambiguë voire paradoxale, envers des codes littéraires sécurisants mais désormais révolus. L'on pense notamment à la dimension totalisante des récits bibliques ou épiques dont s'inspirent ouvertement *The Book of Dave* et *Lanark* pour en renégocier les interrogations à la fois téléologiques et eschatologiques.

¹⁶³ « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. La modulation et la correction s'inscrivent dans le champ à l'intérieur duquel évolue la structure d'un genre, la modification et la reproduction en marquent les frontières. » JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 56. Voir aussi p. 54.

¹⁶⁴ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », op. cit., p. 54.

¹⁶⁵ Voir *supra*, « Le roman néo-victorien », p. 49.

1.2.1 Horizon d'attente, fin et devenir diégétiques

Bien que plurivoque, la définition que Jauss donne du concept d'horizon d'attente comporte à tout le moins deux aspects qui s'avèrent particulièrement pertinents au regard des réécritures, à savoir l'« horizon d'attente impliqué par le texte » et l'« horizon d'attente du lecteur ». ¹⁶⁶ Ces deux aspects, relatifs au processus de composition du texte d'un côté et à celui de sa réception de l'autre, façonnent la relation hypertextuelle qui s'exerce entre le texte canonique et sa réécriture. L'« expérience esthétique intersubjective » que représente l'acte de lecture ¹⁶⁷ se voit en quelque sorte balisée dès lors qu'une telle relation est établie. Ainsi, le lecteur au fait du destin aussi extraordinaire que funeste du protagoniste de Wilde ne peut qu'être dans l'attente – plus ou moins consciente – de découvrir quel sort Self lui réserve à son tour. Il en est de même pour le personnage de Bella Baxter qui, comme la créature de Shelley, finit par s'affranchir du contrôle de son créateur.

Posée au prisme de l'autoréférentialité, la question du devenir des protagonistes de *Poor Things* et de *Dorian* appelle d'autres réponses que celles apportées par leurs hypotextes respectifs. C'est là tout l'intérêt des œuvres de Gray et de Self qui, dans le cas particulier du roman néo-victorien, se réapproprient les codes de la littérature victorienne pour se faire à la fois critiques de leurs propres sociétés contemporaines et hérauts d'un avenir plus ou moins éclairé par le passé :

La possibilité de formuler objectivement ces systèmes de références correspondant à un moment de l'histoire littéraire est donnée de manière idéale dans le cas des œuvres qui s'attachent d'abord à évoquer chez leurs lecteurs un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente – ce qui peut non seulement servir un dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux. ¹⁶⁸

Alors que Self tire profit de la notoriété du récit canonique de Wilde pour déjouer les attendus de son lecteur dans l'épilogue métafictionnel, Gray articule quant à lui l'intégralité de son roman autour de cette notion même d'horizon d'attente. Non content de jouer avec les

¹⁶⁶ À ce sujet, voir KALINOWSKI, Isabelle. « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception » (1997), dans *Revue germanique internationale* [En ligne], vol. 8, <http://rgi.revues.org/649>, mis en ligne le 9 septembre 2011, consulté le 4 juin 2020, pp. 158-160.

¹⁶⁷ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p. 56, 143, 270.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

« conventions relatives au genre, à la forme ou au style » de la littérature victorienne, pour s'émanciper des canons littéraires dont il souligne pourtant l'influence inévitable,¹⁶⁹ il va jusqu'à souligner sa propre propension à manipuler l'attente de son lecteur qui n'a d'autre choix que de se laisser prendre au jeu. Lorsque Baxter présente à McCandless les lettres de Bella et de Wedderburn qu'il reçoit après leur fugue amoureuse à travers l'Europe et jusqu'en Égypte, le procédé de lecture lui-même est mis en abyme et ouvertement manipulé. Baxter s'improvise pour l'occasion réciteur-auteur quand McCandless, au même titre que le lecteur extradiégétique se voit alloué le rôle de l'auditeur-lecteur :

“The news is certainly not altogether *bad*,” he said cautiously. “In fact, I think she is doing remarkably well, though conventional moralists would disagree. Come into the study and I will read the letters to you, leaving the best till last. The other one has a south Glasgow postmark, and a maniac wrote it.”¹⁷⁰

La curiosité du lecteur est piquée dès l'introduction de *Poor Things* et la controverse opposant la figure de l'éditeur – principal auteur fictif de la manipulation grayienne – à celle de l'historien. Ce conflit entre le vrai et le faux, la réalité et la fiction, la vérité fictionnelle et la vérité référentielle, constitue dès lors l'énergie motrice de *Poor Things* qui, par sa structure narratologique, feint de défendre tantôt un parti, tantôt l'autre.¹⁷¹ Si le récit d'Archibald McCandless s'inscrit dans le fantastique, la lettre de Victoria qui le suit en guise de réponse – justifiant ainsi, en partie, sa position postérieure dans le roman – se pose comme son versant réaliste. Intitulé « Une lettre à la postérité », le récit de Victoria se retrouve néanmoins privé de sa portée historique vers l'avenir au moment de l'édition du livre : contraint de laisser sa place aux notes de l'éditeur sur la page de droite, il est relégué au rang de simple lettre (« A Letter »).¹⁷² Comme convenu dans l'introduction, le but de ces « preuves matérielles » est d'infirmer la lettre de Victoria et de justifier la dimension historique et avérée du récit de son mari. Une fois de plus, le lecteur entre en connivence avec Gray pour s'amuser des frasques d'un éditeur-narrateur biaisé.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 272-273.

¹⁷⁰ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷¹ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, pp. 64-70. Gérard Genette reconnaît lui-même une faille inhérente à la préface, dont Gray s'inspire largement dans son introduction à *Poor Things*, qui représente une première tentative de manipulation de l'horizon d'attente du lecteur : « L'inconvénient majeur de la préface, c'est qu'elle constitue une instance de communication inégale, et même boiteuse, puisque l'auteur y propose au lecteur le commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore. » GENETTE, Gérard. *Seuils*, *op. cit.*, p. 219.

¹⁷² GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 276.

Ce jeu de manipulation ne s'arrête donc pas au seuil de l'ultime partie de *Poor Things*, qui cherche davantage à divertir – tout en éveillant les consciences¹⁷³ – qu'à convaincre. La dimension faussement réaliste de ces notes ne tarde pas à se fissurer pour laisser ressurgir la fiction.

Les deux dernières pages contiennent quant à elles une lettre que Victoria aurait adressée au poète écossais Hugh MacDiarmid pour lui témoigner sa satisfaction suite aux résultats des élections générales de 1945 signant le retour au pouvoir du Parti Travailleiste. Là se déploie tout le programme politique de Gray, à travers la voix d'une Victoria non plus uniquement fictionnelle mais désormais fictionnalisée, au même titre que l'éditeur Gray et que le conservateur de musée et historien Michael Donnelly.¹⁷⁴ La répétition du modal « WILL » en lettres capitales appuie alors la détermination de l'auteur et la confiance qu'il accorde aux générations futures, à l'instar de l'assertion de la protagoniste : « I am going to die happy. »¹⁷⁵

Dans le même temps, ces deux pages parachèvent de manière aussi subtile que paradoxale le revirement progressif vers le domaine de la fiction : elles arborent non plus le titre de « Notes Critical/ And Historical », mais désormais celui de « Notes Historical/ And Critical ». L'inversion renvoie dès lors au conflit initié dans l'introduction et à l'origine même de *Poor Things*, relançant d'emblée le débat et réamorçant par conséquent la fin et le devenir diégétiques de l'intégralité du roman. À l'image de cet ultime renversement paradigmatique, les résultats de l'autopsie du corps et du cerveau de Victoria qui closent la partie éditoriale corroborent la thèse fantastique avancée par son mari tout en dressant un parallèle avec les coups de bistouri à l'origine de sa création : la fin appelle une fois de plus au renouveau.¹⁷⁶

La fusion du réel et de la fiction, nécessaire à la reconstruction de l'imaginaire écossais et donc, selon Gray, de la nation écossaise, ne peut s'accomplir que dans la mort, ou plutôt dans un ultime don de soi activant la transmission du savoir, du passé vers l'avenir. D'une façon narratologique propre à l'auteur, la dernière pierre à cet édifice de manipulations constantes est apportée à la toute dernière page du récit. Celle-ci contient une gravure représentant la nécropole de Glasgow où les trois protagonistes seraient enterrés, mais dont la légende met en exergue la dimension construite et artificielle du livre : « The Necropolis of Glasgow where *the three principal characters of this book* are interred in the Baxter

¹⁷³ L'on pense à la dénonciation de l'impérialisme britannique incarné par le très antipathique Général Blessington. *Ibid.*, pp. 290-299.

¹⁷⁴ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, op. cit., p. 66.

¹⁷⁵ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. 316.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 317.

Mausoleum—the Romanesque rotunda on the far right. »¹⁷⁷ L'ultime référence au mouvement circulaire du bâtiment d'art *roman* n'est pas si anodine que cela.

L'acte de réécriture semble alors naître d'une volonté de délimiter l'horizon d'attente inhérent à la version remaniée du canon littéraire, sur lequel les attendus reposent et se superposent, et d'orienter dans le même temps ceux du lecteur avant même qu'il ne s'engage dans le processus de réception de l'hypertexte. Le pacte de lecture ainsi préétabli semble toutefois destiné à être rompu – de manière métafictionnelle concernant *Poor Things* et *Dorian* – lors du procédé de décontextualisation que subit l'hypotexte. Tout en ancrant ce dernier dans le passé, l'hypertexte lui permet néanmoins de s'exprimer à nouveau mais au moyen d'une voix qui ne lui appartient plus.

Le canon continue d'exercer une influence sur les générations qui lui succèdent.¹⁷⁸ Sa réécriture, plus spécifiquement au prisme du roman néo-victorien et du regard historiographique qu'il porte sur sa propre réalité socioculturelle, cherche à en redoubler la portée pour devenir, selon Jauss, « source d'effets poétiques nouveaux ». C'est d'ailleurs cette « opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »,¹⁷⁹ l'un des trois facteurs principaux constitutifs de l'horizon d'attente de toute œuvre littéraire, qui est à l'origine de la « différance » dont Gray et Self tirent parti.

1.2.2 « Différance » et nostalgie

Comme l'acte de réécriture, le concept derridien de « différance » implique une interrelation à la fois diachronique et synchronique entre plusieurs éléments dont certains ne sont encore qu'à un état latent : c'est-à-dire qu'à un moment dit *présent*, ils ne sont pas encore conçus ni même réalisés. C'est l'une des particularités du roman néo-victorien qui justifie sa propre contemporanéité en questionnant les limites qui la caractérisent et ouvre ainsi le champ des possibles en soulignant ce qui le relie aux œuvres du passé :

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 318. Je souligne.

¹⁷⁸ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., pp. 274-275. Jauss précise que la tradition littéraire dont participe l'œuvre canonique « implique une *sélection*, une appropriation de l'art du passé au prix d'un oubli, partout où peut être constaté, dans la réception actuelle qui rend possible la survivance de l'art du passé, un rajeunissement de l'expérience esthétique révolue. »

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé [...].¹⁸⁰

Georges Letissier met en lumière ce processus sémiotique lorsqu'il explore « la trace obsédante de l'intertexte victorien » dans *Poor Things*, qui renvoie inévitablement à une écriture antérieure :

Une enveloppe extérieure correspondant au palier de narration présent se craquelle pour révéler les traces d'un texte tombé dans l'oubli [...] ou demeuré en attente dans les replis de la mémoire [...]. L'image du palimpseste [...] peut s'appliquer à ces textes qui font exister consubstantiellement un discours citant postérieur de plus d'un siècle aux récits qu'ils citent ou imitent.¹⁸¹

Une fois de plus, c'est par le truchement de l'autoréférentialité et de la mise en abyme que Gray met en lumière la trace de ces écritures antérieures. Parmi les romans qu'Archie McCandless aurait publiés de son vivant, l'éditeur décrit – et décrie – *The Testament of Sawney Bean* dont il fait remarquer qu'il est la réécriture versifiée d'un conte populaire anglais de la deuxième moitié du XVIII^e siècle dressant un portrait peu flatteur des Écossais. Trois temporalités et autant de spatialités différentes sont convoquées : l'histoire de Sawney Bean, se déroulant en 1603 sur une côte reculée de l'Écosse, est racontée pour la première fois à Londres dans *The Newgate Calendar* en 1775, avant d'être réécrite par Archie McCandless à Glasgow et publiée en 1905.

L'histoire originale et la version de McCandless prétendent toutes deux être basées sur des faits historiques retraçant l'existence d'un clan pratiquant le cannibalisme. Il s'agit là d'un thème récurrent et plurivoque dans l'écriture grayienne, exploré notamment dans *Lanark*, où il prend une dimension sociopolitique,¹⁸² à travers la représentation qui y est faite du personnage

¹⁸⁰ DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 13.

¹⁸¹ LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, op. cit., pp. 20-21.

¹⁸² « Cannibalism has always been the main human problem. When the Church was a power we tried to discourage the voracious classes by feeding everyone regularly on the blood and body of God. I won't pretend the clergy were never gluttons, but many of us did, for a while, eat only what was willingly given. Since the institute joined with the council it seems that half the continents are feeding on the other half. Man is the pie that bakes and eats himself and the recipe is separation. » GRAY, Alasdair. *Lanark: A Life in Four Books*, Édimbourg : Canongate Publishing, 1981, p. 101. Voir aussi pp. 184-185.

de Nastler : avatar supplémentaire de Gray et auteur intradiégétique de l'épilogue, celui-ci apparaît telle une figure prométhéenne condamnée à l'autophagie pour survivre. Dans un élan de préterition, l'éditeur de *Poor Things* attire l'attention du lecteur sur cette question centrale au récit apocryphe : « The main difficulty with the poem (apart from its great length and dull language) is knowing what the cannibalism symbolizes. »¹⁸³ De fait, le cannibalisme grayien¹⁸⁴ symbolise moins les mauvaises habitudes alimentaires que McCandless semble reprocher à ses contemporains qu'une sorte de vampirisme culturel d'un point de vue anglocentré, autrement dit la nécessité pour les auteurs écossais de réécrire les œuvres du passé, y compris anglaises, à laquelle leur *absence d'histoire littéraire* les conduirait malgré eux : « This long poem in “Habbe” stanzas opens with Bean lying in the heather on the summit of the Merrick, from which he surveys the nation which has both enticed and driven him into cannibalism. »¹⁸⁵

De façon ouvertement ironique, l'ingestion d'un mendiant puis d'un percepteur des impôts, tous deux protestants, est, selon Gray, synonyme d'intoxication alimentaire.¹⁸⁶ L'état délirant et les hallucinations que l'empoisonnement provoque chez le protagoniste brouillent les frontières temporelles mais pas géographiques : « Figures from Scotland's past *and* future appear [...], with finally, “a poet of futuritee, | Who loses, seeks, finds Scotland just like me, | Upon that day.” »¹⁸⁷ La poésie saisit sur la page le passé, le présent et le futur le temps d'une indigestion scripturale, qui porte à la fois une mémoire et une vision de l'avenir. Néanmoins, tout comme McCandless fictionnalise sa propre vie à travers ses mémoires, sa réécriture sous forme de poème de faits tout aussi fictifs mais supposément avérés les transforme en une ode à l'Écosse et à son histoire ; ou du moins une critique ouverte de l'échec de l'Union des Couronnes en 1603, conduisant à l'Acte d'Union près d'un siècle plus tard.

À travers cette note éditoriale apocryphe, Gray souligne le basculement idéologique d'une période de l'Histoire à une autre et d'une posture auctoriale à une autre : « It was a fiction based on *English* folk tales: tales told by the English about the Scots during centuries when

¹⁸³ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 301.

¹⁸⁴ GERMANÀ, Monica. « Eating Disorders: Cannibalism and the Quest for Happiness in Alasdair Gray's *Lanark* », dans *Voices from Modern Scotland: Janice Galloway, Alasdair Gray* (dir. Bernard Sellin), p. 53-70, Nantes : CRINI, 2007.

¹⁸⁵ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 300.

¹⁸⁶ Gray s'amuse par ailleurs à qualifier la notion d'hypertextualité d'*influenza*, jouant sur la quasi homophonie entre le terme utilisé en anglais, synonyme de *grippe*, et l'idée d'influence. L'influence hypertextuelle serait donc comparable à une maladie mortelle pour le texte. Voir FIGGIS, Sean et Andrew McALLISTER. « Alasdair Gray: An Interview with Sean Figgis and Andrew McAllister », dans *Bête noire*, n° 5, p. 17-44, 1988, p. 21, GRAY, Alasdair. *La Littérature ou le refus de l'amnésie. Literature against Amnesia* (trad. Marie-Odile Pittin-Hédon), Avignon : Éditions Universitaires d'Avignon, 2010 et PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, pp. 264-265.

¹⁸⁷ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. 300-301.

these peoples were at war with each other, or on the verge of it. »¹⁸⁸ L'auteur met en lumière le « mouvement de la signification » dans lequel s'inscrit tout moment historique, qui reste inéluctablement sujet à des réinterprétations multiples, par le biais du langage et de la fictionnalisation, à l'image de la « différance » qu'induit tout acte de réécriture.

Dorian est l'occasion pour Self d'exploiter les codes fantastiques du genre gothique dans le but de s'interroger sur l'art de la narration comme acte de collusion entre fiction et réalité, qu'il redéfinit par la structure même de son roman. Liliane Louvel y voit un aspect inhérent au processus de réécriture, qui agit telle une trace derridienne dans le rapport qui se crée entre l'hypotexte et l'hypertexte :

Re-writing a novel then is putting theory to work. To wit the chain of embedding/ed voices as Henry's "Voice" becomes a full-fledged character in the Epilogue. *Dorian* shows the novel is a matter of telling as the narrators are carefully threaded together. The book structure itself shows what rewriting is, i.e. *an infinite deferral of meaning*.¹⁸⁹

Self met la théorie en pratique lorsqu'il recourt à l'épilogue métafictionnel. Appuyer ainsi la métatextualité qui lie *Dorian* à *The Picture* lui permet d'abord de démontrer que l'acte de réécriture retarde la fin du personnage de Dorian Gray et de son univers diégétique. Cela lui permet surtout de tisser un lien invisible – mais toutefois palpable, par l'objet-livre – à travers le temps, historique et littéraire. L'avenir de Dorian Gray se situe à la fois dans et hors du cadre du livre, à l'image d'un horizon sans bornes puisque constitué essentiellement de possibles significations et (ré)interprétations (« an infinite deferral of meaning »).

Self poursuit cette réflexion dans *The Book of Dave* dont la structure narratologique explore le processus de composition du livre de Dave en même temps qu'il en présente une réécriture. Sous-titré *A Revelation of the Recent Past and the Distant Future*, le roman examine les effets que peut avoir le passé récent – du tournant du XXI^e siècle, contemporain au lecteur – sur l'avenir. L'univers futuriste de *The Book of Dave* est une reproduction grandeur nature de l'univers psychotique dans lequel évolue le protagoniste Dave Rudman, un chauffeur de taxi londonien alors en pleine dépression nerveuse. Suite à son divorce avec Michelle Brodie et à la perte consécutive de la garde de leur fils Carl, Dave entreprend la rédaction d'un livre

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 301.

¹⁸⁹ LOUVEL, Liliane. « Dorian's 'New Clothes' », *op. cit.*, p. 13. Je souligne.

dont le titre, *The Book*,¹⁹⁰ souligne sa connotation biblique, bien que celle-ci soit ouvertement déformée. Dans son *Livre*, qu'il adresse à Carl, le protagoniste expose une vision xénophobe et misogyne du monde tel qu'il devrait être selon lui. Dave s'arrange ensuite pour le faire imprimer sur des plaques de métal avant de l'enterrer dans le jardin de son ex-femme, au cœur du quartier d'Hampstead, dans l'espoir que Carl finisse par le découvrir.

Le livre n'est cependant déterré que plusieurs siècles plus tard après qu'un déluge a décimé la majeure partie de la population mondiale. Élevé au rang de texte sacré, il servira de terreau empoisonné à la reconstruction du royaume d'« Ing » (dérivation lexicale de *England*), désormais gouverné par une oligarchie ecclésiastique répressive, le « PCO » (pour *Public Carriage Office*, la régie des transports publics de Londres et l'employeur de Dave). Celle-ci impose notamment la ségrégation des hommes et des femmes et le partage de la garde des enfants selon les doctrines décrites dans le livre de Dave.

Le vocabulaire de la population en provient directement, s'inscrivant essentiellement dans le champ lexical de l'univers des chauffeurs de taxi londoniens. Mais c'est par le biais de l'absurde que Self met en évidence le délitement du signe linguistique lors du passage d'un univers à l'autre.¹⁹¹ Signifiés et signifiants font en effet l'objet d'un réagencement quasi complet dans le récit futuriste, une reconfiguration sémiotique qui s'étend jusqu'aux champs lexicaux de la faune et de la flore en passant par le vernaculaire britannique, permettant à Self des clins d'œil humoristiques et satiriques.

Bien que nombre de signifiés constituant l'univers discursif contemporain aient survécu au cataclysme fictionnel grâce au support du livre rédigé par Dave, les symboles graphiques ou, selon Saussure, les images acoustiques¹⁹² qu'il renferme se voient substituées aux signifiants contemporains, brisant ainsi les chaînons sémiotiques partagés par Self et son lecteur. Pour ne citer que quelques exemples, le concept de Création devient ainsi le « MadeinChina », les prêtres du PCO sont des chauffeurs (« drivers »), le petit déjeuner se dit « starbucks », le ciel est le pare-brise (« screen », abrégé de *windscreen*), l'adjectif « chellish » (combinaison de *hellish*, « infernal », et du prénom de l'ex-femme de Dave) qualifie une personne malfaisante, licencieuse ou vénale.

¹⁹⁰ SELF, Will. *The Book of Dave* (2006), Londres : Penguin Books Ltd, 2007, p. 352.

¹⁹¹ « Le thème de l'irrationnel, tel qu'il est conçu par les existentiels, c'est la raison qui se brouille et se délivre en se niant. L'absurde c'est la raison lucide qui constate ses limites./ C'est au bout de ce chemin difficile que l'homme absurde reconnaît ses vraies raisons. A comparer son exigence profonde et ce qu'on lui propose alors, il sent soudain qu'il va se détourner. Dans l'univers d'Husserl le monde se clarifie et cet appétit de familiarité qui tient au cœur de l'homme devient inutile. » CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1942, pp. 70-71.

¹⁹² Les lettres de l'alphabet sont désignées par le terme « phonics », référant donc au domaine de la phonétique, dans le récit futuriste de *The Book of Dave*. SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 19.

Un aspect central à la théorie linguistique de Saussure, l'arbitrarité des associations de ces formes concrètes (signifiants) et de leurs concepts (signifiés) respectifs disparaît dans la diégèse futuriste, une conséquence mise en évidence par la conjugaison des deux récits du roman. Produit d'une déconstruction linguistique et exemple parfait de la « différence », la nouvelle détermination linguistique à l'œuvre dans la diégèse futuriste reflète le contrôle dont le langage écrit et oral fait désormais l'objet : la domination par l'écrit qu'exerce la hiérarchie ecclésiastique, qui le dénature et le fige.¹⁹³ Les signes linguistiques qui composent le langage de la diégèse futuriste *diffèrent* non seulement de ceux du langage contemporain par leurs signifiants, leurs valeurs conceptuelles respectives sont également *différées* (dans le temps) par anamorphose en raison d'une évolution diachronique court-circuitée par deux cataclysmes – l'un naturel, l'autre textuel – successifs.

L'aspect absurde et satirique de la déconstruction du langage par Self est renforcé par la présence des « Daveworks », des morceaux de plastique rejetés par la mer que les habitants d'Ing portent comme amulettes annonciatrices du retour du dieu Dave. La valeur symbolique qu'ils incarnent leur confère un statut de *topos* dans le roman :

Real Daveworks were most prized, because they bore phonics and were therefore *fragments of the Book*. Toyist Daveworks, if they were particularly fine and realistic, were also kept by some, in the belief that sooner or later Dave himself would come to redeem them for that which they depicted.¹⁹⁴

Les prêtres du PCO ayant un accès exclusif au Livre, les Daveworks sont perçus par les habitants d'Ing comme les vestiges d'un langage sacré et inaccessible (« fragments of the Book »). Ces artefacts sont des bribes textuelles qu'ils désirent posséder sans pour autant en saisir la signification, du fait de leur illettrisme. En plus d'incarner un phénomène de fragmentation, le *topos* du Davework agit par conséquent comme une trace langagière qui, bien qu'elle s'érode au fil du temps sous l'action des marées, apporte néanmoins à ceux qui les ramassent l'espoir d'une révélation à venir.

¹⁹³ La formule de salutation de la population futuriste, « Ware2, guv », dont la réponse attendue est « 2 Nú Lundun », en est un exemple. En référence à la question, « Where to, guv? », que Dave pose à ses clients pour en connaître la destination souhaitée, la construction futuriste est néanmoins dépourvue de point d'interrogation : elle agit désormais comme une affirmative, renforçant par conséquent la perte sémiologique inhérente au langage futuriste. *Ibid.*, p. 3. Cette dégénération diachronique du langage écrit et oral se reflète dans le caractère moribond de la société dystopique du roman, un aspect qui est exploré dans le troisième volet de la présente thèse.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 74-75. Je souligne.

Il n'est jamais certifié que la totalité des signes constituant le langage futuriste provient du livre de Dave, même si l'idée est défendue par le PCO : « In the beginning there was Dave's word and Dave's word alone. All that we have comes out of the Book. All that is, all that has been, and all that will come again. »¹⁹⁵ La pertinence des mots de Roland Barthes cités plus haut apparaît d'autant plus saisissante à l'égard de *The Book of Dave* : seul le renversement du mythe de la figure de l'auteur-dieu, qui plane au-dessus de sa création, se révèle salvateur pour le langage et l'univers diégétique qu'il constitue.¹⁹⁶

Self ne se contente pas de reproduire les processus d'invention et de transmission de la mythologie dans *The Book of Dave* : il en expose le renversement à la fois consécutif et simultané. En plus de mettre en tension téléologie et eschatologie, sa réécriture de la Bible questionne l'idée de nostalgie de la totalité, un sentiment dont l'origine remonterait à la période fin-de-siècle abordée précédemment et plus spécifiquement aux crises épistémologiques qui la caractérisent et bouleversent la perception qu'a l'être humain du monde et de lui-même.

M. Hunter Hayes aborde l'œuvre de Self sous l'angle du roman-fleuve : « a set of independent yet interrelated fictional works with reappearing characters. »¹⁹⁷ Cependant, contrairement aux notions de flux, de totalité et à la dimension épique auxquelles le terme renvoie, ce sont plutôt les discontinuités constitutives du monde d'aujourd'hui que les récits de Self s'attachent à explorer.

La structure dialogique de *The Book of Dave* reflète cette tension constante entre continuité et rupture : divisé en deux parties, l'une contemporaine, l'autre futuriste, le récit oscille entre deux univers diégétiques qui, tout en étant séparés d'un blanc temporel de plusieurs siècles, sont le reflet l'un de l'autre. Si les deux parties du récit s'informent mutuellement, elles ne forment pas un tout pour autant, et c'est cet espace négatif, ce vide narratologique et historique que l'arrangement a-chronologique des chapitres de *The Book of Dave* met en relief, et que les personnages tentent désespérément de remplir. L'alternance des chapitres entre récits contemporain et futuriste renforce cette chaîne de causalité et permet à Self d'examiner le *passé* (le présent du lecteur) à la loupe et d'en exacerber les discontinuités au prisme du récit d'anticipation, comme le souligne Rareș Moldovan :

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹⁶ Voir *supra*, « Transmission », p. 69.

¹⁹⁷ HAYES, M. Hunter. *Understanding Will Self*, *op. cit.*, p. 18. Self déclare à ce sujet : « [E]very one of my books has a series of links to at least one of my other works, and by extension to the whole oeuvre. Does it matter to anyone save for me? I have no idea, but that itself doesn't matter, the important thing is that I am able to suspend disbelief in my own creations, because if I don't – who will? » COE, Jonathan et Will SELF. *Un véritable naturalisme littéraire*, *op. cit.*, p. 50.

The juxtaposition of two narratives, one of the “recent past” and the other of the “distant future”, allows Self [...] to achieve, helped by the absent interval, the missing chunk of time and history, a reflection on the process of imagining and recomposing the past, its spaces, places, maps and territories, be they geographical or ideological.¹⁹⁸

Propre au courant de pensée postmoderne, la volonté d’imaginer et de recomposer un passé fragmentaire, tel un puzzle dont il semble toutefois manquer des pièces, va de pair avec le procédé de canonisation dans *The Book of Dave*. Hugh S. Pyper souligne l’ambivalence d’un tel acte, entre préservation et suppression de la vérité par l’élite religieuse,¹⁹⁹ ainsi que la dimension palimpsestuelle de tout texte sacré : ici le métarécit biblique, dont les interprétations multiples varient suivant les périodes de l’Histoire et le rapport qu’elles entretiennent avec le concept de narration :

As the Bible is dissected and shown to be itself the product of continual editing, rewriting and reappropriations, *it becomes a paradigm not of text as stability, but of text in movement*. There is a complex interaction here of cultural and religious shifts. The world of the late nineteenth- and twentieth-century writer is one where an unparalleled intellectual and social reordering is in train; or perhaps unparalleled is quite the wrong word. [...] Does the growth of the novel, which in some ways provides a counter to the gospel and yet adopts from it some of its concern with encounter and dialogue, and the dislocation between narration and history which the fourfold form of the gospel enshrines, reflect some parallel literary process, caught in the inherent narrative instability that affects both our account of external and internal history?²⁰⁰

Parmi les réorganisations intellectuelles et sociales auxquelles Pyper fait référence, les théories de Sigmund Freud sur l’inconscient ou encore celles d’Albert Einstein sur la relativité révèlent le caractère construit de la réalité sociale, invalidant donc l’idée d’objectivité de l’histoire, et bouleversent considérablement les codes littéraires de la représentation. L’analyse que fait Pyper de l’évolution de l’exégèse biblique au cours de l’Histoire reflète la tension qui s’exerce depuis ces crises épistémologiques entre le caractère universel inhérent au métarécit

¹⁹⁸ MOLDOVAN, Rareș. « 2 Nú Lundun: Temporality, Spatiality, and Trace in *The Book of Dave* », dans *Cultural Imprints in the Age of Globalisation: Writing Region and Nation* (dir. Sanda Berce et al.), p. 99-112, Cluj-Napoca : Presa Universitară Clujeană, 2012, p. 100. Voir aussi p. 108. L’alternance des deux univers diégétiques permet également à l’auteur de mettre en place un jeu de répétitions intradiégétiques, sur lequel je reviendrai dans le prochain chapitre.

¹⁹⁹ PYPYER, Hugh S. *The Unchained Bible: Cultural Appropriations of Biblical Texts*, Londres & New York : T & T Clark International, 2012, p. 88.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 94. Je souligne.

et son lent processus de narrativisation jusqu'à nos jours, transformant jusqu'à l'art de la narration lui-même :

Conceiving oneself in narrative terms, and the idea of a self-authenticating inner drama, is another way to stabilize the text's meaning, although it runs quickly up against the problem of the unity of the self. For nineteenth-century thinkers, the problem is the discovery that it is as hard to ground one's self in the self's history as it is to find the bedrock of the objectively historical. We still live in the aftermath of the various attempts to reconcile these two approaches, and it is in the debatable lands between the two that the modern novel has its rise.²⁰¹

Dernier en date d'une longue série de réécritures et de relectures de la Bible, le livre de Dave (une fois canonisé) s'inscrit par conséquent dans ce flux de changements constants auquel est sujet le texte sacré.²⁰² Il met cependant en évidence l'instabilité et le caractère fragmentaire de la réalité sociale et historique contemporaine. Derrière la vision transcendantale, totalisante et totalitaire du monde qu'imagine Dave et qu'il expose dans son livre se cache la multiplicité subjective partielle, autant biaisée qu'incomplète, du dépressif psychotique :

In transcribing his Knowledge Dave Rudman embroidered it. This was no plain cloth word-map, but a rich brocade of parable, chiasmus and homily. *Where to, guy?* he began each run, and when it intersected with a suitable tale he grasped it, then set it down. He kept driving, for out on the night-time streets the map, the territory and prophecy became as one.²⁰³

Comme un besoin vital de redonner une consistance aux lambeaux de sa réalité subjective, le livre de Dave symbolise la volonté de réconcilier cette totalité perdue avec les perceptions de l'être humain à l'aube du XXIe siècle. Le caractère dystopique de la diégèse futuriste provient ainsi du fait qu'un tel désir est désormais devenu inassouissable et donc incapable de soigner le désespoir grandissant du protagoniste. Oublieux du caractère partiel de tout texte sacré,²⁰⁴ son livre est une réécriture de la Bible hébraïque et s'inspire également des

²⁰¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁰² « [I]n re-writing the Bible as "The Book of Dave," Self is himself revealing the importance of rewriting and rereading in the development of a scriptural text. The Bible is already rewritten, with layers of interpretation and juxtaposition, and this is at least part of what allows it to support the multiple interpretations later readers place on it. » *Ibid.*, p. 9.

²⁰³ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 347. Le *topos* de la carte sera traité en deuxième partie de cette thèse.

²⁰⁴ KORT, Wesley A. *"Take, Read": Scripture, Textuality, and Cultural Practice*, University Park, PA : The Pennsylvania State University Press, 1996, p. 5.

grands récits tirés du Coran et du Livre de Mormon.²⁰⁵ Le caractère dysfonctionnel du tout pluriel qui, sous la forme du livre de Dave, émane de ce désir égoïste de la part du protagoniste est alors exacerbé dans le récit futuriste.

Self sabote toutefois cet espoir de la totalité perdue, par le biais de la métafiction d'une part, confirmant ainsi l'origine d'une telle posture autoréflexive selon Patricia Waugh,²⁰⁶ au niveau diégétique du roman d'autre part, lorsque Dave entreprend la composition d'un second livre à l'attention de Carl dans lequel il réfute l'intégralité du premier :

The new Book's composition was evidence of this harmoniousness, for its true author was Phyllis quite as much as Dave. [...] Between the narrow feint the new Book whispered: the ice caps may melt, the jungles shrivel, the prairies frazzle, the family of humankind may have, at best, three or four more generations before the BREAKUP, before they find themselves sundered from the MUMMY EARTH and compelled to lie down on a crunchy sofabed of a billion animal skeletons, yet there can be no EXCUSE for not trying to DO YOUR BEST and live right.²⁰⁷

Ewa Rychter met en évidence le caractère baroque cette fois assumé et même revendiqué de ce nouveau texte qui se retrouve lui aussi canonisé dans la diégèse futuriste.²⁰⁸ Bien qu'il emprunte au Livre de la Révélation une imagerie symbolique et la dimension eschatologique, son hétérogénéité constitutive et la vision entropique qu'il présente, concernant en particulier la crise écologique contemporaine, contredisent jusqu'aux fondements du métarécit biblique, dont l'existence d'une vérité absolue défendue par le premier texte. Propres au courant de pensée postmoderne, l'incrédulité à l'égard des grands récits et le rejet de toute aspiration téléologique de l'être humain,²⁰⁹ que reflète ce second livre, renforcent le caractère postmoderniste de *The Book of Dave*.

²⁰⁵ « [Dave] is critical of Gladys's and Faisal's investment into their totalising scriptures. [...] However, when he develops psychosis, he forgets about the partiality of those scriptures and is inspired by the belief of his aunt and friend. Desperate for something to "hold on to", Dave clings to Gladys's and Faisal's cosmic narrations [...]. » RYCHTER, Ewa. « "You Can Be Your Own Prophet." Remembering the Scriptural in Will Self's *The Book of Dave* », dans *Prague Journal of English Studies* [En ligne], vol. 1 (1), p. 41-54, 2012, <https://doi.org/10.2478/pjes-2014-0003>, mis en ligne le 11 mars 2014, consulté le 7 mai 2020, pp. 49-50.

²⁰⁶ Voir la citation incluse en introduction. WAUGH, Patricia. *Metafiction*, op. cit., p. 7.

²⁰⁷ SELF, Will. *The Book of Dave*, op. cit., pp. 420-421.

²⁰⁸ « Unlike the first scripture, which keeps "screaming at the future" (Self 418) with all the force of its monopolised authority, the second scripture "whispered" (Self 420) its non-unique, and therefore, non-transcendent truths. [...] Dave's new scripture figures as an unpretentious, positively heterogeneous text, able to construct and sustain Dave's transformed existence. » RYCHTER, Ewa. « Remembering the Scriptural », op. cit., p. 51.

²⁰⁹ LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979, p. 7.

À l'instar du roman de Self, *Lanark* dévoile lui aussi la force et les dangers que peut représenter cette volonté d'unicité et de totalisation, ce qui en ferait également une œuvre postmoderniste selon Linda Hutcheon.²¹⁰ *The Book of Dave* pourrait être abordé comme une réécriture de *Lanark* par bien des aspects. Le rôle qu'y joue le livre, comme *topos* à la fois intradiégétique et narratologique, en est un exemple.

L'intertextualité biblique et la volonté totalisante qui la caractérise, imprègnent également le récit de Gray qui fait lui aussi référence au Déluge du Livre de la Genèse.²¹¹ Comme dans la rêverie de Dave Rudman, l'image de la vague déferlante apparaît à Lanark lors d'une vision épiphanique, avant de finalement reculer, marquant la fin du récit dystopique et la fin d'une ère puis le début d'une nouvelle, à la manière de l'épopée classique.²¹²

Malgré une structure narrative très proche de celle de *The Book of Dave*, la frontière entre les deux volets du récit de *Lanark* se révèle plus marquée et, paradoxalement, plus floue. En effet, même s'il est mentionné à plusieurs reprises que Thaw et Lanark représentent deux visages du même personnage,²¹³ aucun lien chronologique n'est formellement établi entre les parties réaliste et dystopique du récit.²¹⁴ Les récits de *Lanark* semblent se réécrire continuellement l'un l'autre. Le suicide par noyade de Duncan Thaw prend ainsi la forme d'un baptême suggérant la (re)naissance (la résurrection ?) de Lanark à la ligne suivante : « Lanark opened his eyes and looked thoughtfully round the ward. »²¹⁵ La récurrence des références au

²¹⁰ « Postmodern representation itself contests mastery and totalization, often by unmasking both their powers and their limitations. We watch the process of what Foucault once called the interrogating of limits that is now replacing the search for totality. » HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism (Second Edition)* (1989), Londres & New York : Routledge, 2002, p. 35.

²¹¹ GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, pp. 555-558. Le Nouveau Testament se compose de quatre textes canoniques faisant chacun le récit de la vie du Christ, bien que Hugh S. Pypier relève l'existence d'au moins trente textes évangéliques. Le parallèle avec le nombre de livres constituant *Lanark* pourrait n'être que pure coïncidence ; néanmoins, leur pluralité couplée à l'autoréférentialité qui les unit mettent en lumière la quête identitaire des protagonistes et la recherche de la vérité qui caractérisent l'œuvre de Gray dans son ensemble. PYPPIER, Hugh S. *The Unchained Bible, op. cit.*, p. 88, 94.

²¹² « L'épiphanie de clôture reprend tous les codes qui avaient infernalisés la ville, et les renverse. En plus de la fin d'une ville, c'est la fin de la dystopie qui étouffait l'imaginaire. [...] L'épisode de *post tenebras lux* qui clôt l'épilogue de *Lanark* marque la fin d'une histoire et le début, hors texte, d'une autre, plus éclairée. » MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse, op. cit.*, p. 49.

²¹³ L'oracle explicite au moment de l'Interlude la relation entre la fin « bâclée » de Thaw et la naissance de Lanark : « He botched his end. [...] It flung him *back* into a second-class railway carriage, creating you. » La particule adverbiale « back », que je souligne, suggère non pas une chronologie linéaire, que respectent les titres des quatre livres du roman, mais plutôt cyclique voire tout simplement dérangée, à l'image de leur arrangement volontairement désordonné par l'auteur. GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 219.

²¹⁴ La note critique 8 de l'épilogue souligne cette ambivalence de manière ouvertement ironique : « But the fact remains that the plots of the Thaw and Lanark sections are independent of each other and cemented by typographical contrivances rather than formal necessity. A possible explanation is that the author thinks a heavy book will make a bigger splash than two light ones. » *Ibid.*, p. 493.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 357.

ciel que Thaw puis Lanark invitent à déchiffrer de biais boucle la boucle dialogique entre la clôture du récit dystopique et l'ouverture du récit réaliste.²¹⁶

À l'image des deux lignes horizontales que Thaw représente sur son dessin, l'une pour le sol, l'autre pour le ciel, le début et la fin de *Lanark* sont bien présents dès le départ, encadrant le contenu du récit, mais sans être figés dans le temps ou l'espace.²¹⁷ Tout dépend en effet de l'angle d'approche adopté, une interrogation que Nastler et donc Gray lui-même cherchent à provoquer chez le lecteur-observateur : « When *Lanark* is finished [...] I want [it] to be read in one order but eventually thought of in another. »²¹⁸ C'est bien là que repose toute la subtilité de la métafiction de Gray. *Lanark* n'est jamais réellement achevé : certaines notes de l'index de plagiats concernent en effet des chapitres postérieurs à l'ultime chapitre 44 du livre et n'y apparaissent donc pas.

La fresque murale de Thaw en serait le pendant pictural. En plus de mettre en tension les notions de finalité et de finitude, elle est l'expression d'interrogations grandissantes de Thaw quant à l'existence d'un Dieu rédempteur. Son œuvre croise ainsi des questionnements de l'histoire de l'humanité d'ordres eschatologique et téléologique :

Disaster followed disaster to the horizon until Thaw wanted to block it with the hill and gibbet where God, sick to death of his own violent nature, tried to let the divine mercy into the world by getting hung as the criminal he was.²¹⁹

Contrairement au personnage de Duncan Thaw qui est l'incarnation fictionnelle de Gray,²²⁰ ce dernier s'amuse du concept de totalité qu'il morcèle et réarrange constamment pour en faire émerger des sens nouveaux. S'interroger sur les limites de la totalisation n'implique-t-il pas d'en faire une esquisse préalable, bien que forcément incomplète, avant de pouvoir la déconstruire ? Il s'agirait ainsi d'entamer un travail tout en sachant que celui-ci est toujours déjà voué à l'échec – à l'image de la fresque de Thaw. Peut-on alors parler d'échec puisque le but voulu reste précisément la révélation postmoderne de l'absence de *telos* ? C'est du moins le procédé que Gray et Self adoptent au moyen du surréalisme dystopique.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 121, 558.

²¹⁷ L'image des deux traits droits comme formes d'écriture et de désécriture, par la biffure notamment, sera abordée en troisième partie. Voir *infra*, « *Furor scribendi* : écrire contre la fin », p. 456.

²¹⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 483.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 321.

²²⁰ Voir l'introduction de William Boyd à la réédition de 2007 de *Lanark* : « Thaw's story [...] is a re-imagining of a life close to Gray's own. » GRAY, Alasdair. *Lanark* (1981), Édimbourg : Canongate Publishing, 2007, p. xiii. Ci-après *Lanark* (2007).

Si le sentiment de nostalgie de la totalité reste au cœur des interrogations épistémologiques contemporaines, où il est toujours nécessaire de fragmenter (le corps, par exemple) afin d'analyser, c'est avant tout la finalité du geste d'écriture dont il est réellement question dans *Lanark* et *The Book of Dave*. L'écriture ne peut prendre tout son sens qu'à travers celui de lecture,²²¹ ou de relecture. À l'inverse des grands récits qui prônent la totalité et la transcendance, la finalité du geste d'écriture est désormais immanente aux actes successifs et cycliques d'écriture, de lecture et de réécriture.

Gray et Self dénoncent cependant l'incertitude planant sur le devenir de la parole auctoriale qui, une fois transcrite, devient sujette à la contingence des interprétations qui en seront faites. Self illustre parfaitement le danger de telles interprétations erronées à travers la diégèse futuriste de *The Book of Dave*. Les deux auteurs le font toutefois de manière performative à travers ce même procédé de réécriture, témoignant donc d'une volonté de renégocier des codes littéraires préétablis, au risque de rompre le pacte de lecture originel et de fausser le processus de transmission intertextuelle de la figure de l'Auteur à celle du Lecteur. C'est ce que propose d'explorer la partie suivante.

²²¹ ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 48.

1.3 TENSIONS HYPERTEXTUELLES

La réécriture est avant tout l'expression d'un tiraillement : d'un côté, l'auteur réécrivant témoigne de son désir d'exploiter à ses propres fins ce qui fait la spécificité de l'hypotexte (le contexte historique dans lequel celui-ci s'inscrit, les thèmes qu'il aborde, les réflexions métatextuelles qu'il peut soulever, sa propre résonance avec le contexte de réécriture) ; de l'autre, l'auteur est contraint de composer avec ces mêmes spécificités, de les respecter – du moins, jusqu'à un certain point – afin de ne pas dénaturer le texte source. Si ce dernier exerce une influence directe sur son ou ses hypertextes, la relation de tension inverse est tout aussi dynamique. Georges Letissier le démontre dans son introduction à *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities* à l'aide du concept d'*apophrades*, le « retour des morts » et notamment celui d'Henry Wotton dans l'épilogue de *Dorian*, développé par Harold Bloom :

'Apophrades', for its part, is seminal to the issue of rewriting in so far as it somehow calls up the illusion that the 'rewrite' somehow precedes what is in actual fact its hypotext. [...] In a way, it is as if the so-called original work could never ever be complete or self-sufficient in itself. [...] This merging of origin and supplement, occurring whenever the hypertext gives the illusion of being the pre-text of its original sourcetext, demonstrates that the intertextual link is by no means a one-way process, but should be envisaged in its plurality, i.e. as multidirectional.²²²

Le caractère multidirectionnel de la relation hypertextuelle engendre ces effets constants de tensions oscillatoires entre le texte source et sa réécriture. Ces tensions immanentes apparaissent au prisme de la métafiction dans les œuvres du présent corpus, qu'il s'agisse des phénomènes d'usure et de résistance des fondations canoniques de l'hypertexte, de la représentation des zones d'ombre qui s'immiscent et/ou persistent volontairement dans le processus de réécriture,²²³ ou encore de l'acte de transgression du canon.

²²² LETISSIER, Georges (dir.). *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009, p. 6. Voir aussi BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*, *op. cit.*, pp. 139-155.

²²³ Voir l'introduction de Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet et Annie Ramel dans MAISONNAT, Claude, Josiane PACCAUD-HUGUET et Annie RAMEL (dir.). *Rewriting/Reprising in Literature*, *op. cit.*, p. xx.

1.3.1 Usure et résistance

L'intertextualité biblique repose sur la mythologie grecque, dont la mythologie romaine s'est par la suite largement inspirée. En plus de questionner la nature humaine, la mythologie grecque – et la mythologie (égyptienne, nordique, chinoise, etc.) en général – joue un rôle crucial dans le fondement de nombre de religions pratiquées aujourd'hui, dont la religion chrétienne en particulier. La longévité de l'intertexte mythologique dans la littérature anglophone s'expliquerait également par le fait qu'il relève directement de l'art de la narration et du désir ancestral de l'être humain de raconter ou d'écouter ce que l'on désigne communément comme de « bonnes histoires », à la fois divertissantes et riches de sens.²²⁴

Gray y est très sensible et le souligne dans *Poor Things*, comme il l'a été mentionné plus haut. Rappelons que *Poor Things* est une réécriture du *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley, lui-même une réécriture du mythe de Prométhée. Gray s'inspire de la période de l'Antiquité dans ses écrits, jusque dans son roman *Old Men in Love* (2007) qui retrace, entre autres, la vie de Socrate. *Lanark*, son tout premier roman, est quant à lui une sorte de réécriture moderne de la *Divine Comédie* de Dante,²²⁵ une épopée caractéristique de la civilisation médiévale étant elle-même une référence explicite à l'œuvre de Virgile et à l'Apocalypse de Paul.²²⁶

Les intertextes biblique et mythologique s'entrecroisent dans *Lanark* pour offrir une vision du ciel et de l'enfer à travers une succession de catabases et d'anabases, c'est-à-dire de descentes aux enfers et de remontées spirituelles vers la surface ou le ciel. Le récit de Lanark, en particulier le chapitre intitulé « Mouths » (« bouches », « entrées »), décrit ainsi la descente

²²⁴ Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet et Annie Ramel le rappellent au moyen d'une citation de Jeanette Winterson dans *Boating for Beginners*, une réécriture ludique du Livre de la Genèse : « “Myths hook and bind the mind because at the same time they set the mind free, they explain the universe while allowing the universe to go on being unexplained.” Likewise for canonical texts when they are reprised. » *Ibid.*, p. xix. Voir aussi WINTERSON, Jeanette. *Boating for Beginners* (1985), Londres : Minerva, 1990, p. 63.

²²⁵ Plus de trois décennies après la publication de *Lanark*, Gray entreprend la traduction en anglais de l'œuvre de Dante Alighieri, qu'il accompagne de ses illustrations elles-mêmes inspirées du style caractéristique de William Blake. Ce dernier a illustré la *Divine Comédie* de Dante mais ne l'a jamais traduite. Les deux premières parties de la traduction de Gray, *Hell* et *Purgatory*, sont publiées par Canongate en 2018 et 2019. La troisième et dernière partie, *Paradise*, est publiée de manière posthume en 2021.

²²⁶ William Boyd le rappelle dans son introduction de *Lanark* à l'occasion de sa réédition de 2007 : « Just as Joyce fitted an ordinary day in Dublin into the armature of the *Odyssey*, so Gray reconfigures the life of Duncan Thaw into a polyphonic *Divina Commedia* of Scotland. » GRAY, Alasdair. *Lanark* (2007), *op. cit.*, p. xiv. Gray souligne ses influences de manière métافictionnelle à travers le personnage de Thaw lorsque celui-ci annonce à son père son désir brûlant de création : « I want to write a modern Divine Comedy with illustrations in the style of William Blake. » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 204.

aux enfers de Lanark vers l'Institut,²²⁷ avant qu'il n'entame sa remontée orphéique vers la surface, accompagné de Rima. Le récit de Lanark suivrait donc un mouvement parabolique tandis que celui de Thaw décrirait une courbe inversée, une ascension suivie d'une chute. C'est ce que souligne l'interlude séparant le premier livre du second, qui fige l'un des moments les plus heureux de la vie de Thaw tout en annonçant l'inéluctabilité de sa fin « bâclée ».²²⁸ Quelques pages plus tôt, lors de sa première visite de l'école des Beaux-Arts, Thaw s'imagine en effet se libérer enfin des chaînes de sa réalité infernale dans une rêverie prophétique ostensiblement mélodramatique :

On each side of the hall stood all the women he had loved or who had loved him, all the men they had loved and married, everyone superbly evil, virtuous, wise, famous and beautiful and all magnificently dressed. Then he himself, alone and in ordinary clothes, walked the staircase toward some huge and ultimate menace at the top. This menace overhung all humanity but only he was fit to encounter it, although it was an encounter from which he would not return. He climbed to a tragic crescendo in which organs, solo voices and orchestras blended in a lament which combined the most impressive effects of Beethoven, Berlioz, Wagner and Puccini.²²⁹

L'oscillation entre réalisme et surréalisme dystopique qu'implique la chronologie dérangée des récits de Thaw et de Lanark met cependant en tension l'ossature narrative de l'ensemble du roman avec le traitement qu'il fait des trois cantiques structurant la *Divine Comédie* : *Inferno* (*Enfer*), *Purgatorio* (*Purgatoire*) et *Paradiso* (*Paradis*).²³⁰ L'Enfer caractérise la plupart des lieux de *Lanark*, qu'il s'agisse de l'Elite Café, d'Unthank plus généralement, de l'Institut ou encore de la ville de Glasgow à travers la focalisation fataliste de Thaw.²³¹ Unthank a également tout d'un purgatoire, dont l'Institut serait la véritable

²²⁷ *Ibid.*, pp. 40-49. Gray raconte dans l'appendice intitulé « Tailpiece: How *Lanark* Grew » de la réédition de 2007 comment certains passages de la Bible lui ont servi de source d'inspiration pour l'écriture de *Lanark* : « For example, chapters 7 to 11 describe an institute, a province of hell in which modern professional middle-class folk are the devils. This derives from both other writers and my own experience. » GRAY, Alasdair. *Lanark* (2007), *op. cit.*, p. 570.

²²⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 219.

²²⁹ *Ibid.*, p. 213.

²³⁰ Nastler fait implicitement référence à l'œuvre de Dante lorsqu'il retrace brièvement l'histoire de la littérature dans l'épilogue, de même que la note critique 6 : « Modern afterworlds are always infernos, never paradisos, presumably because the modern secular imagination is more capable of debasement than exaltation. » *Ibid.*, pp. 486-487, 489.

²³¹ *Ibid.*, p. 4, 45-46, 430, 432. Deux des titres courants variables du Prologue confirmeraient par ailleurs cette relation symbolique : « Can Lanark Lead Him Out of Hell?/ Can He Help Lanark Out of Hell? » *Ibid.*, pp. 116-117. C'est lors d'une crise d'asthme que Thaw en vient à conclure que l'Enfer doit en réalité être sur terre. L'image de la plaque de glace qu'il emploie dans sa comparaison permet en outre à Gray de souligner la valeur onomastique de son patronyme (*thaw* signifiant « fondre » ou « le dégel ») : « Now he saw that Hell was the one truth and pain the one fact which nullified all others. Sufficient health was like thin ice on an infinite sea of pain.

géhénne. Peu de temps après l'arrivée de Lanark dans la ville dystopique, un personnage mineur lui fait part de sa vision du fonctionnement de ses institutions : « It's a deliberate system. They think that by putting us through a purgatory of boredom every time we ask for money we'll come as seldom as we can. And by God they're right! »²³² Cette déclaration est également un clin d'œil au caractère presbytérien de la fin telle que Gray l'aborde dans son œuvre : contrairement à la religion catholique qui promet le Paradis aux âmes des justes quels qu'ils soient, le presbytérianisme obéit au dogme calviniste de la prédestination selon lequel seule une élite serait par avance destinée au paradis de béatitude par la grâce de Dieu, vouant les autres à l'Enfer et à la damnation. Dans le récit dystopique de *Lanark*, la déchéance croissante de l'Elite Café et de ses clients (« The Elite » étant le titre du premier chapitre du roman) est donc empreinte d'ironie surtout pour sa portée religieuse.²³³

Contrairement à l'œuvre de Dante dont la dernière partie se déroule au-delà des portes du Paradis, les fins de Thaw et de Lanark semblent les conduire au seuil d'un avenir meilleur, même si le sentiment de libération spirituelle qui caractérise ces derniers instants narratifs ne peut se réaliser que dans la mort – plus ou moins imminente – des protagonistes. La dernière phrase du récit de Thaw lui accorde la libération de l'enveloppe matérielle qu'il convoite tant. L'ironie dramatique est alors d'autant plus prégnante que le lecteur a déjà fait l'expérience, au cours du livre trois, de la capacité du corps humain à devenir une prison mortifère : « And when at last, like fingernails losing clutch on too narrow a ledge, he, tumbling, yells out last dregs of breath and has to breathe, there flows in upon him, *not pain, but annihilating sweetness.* »²³⁴ Le récit de Lanark s'achève sur une vision optimiste néanmoins teintée d'une certaine inquiétude face à l'incertitude de l'avenir, derrière laquelle la voix de Gray lui-même se fait entendre : « Lanark forgot him, propped his chin on his hands and sat a long time watching the moving clouds. He was *a slightly worried, ordinary old man* but glad to see the light in the sky. »²³⁵

Sans jamais accorder à ses personnages l'état de béatitude que Dante s'octroie lui-même dans son récit, Gray réécrit ce dernier pour finalement mieux s'en affranchir. Comme

Love, work, art, science and law were dangerous games played on the ice; all homes and cities were built on it. The ice was frail. A tiny shrinkage of the bronchial tubes could put him under it and a single split atom could sink a city. » *Ibid.*, p. 160. Un autre passage du récit de Thaw inclut une citation attribuée au poète Virgile : « Going down to hell is easy: the gloomy door is open night and day. Turning around and getting back to sunlight is the task, the hard thing ». *Ibid.*, p. 283. Pour une analyse des titres courants variables du prologue et de l'épilogue de *Lanark*, voir PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs, op. cit.*, pp. 152-163.

²³² GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 22.

²³³ *Ibid.*, pp. 44-46.

²³⁴ *Ibid.*, p. 354. Je souligne.

²³⁵ *Ibid.*, p. 560. Je souligne.

dans la *Divine Comédie*, l'Enfer grayien n'est autre que la réalité du lecteur contemporain. Comme le révèle le passage de Lanark par l'Institut, la survie de l'un se fait au détriment de l'autre, l'être humain étant condamné à évoluer dans les entrailles méandreuses d'une créature dantesque qui n'est autre que le système capitaliste. Bien que le salut ne soit plus aussi proche qu'auparavant, Gray refuse toutefois de sombrer dans le nihilisme.

Le pragmatisme exacerbé de l'oracle et son rejet de l'imaginaire lui coûtent jusqu'à sa propre matérialité et l'existence même de sa réalité, dont il ne peut s'échapper qu'en racontant des histoires.²³⁶ Lanark devient ainsi récepteur du récit de sa propre vie par le biais du Prologue qui sert de connecteur logique entre la diégèse de Lanark et celle de Thaw. À l'image de Bella Baxter, Lanark a besoin de « plus de passé » afin d'échapper au labyrinthe. C'est ensuite au tour de l'auteur intradiégétique du roman de lui révéler son destin lors de l'épilogue, même si Lanark en reste finalement seul maître. Ce n'est donc plus entre les mains d'un être supérieur que repose la clé de sortie de l'Enfer, mais entre celles du lecteur et, plus particulièrement, dans le potentiel créatif de l'acte de réception, comme le souligne Camille Manfredi :

La transmutation de la ville en Bête infernale ne condamnerait donc pas l'imaginaire à l'aporie, bien au contraire. Inventer un enfer, c'est aussi lui inventer le « milieu » de Calvino et la possibilité, même infime, qu'il contienne son propre antidote, lequel n'appartiendra qu'au lecteur et à l'hors-texte.²³⁷

Self met aussi en lumière ces phénomènes de résistance et d'usure des fondations canoniques qu'implique toute forme de réécriture. *Cathode Narcissus*, l'installation écranique de *Dorian*, incarne ce processus d'usure de l'hypotexte wildien dont la fragilité du tableau est reflétée dans celle des cassettes vidéo qui la constituent. La valeur onomastique du reflet artistique de Dorian est par ailleurs plus qu'explicite dans la révision de Self du mythe de Narcisse, où le miroir de l'eau prend la forme de tubes cathodiques.²³⁸

²³⁶ *Ibid.*, p. 116.

²³⁷ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 47.

²³⁸ Nombreuses sont également les références mythologiques dans *Dorian*, notamment au royaume d'Hadès. SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, pp. 92-93. L'une d'entre elles, au-delà d'être une référence proleptique à la mort du personnage éponyme, apparaît comme un clin d'œil de l'auteur quant au statut hypertextuel de son œuvre : « Suffice to say, if *this* Cerberus [Ginger] ever catches up with *our* Orpheus [Dorian] that'll be the end of him. Not even Dorian is immune to a knife, or a fist or a gun. » *Ibid.*, p. 131. L'adjectif « this » est en italique dans le texte original, je mets toutefois son complément « our » en exergue afin de mieux souligner la dimension métatextuelle du passage.

Comme *Cathode Narcissus*, de l'aveu même de Baz,²³⁹ le récit d'Henry Wotton est une longue lettre d'amour que ce dernier adresserait à Dorian, comme le fait remarquer Victoria Wotton : « Love, Dorian. Henry loved you. He always loved you. I think the book is a lengthy love letter... She trailed off. »²⁴⁰ L'aposiopèse sur laquelle s'achève la révélation de Victoria invite le lecteur à en imaginer d'autres récipiendaires : l'occasion peut-être pour Self de souligner l'hommage qu'un auteur contemporain souhaiterait rendre à un auteur canonique du passé. La volonté du personnage éponyme de combattre l'usure de *Cathode Narcissus* afin de sauvegarder son immortalité reflète ainsi celle de Self désirant préserver l'héritage culturel laissé par Wilde :

At least Henry Wotton was in no position to impugn Dorian's latest efforts to ensure his late friend's artistic longevity. [...] There was a true niceness to this marriage between form and content that made the transfer of *Cathode Narcissus* from leaky videotape vessel to unsinkable digital virtuality seem an inevitable aspect of the life of the piece itself. Or so Dorian liked to think, as he steered the big, grey car up the blue canal of tarmac beside Hyde Park.²⁴¹

Comme le suggère la dernière remarque du narrateur de l'épilogue, au statut extra- ou intradiégétique ambigu, les fondations canoniques de *Dorian* exercent bien des tensions immanentes à la réécriture de Self, impliquant notamment l'inéluctabilité de la mort de son personnage éponyme. Elles restent néanmoins sujettes à une forme d'érosion sous l'effet du processus de recontextualisation dont elles font nécessairement l'objet, autant au niveau de leur (re)composition que de leur réception. L'épilogue métafictionnel est ainsi l'occasion pour Self de rompre définitivement, ou presque, les liens qui renaient *Dorian* à son hypotexte pour pouvoir l'inscrire dans sa propre réalité contemporaine, parachevant dans le même temps la fusion entre la réalité fictionnelle et la réalité référentielle, celle du lecteur. La citation suivante, qui illustre cette union entre fiction et réalité, fait directement suite à celle retranscrite plus haut : « No, Henry Wotton couldn't impugn this, any more than he could carry on slinging shit at Dorian's association (to call it a friendship would be presumptuous) with Princess Diana. »²⁴²

Tout comme Self encourage le lecteur à sortir du livre en insérant directement dans le corps du texte, au moyen d'une parenthèse, un lien hypertexte vers les enregistrements

²³⁹ *Ibid.*, p. 162.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 259.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 263-264. Je souligne.

²⁴² *Ibid.*, p. 264.

numérisés de *Cathode Narcissus*,²⁴³ *Dorian* recèle la clé de sa concrétisation – comme celle du « roman à clef » de Wotton – dans le hors-texte en raison de son statut de réécriture.²⁴⁴ Le processus de réception de la réécriture est associé au concept de « différance » traité plus haut et agit comme une forme de réécriture subjective de l’hypotexte et de l’hypertexte, affranchie de toute autorité auctoriale autre que celle du lecteur réécrivant à son tour. C’est le mouvement de va-et-vient entre ce trio de textes et d’auteurs qui alimente les tensions immanentes aux relations hypertextuelles. Liliane Louvel souligne l’équilibre entre les phénomènes de résistance et d’usure des fondations canoniques inhérents à l’acte de réécriture :

While reading, even more so while reading a “rewritten” text, the active reader produces an in-between “copy” of the novel. The see-saw movements between hyper and hypotexts produce a virtual book similar to Derrida’s “third book”, oscillating between *Dorian, an Imitation*, and Wilde’s own *Picture of Dorian Gray*. This apparently differing chain of discourses and languages constructs (including ours) produces a fourth of umpteenth “impression”/imprint onto the reader’s mind or mind’s eye or onto his/her inner screen. The “third book”, the result of a double reading (Derrida) is a supplement in both meanings of the term: it supplies the missing parts (our patches and mending metaphor), it is in excess (our embroidery metaphor). As many “renvois miroiriques” (Buci 54) *between trace and aura*, the past (the former text) generates a multitude of virtual images, like a video image which is a flux of spots fluctuating on a screen.²⁴⁵

La fusion du fond et de la forme que recherche *Dorian* au niveau intradiégétique du roman traduit ce que Self y dénonce, à savoir la prolifération médiatique qui marque le tournant du XXI^e siècle et redéfinit, dématérialise la réalité sociale occidentale. Elle représente par conséquent – et de manière ironique chez Self – les tensions entre usure et résistance

²⁴³ *Ibid.*, p. 270.

²⁴⁴ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, pp. 258-259.

²⁴⁵ LOUVEL, Liliane. « *Dorian’s ‘New Clothes’* », *op. cit.*, p. 12. Je souligne. Concernant le concept de renvoi miroirique, voir BUCI-GLUCKSMAN, Christine. *Esthétique de l’éphémère*, Paris : Galilée, 2003, p. 54. Georges Letissier tire des conclusions similaires de son étude de la relation hypertextuelle reliant l’œuvre de Self à celle de Wilde : « In a way, both the hypotext and the hypertext are reading against nature, or against the grain, to quote another translation of Huysman’s text into English, as they short-circuit the expected arrow line connection between the original character and its late avatar. What replaces the *ante versus post* paradigm – the fin de siècle dandy as opposed to his postmodern reincarnation – is the Möbius band, as one *Dorian* is liable to revert into the other, and conversely, through the capacity of constantly re-inventing themselves which is shared by both *Dorians*. » LETISSIER, Georges. « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », *op. cit.*, p. 8.

(« between trace and aura ») qui s'exercent au niveau cette fois extradiégétique de son œuvre.²⁴⁶

Sans être une réécriture formelle d'une ou plusieurs œuvres canoniques particulières, *House of Leaves* s'inspire des grands mouvements de l'histoire de la littérature, comme le gothique exploré plus haut. Le roman de Danielewski s'appuie également sur un intertexte mythologique que l'auteur s'amuse à mettre en évidence et à manipuler sans retenue.²⁴⁷ Les figures de Thésée et du Minotaure occupent ainsi une place ambivalente dans le roman – dont les méandres textuels sont incarnés au niveau extradiégétique, par le livre lui-même, grâce à un procédé typologique alliant la forme au contenu. Le mythe d'origine est mis en lumière (ou en couleur) pour être simultanément annulé, tel un symbole de la concomitance des phénomènes de résistance et d'usure des fondations canoniques : toute référence à la bête monstrueuse apparaît ainsi biffée et en caractères rouges à la manière d'un lien hypertexte qui aurait été supprimé, symbolisant encore une nouvelle impasse du dédale métafictionnel.

En tant que construction allégorique, le mythe n'aurait pas sa place dans le labyrinthe des Navidson qui semble hermétique à toute forme de symbole.²⁴⁸ Truant s'attache à retranscrire la typographie des notes de Zampanò aussi fidèlement que possible, y compris celles que le vieillard aurait rayées d'un trait. Danielewski suggère par ce procédé stylistique que la clé – de sortie ou d'entrée – de son labyrinthe se trouve à la fois au cœur et en dehors de la « maison des feuilles », derrière ces signes typographiques signalant la présence d'une absence, comme Zampanò le souligne lui-même : « Death of light gives birth to a creature-darkness few can accept as pure[]absence. Thus despite rational object[]ons, technology's failure is over[]un by the onslaught of myth. » Le protagoniste précise quelques lignes plus bas, en caractères rouges cette fois : « ~~Myth is the Minotaur.~~ »²⁴⁹ Ces prétérations

²⁴⁶ Self examine de nouveau ces forces de tensions entre hypotexte et hypertexte dans *The Book of Dave* : la première réécriture biblique du protagoniste, imprimée sur des plaques de métal, est résistante au temps et aux éléments, contrairement à la seconde qui, faite d'encre et de papier, disparaît aussi bien physiquement que de la mémoire collective. Les marques d'usure qu'arbore la couverture de la réédition brochée de 2007 par Penguin Books soulignent une fois de plus cette fusion du fond et de la forme dans l'œuvre de Self.

²⁴⁷ La toute dernière page du récit de *House of Leaves* fait directement référence à l'Arbre-Monde, Yggdrasil, une figure centrale de la mythologie nordique. Généralement représenté par un frêne (*ash tree* en anglais), il agit comme une ultime référence symbolique à la maison infinie d'Ash Tree Lane, mais surtout à celle – réelle et constituée elle aussi de « feuilles » – de Danielewski. DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves (Full-Color Edition)*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 709.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 359-360.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 335. Les crochets représentent les trous de brûlure laissés par des cendres (« ash ») qui seraient tombées sur les pages de Zampanò ; soit, de manière performative, l'absence de signes typographiques qui, néanmoins, n'est qu'une entrave partielle à la compréhension du texte. En outre, Danielewski prête cette déclaration à une des nombreuses personnalités fictives de son récit, une certaine Kadina *Ashbeckie* dont le patronyme ne peut que participer du caractère volontairement parodique de l'œuvre. *Ibid.*, p. 323.

placent d'emblée au centre de la scène ce qui était jusqu'alors considéré comme hors-champ, le non-dit devenant quant à lui d'autant plus visible sur la page. Cette mise en lumière est poussée à l'extrême lorsque l'agencement typographique de l'une de ces références biffées au mythe du Minotaure prend la forme d'une clé s'étalant sur une double-page.²⁵⁰

Comme dans *Lanark* et *Dorian*, la métaphore de la clé occupe encore une place centrale dans *House of Leaves*. La clé représenterait-elle une forme de vérité, comme Thaw se plaît à l'imaginer ?²⁵¹ Ou s'agirait-il des raisons pour lesquelles Wotton et Zampanò prennent la plume en premier lieu, autrement dit l'idée d'intentionnalité ?

1.3.2 Hors-champ et non-dit

En plus de mettre en évidence les mœurs cachées de l'époque victorienne, la réécriture de Self dénonce le caractère narcissique de sa propre société contemporaine par le biais de la métafiction. Le récit d'Henry Wotton réécrit la vie de Dorian Gray – le personnage de Self autant que celui de Wilde – en prêtant à *Cathode Narcissus* une dimension fantastique et allégorique qui n'a cependant pas sa place dans la réalité métadiégétique du roman. Afin de faire la lumière sur les intentions de l'auteur fictionnel, l'œuvre d'art doit ainsi rester dans la pénombre du grenier de Dorian pendant que celui-ci commet ses méfaits au grand jour. Qu'il s'agisse d'une preuve d'amour à l'égard du personnage éponyme ou de l'expression d'une profonde aversion envers lui-même, les deux n'étant néanmoins pas exclusifs, le récit de Wotton ne livrera toutefois jamais le secret entourant les véritables motivations de son élan autobiographique : « Henry Wotton hated being Henry Wotton – that was the key to his *book*; and he, Dorian Gray, had been made the proxy for this monumental self-hatred. »²⁵²

Qu'importent, finalement, les raisons qui poussent Wotton à mettre sa propre vie en récit. Self rappelle que le jeu de la réécriture, qui transforme autant le fond que la forme du modèle – métafictionnel concernant le roman à clef de Wotton, fictionnel concernant celui de Self – permet aussi bien de mettre en lumière l'imprésentable que de conserver hors-champ ou non-dit certains aspects du récit selon les intérêts de l'auteur réécrivant.²⁵³ La finalité de la

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 110-111.

²⁵¹ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 169-170.

²⁵² SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 263.

²⁵³ Le rapprochement entre *Cathode Narcissus* et le tapuscrit de Wotton est clairement explicité dans l'épilogue. Voir *supra*, « Transmission », p. 68. La définition que Jean-François Lyotard donne de l'imprésentable, à partir de l'esthétique kantienne du sublime, illustre l'idée de création artistique telle qu'elle apparaît dans les œuvres de

réécriture réside par conséquent dans le désir que l'auteur saura instiller chez son lecteur-spectateur, en lui dévoilant peu à peu – mais jamais complètement – la clé de l'hypertexte.

Danielewski pousse encore plus loin l'exploration de la pratique hypertextuelle dans *House of Leaves*, dont les trois récits imbriqués se réécrivent comme des *matriochkas*.²⁵⁴ Le premier niveau de réécriture est l'exégèse que fait Zampanò du film documentaire fictif réalisé par le photjournaliste Will Navidson, qu'il intitule *The Navidson Record*.²⁵⁵ Celui-ci enregistre l'exploration du dédale de couloirs vides et obscurs que les Navidson découvrent sous leur nouvelle maison. Zampanò retranscrit le documentaire de manière hétéroclite, sur une variété de supports allant jusqu'à des serviettes en papier usagées et même un timbre-poste.²⁵⁶ Le ton humoristique du roman est donné. Le second niveau de réécriture n'est autre que l'exégèse – autant que la mise en forme – que fait cette fois l'apprenti tatoueur Johnny Truant des écrits de Zampanò pour en constituer le livre que le lecteur tient entre les mains. La page de garde du roman présente ainsi Zampanò comme son auteur et Truant comme celui de l'introduction et des annotations qui y sont apportées. Le parallèle entre la profession de Truant et l'écriture palimpsestuelle qui laisse entrevoir les récits recouverts au travers de la page – de la peau du livre – n'est pas anodin.

Le lecteur de *House of Leaves* a donc affaire à plusieurs réécritures transmédias ; néanmoins, la véritable pirouette du roman réside avant tout dans le fait que l'existence même de *The Navidson Record* est démentie par Truant dès l'introduction.²⁵⁷ Ce dernier révèle en outre, à la page suivante, que Zampanò est aveugle et qu'il lui est donc impossible d'analyser

Self et de Danielewski. LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée, 1988, p. 28. Dans le cadre de ce travail de thèse, l'imprésentable renverra à l'impossibilité de concevoir, de présenter et de représenter. L'immontrable renverra aux notions physiques, visuelles, d'invisibilité et de hors-champ. La notion de sublime fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans le deuxième volet de cette étude en ce qu'elle se manifeste, entre autres, dans l'apparente infinitude de la maison de *House of Leaves*. Voir *infra*, « L'expérience du sublime », pp. 235-240.

²⁵⁴ *House of Leaves* fut tout d'abord publié en version numérique et donc sous forme d'hypertexte, à comprendre dans son acception informatique. Par conséquent, la version papier, qui est en quelque sorte une réécriture physique de la première, possède d'emblée le statut genettien d'hypertexte. Sudha Shastri souligne l'impact que la genèse de *House of Leaves* exerce sur les notions de début et de fin du récit : « Its hypertextual history creates an added dimension to the debate concerning beginnings, the internet being a space that problematises beginnings and endings. [...] Already therefore, the book *House of Leaves* has a 'previous' version. And it is a version such as to problematise the idea of a beginning. » SHASTRI, Sudha. « Return to the Beginning: *House of Leaves* by Mark Danielewski », dans *Atenea*, vol. 26 (2), p. 81-94, Mayagüez : University of Puerto Rico-Mayagüez, 2006, p. 84.

²⁵⁵ Cette stratégie de réécriture intradiégétique n'est pas sans rappeler celle qui constitue de dispositif esthétique de *Pale Fire*. NABOKOV, Vladimir. *Pale Fire* (1962), New York : Random House, 1989.

²⁵⁶ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xvii.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. xix-xx.

par lui-même des images projetées à l'écran.²⁵⁸ Bien qu'il joue un rôle narratologique central dans le roman, le film documentaire reste paradoxalement invisible et, plus spécifiquement, inaccessible à ses deux exégètes. Comme *Cathode Narcissus*, *The Navidson Record* représente donc l'imprésentable, c'est-à-dire le vide abyssal défiant toute logique qui se trouve dans les entrailles de la maison, et immontrable puisque vraisemblablement inexistant. La clé du récit de Zampanò – et, *a fortiori*, de la « maison des feuilles » de Danielewski – ne se trouve donc pas au cœur du labyrinthe souterrain mais ailleurs, ou plutôt au-delà du livre, dans le hors-champ et le non-dit. C'est ce que Truant fait remarquer dans son introduction lorsqu'il se penche sur l'aspect téléologique du procédé d'écriture du vieil homme :

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 [...] 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?²⁵⁹

Truant explique le geste de Zampanò par le fait qu'il souffrait de graphorrhée,²⁶⁰ c'est-à-dire d'un besoin pathologique, incessant et inadapté, d'écrire. Cependant, le protagoniste suggère surtout que la clé du mystère ne se trouve pas dans ce qu'il a pu déchiffrer puis retranscrire des écrits de Zampanò, mais bien dans les pans de son récit qui se sont retrouvés pris au piège dans les plis et les replis du papier. Qu'il s'agisse d'un sens originel, d'une vérité ou, au contraire, d'une énième supercherie du graphomane excentrique, la finalité de son geste de réécriture semble perdue à jamais puisqu'il est retrouvé sans vie dans son appartement avant même l'ouverture du récit de *House of Leaves*.

En s'attachant à découvrir l'origine du dédale de la maison, voire du Mythe lui-même, par leur travail de réécriture, Zampanò puis Truant à son tour s'interrogent en réalité sur leur propre passé, jusqu'à l'origine de leur existence et l'impossibilité de créer à partir du néant – *ex nihilo nihil fit*. Truant semble exhorter le lecteur à apprendre à reconnaître ce qui se cache dans l'obscurité du labyrinthe ; en d'autres termes, à écouter les voix du passé qui constituent

²⁵⁸ *Ibid.*, p. xxi.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. xvii.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. xxii. Gray parle de *furor scribendi*. GRAY, Alasdair. *Old Men in Love*, *op. cit.*, p. 249. Voir aussi MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, pp. 192-193.

tout récit, quoique souvent inconsciemment, comme il le fait remarquer dans les dernières pages de son récit :

Of course there always will be darkness but I realize now something inhabits it. Historical or not. Sometimes it seems like a cat, the panther with its moon mad gait or a tiger with stripes of ash and eyes as wild as winter oceans. Sometimes it's the curve of a wrist or what's left of romance, still hiding in the drawer of some long lost nightstand or carefully drawn in the margins of an old discarded calendar. Sometimes it's even just a vapor trail speeding west, prophetic, over clouds aglow with dangerous light. Of course these are only images, my images, and in the end they're born out of something much more akin to a Voice, which though invisible to the eye and frequently unheard by even the ear still continues, day and night, year after year, to sweep through us all.

Just as you have swept through me.

Just as I now sweep through you.²⁶¹

À l'image de la Voix narrative de Wotton qui vient hanter Dorian depuis l'autre monde, *House of Leaves* examine aussi le concept d'intertextualité par la réécriture. Reste à explorer les différents traitements que les auteurs réécrivant font de la question de l'influence hypotextuelle, ceci en composant avec les tensions immanentes que ces voix hantologiques²⁶² exercent continuellement sur leurs propres textes.

1.3.3 Imitation, parodie et pastiche

Dorian, an Imitation affiche la relation hypertextuelle qui le lie à son hypotexte victorien pour soulever la question très contemporaine d'un réel devenu inassimilable. La réécriture de Self ne semble pas être motivée par la volonté de déconstruire l'autorité canonique acquise par son hypotexte, son roman étant avant tout un hommage à celui de Wilde. Il s'agirait plutôt de tirer profit du canon, de l'utiliser comme *tremplin* et ainsi, sous l'impulsion de la métafiction, de soulever des questionnements d'ordre davantage socio-philosophique que littéraire.²⁶³

²⁶¹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 518.

²⁶² DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*, op. cit., p. 31.

²⁶³ Josiane Paccaud-Huguet nous donne un premier aperçu de la relation que *Dorian* entretient avec son texte source : « In her own analysis of Will Self's *Dorian: an Imitation*, Josiane Paccaud-Huguet shows how, one century later, the relation between hypotext and hypertext is less a question of metaphor/repression, than of metonymy/proximity: ultimately, is there such a thing as the dimension of textual depths? It could be that the

Sans jamais se présenter comme la réécriture d'un récit canonique en particulier, bien que les références à celui de Mary Shelley soient prépondérantes dans *Poor Things*, Gray et Danielewski se soumettent à l'exercice dans une finalité ouvertement parodique. La parodie doit en effet remplir deux critères essentiels : le ou les hypotextes qui en font l'objet doivent impérativement être reconnus par le lecteur afin que puisse s'instaurer le rapport de connivence recherché par l'auteur réécrivant ; celui-ci doit néanmoins faire en sorte que son ou ses textes sources ne fassent qu'effleurer la surface de son propre récit, à la manière d'un palimpseste, pour que la parodie produise l'effet escompté, c'est-à-dire l'autosatisfaction à la fois intellectuelle et ludique du lecteur d'avoir su relever le défi qui lui a été lancé, d'autant plus de manière implicite.

Dans *Poor Things*, la référence à la célèbre citation de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, « Reader, I married him », devient dans le texte de Gray, « Reader, she married me and I have little more to tell. »²⁶⁴ L'aspect ludique de la référence provient ici de la tournure féministe que prend la formule grayienne, et sa réécriture de *Frankenstein*. Nombre d'analyses ont déjà été consacrées à la multiplicité des sources hypotextuelles qui nourrit l'écriture de Gray. Ce dernier s'en amuse, quitte à surjouer son rôle de plagiaire compulsif.²⁶⁵

Intimement liée à l'intertextualité, la polyphonie est par conséquent un aspect inhérent de la parodie puisque celle-ci met en regard deux textes ou plus – et davantage de voix autoriales et narratives – qui se font écho. L'effet parodique dépend de la sensibilité littéraire et culturelle du lecteur, notamment vis-à-vis de l'hypotexte en question, plus particulièrement de la façon dont elle entre en résonance avec celle de l'auteur parodiant. Les voix de l'auteur et du lecteur se confrontent elles aussi lors de l'exercice parodique.

Remettre l'hypotexte victorien sur le devant de la scène est une manière pour Gray d'explorer l'idée d'autorité auctoriale qui, à la fin du XIXe siècle, est encore considérée comme unique, indiscutable et bien souvent associée à la figure du narrateur omniscient et omnipotent. Quitte à le faire tomber de son piédestal, ou encore à le « décanoniser » selon Georges Letissier,

hypotext is less repressed by/under the hypertext, than exterior to it, while being an intimate part of it—they now work like the two sides of a Möbius strip where the recto and the verso of the same sheet seem to belong to one surface. » Voir l'introduction de Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet et Annie Ramel dans MAISONNAT, Claude, Josiane PACCAUD-HUGUET et Annie RAMEL (dir.). *Rewriting/Reprising in Literature*, op. cit., p. xvii.

²⁶⁴ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. 240.

²⁶⁵ « [L]e roman est un hommage à, en même temps qu'une parodie de, la figure du savant fou et des grands textes qui l'ont rendue mythique. L'occasion est sans doute trop belle, et Gray en profite pour pasticher les romans victoriens, leur métropolisme et naturalisme fin-de-siècle, tout en recyclant des éléments empruntés aux récits de voyage, au picaresque et à l'épistolaire. » MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou », op. cit., p. 297.

qui relève notamment le cas de *Wuthering Heights* dont l'intrigue subit un traitement irrévérencieux de la part d'Archibald McCandless : « In effect, *Poor Things* would *uncanonize* Victorian fiction, through the voice of its late-nineteenth century character ». ²⁶⁶

Gray ne se cantonne pas au jeu parodique de la référence intertextuelle pour opérer cette « transgression libératrice » à l'égard de l'hypotexte victorien. ²⁶⁷ C'est en effet la structure narrative tout entière de *Poor Things* qui illustre sa volonté de subvertir les codes littéraires traditionnels, signant ainsi la fin d'une ère et le début d'une nouvelle. Les procédés qu'il emploie pour créer le personnage de Bella/Victoria en sont un exemple : « Bella/Victoria is a polyphonic construct in many senses. » ²⁶⁸ La protagoniste est d'abord imaginée par Archibald McCandless, puis par Duncan Wedderburn, avant de pouvoir finalement s'exprimer et se réécrire en son nom, et ainsi contredire les allégations des deux hommes. Mais finalement, aucune des voix qui constituent le récit de *Poor Things* ne semble prévaloir sur les autres, octroyant à la protagoniste un statut allégorique qui transgresse les normes de caractérisation victorienne et les représentations de la féminité :

Much has been written already on the rich polysemy of the portmanteau Bella/Victoria character, who would encapsulate many paradigms of femininity, from the beautiful suicide in the wake of Millais's Ophelia to the New Woman, without forgetting the stereotype of the prostitute, but the emphasis has not been laid on voice(s), as a means of characterization, or perhaps, more aptly, of transgressing the traditional boundaries of the character. ²⁶⁹

Les exégèses imbriquées de *House of Leaves*, comme autant de procédés intra-métaleptiques, participent de l'exercice métafictionnel auquel Danielewski se livre dans son roman. Elles sont aussi un clin d'œil de l'auteur au monde de la critique littéraire. Nombreuses sont en effet les citations réelles ou apocryphes rassemblées par Zampanò qui raillent l'exégèse critique, dont l'image renvoyée est bien souvent pédante et ridiculement psychologisante. ²⁷⁰ C'est le cas d'une entrevue fictive que Karen Green réalise avec le critique

²⁶⁶ LETISSIER, Georges. « The Voices of Transgressive Parody », *op. cit.*, p. 41. Voir GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁷ Georges Letissier parle de « parodie transgressive » (*transgressive parody*). LETISSIER, Georges. « The Voices of Transgressive Parody », *op. cit.*, pp. 33-34.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ « *House of Leaves* contient donc en tiroirs ses propres versants parodiques d'exégèse et d'auto-analyse calquées sur les procédures de la recherche académique. » ROBIN, Thierry. « Figures du livre et de l'auteur », *op. cit.*, p. 166.

littéraire Harold Bloom à la suite de la disparition de son mari.²⁷¹ Bloom y cite un passage authentique de son *Anxiety of Influence*²⁷² dans lequel il s'appuie sur les travaux de Freud et, plus spécifiquement, sur son concept d'inquiétante étrangeté alors mis en regard avec les processus de refoulement (« repression ») et de répétition (« repetition compulsion »). Fort de sa propre influence intertextuelle, le critique offre ensuite une interprétation fictive de la maison des Navidson, davantage pour faire étalage de ses connaissances que pour apporter une réponse au mystère entourant la demeure. Bloom use et abuse en effet de références littéraires et culturelles, illustrant par la même occasion son concept d'*apophrades* : les noms de grandes figures de l'Histoire tels que Dante, Cicéron, Milton et Nietzsche sont mentionnés en à peine sept phrases.

L'effet parodique de Danielewski repose lui aussi sur le brouillage des frontières séparant l'authentique de l'apocryphe. L'auteur recourt aux réflexions de Bloom pour introduire l'idée du dédale obscur comme incarnation allégorique de la volonté auctoriale de s'affranchir de toute influence intertextuelle lors du processus de composition ;²⁷³ ceci dans le but de créer une œuvre originale et unique, voire canonique :

It is so pointedly against symbol, the house requires a symbol destroyer. But that lightless fire leaving the walls permanently ashen and, to my eye, obsidian smooth is still nothing more than *the artist's Procrustean way of combating influence*: to create a featureless golem, a universal eclipse, Jacob's angel, Mary's Frankenstein, the great eradicator of all that is and ever was and thus through this trope succeed in securing poetic independence no matter how *lonely, empty, and agonizing* the final result may be.²⁷⁴

L'essentiel de l'intrigue de *House of Leaves* s'articule autour de la question de la légitimité du concept d'hypotexte et donc de la pratique de l'intertextualité, en questionnant notamment le bien-fondé d'une forme de métarécit – filmique, concernant *House of Leaves* – qui finit par le devenir bien malgré lui. Ainsi, tout au long du récit, *The Navidson Record* est tantôt reçu comme vrai et encensé par la critique, tantôt discrédité et considéré comme une vaste supercherie dont Zampanò serait l'auteur.²⁷⁵

²⁷¹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. 359-360.

²⁷² BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*, op. cit., p. 77.

²⁷³ *Ibid.*, p. 6.

²⁷⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 360. Je souligne.

²⁷⁵ Selon Sudha Shastri, *House of Leaves* parodie le roman policier tel que Tzvetan Todorov le définit dans le sens où il transgresse l'idée même de résolution, et donc de clôture diégétique. Selon Todorov, le roman policier s'articule autour d'une dualité puisqu'il se constitue non pas d'une mais de deux histoires : la première, l'histoire du crime à l'origine du récit, représente le mystère à élucider ; la seconde, l'histoire de l'enquête, doit guider le

Transparaissant dans la surinterprétation exégétique de *The Davidson Record*, le brouillage des frontières, la dimension parodique omniprésente et le rejet d'une autorité auctoriale unique sont autant d'aspects postmodernistes qui sont exploités, ou plutôt pastichés de façon visiblement outrancière.²⁷⁶ En parodiant jusqu'aux caractéristiques d'un mouvement artistique qui se veut lui-même transgressif, le roman de Danielewski met en lumière le concept d'hypotexte pour aussitôt le détruire, le « décanoniser » pour reprendre l'expression de Georges Letissier, à l'image du mythe du Minotaure, abordé plus haut, que Bloom présente de manière implicite et paradoxale comme un « destructeur de symbole ».

La pratique de l'auto-sabotage agit comme une énergie motrice dans le roman de Danielewski. D'un côté, Zampanò torpille la tâche qu'il s'est lui-même assignée à l'aide de citations et de références à des sources toutes plus factices les unes que les autres. De l'autre, ce travail de faussaire n'échappe pas à Truant dont les conclusions restent tout aussi mystérieuses et ironiques : « See, the irony is it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampanò knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same. »²⁷⁷ Même si Truant suggère ici que toute littérature est mensonge, les conséquences auxquelles il fait référence restent lourdes de sens. Elles renvoient non seulement à l'inéluctabilité de la mort de l'auteur originel, au sens littéral, puisque c'est le décès de Zampanò qui permet à Truant d'entrer en possession de ses manuscrits. Truant signe également la mort symbolique de Zampanò lorsqu'il entreprend de rassembler, de réorganiser et de retranscrire les écrits du défunt en s'autorisant à y insérer ses propres annotations, interprétations et digressions en notes de bas de page. Truant s'octroie ainsi une autorité auctoriale sur l'œuvre, allant parfois jusqu'à discréditer celle de Zampanò.

lecteur vers une explication rationnelle de la première. Shastri déclare à propos du roman de Danielewski : « [...] both Zampanò and Truant are writing books of the 'second story-type', but books that parody Todorov's definition of the second story, by refusing rather than providing an adequate explanation of the first story: adequate with respect to the expectations the first story raises in the mind of the reader, that is. Todorov's insightful analysis of the first story as the story of an absence is ironically fulfilled in *House of Leaves*. According to him, the absent first story has to be represented through the second story to the reader. The second story exists only in order to reflect the first story. *House of Leaves* uses this story-structure to undermine it, by refusing to illuminate the absence of the first story, which is literally an absent space. » SHASTRI, Sudha. « Return to the Beginning », *op. cit.*, p. 93. Voir aussi TODOROV, Tzvetan. « The Typology of Detective Fiction », dans *Modern Criticism and Theory: A Reader* (dir. David Lodge et Nigel Wood) (1988), p. 137-144, Delhi : Pearson Education Ltd., 2000.

²⁷⁶ « Il semble qu'aucune butée, pas même la quatrième de couverture, ne puisse mettre fin à cette propension à déborder des cadres et à dissoudre les frontières, caractéristique bien identifiée de la fiction dite "postmoderne" et des romans-systèmes que pastiche *House of Leaves*. » FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁷⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xx. L'ironie de la déclaration de Truant rappelle la citation apocryphe d'Antoine Culioli qui souligne l'ambiguïté de tout sens, de toute entreprise d'interprétation : « La compréhension est un cas particulier du malentendu ». CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations. Tome 1*, Paris : Éditions Ophrys, 1990, p. 39.

Une troisième interprétation de ces conséquences inévitables renverrait à la prolifération hypertextuelle que le film documentaire engendre malgré tout.²⁷⁸ Peu importe qu'il soit ou non fondé sur un hypotexte purement fictif, le livre dont Danielewski est l'auteur existe, lui, bel et bien. Même lorsqu'il revêt l'apparence de l'absence hypertextuelle ou du néant sémiologique, le labyrinthe polymorphe de *House of Leaves* n'en devient pas moins source de création, aussi mortelle – pour le texte, car vide de sens – puisse-t-elle être.

Littérale pour Will Navidson et figurée pour Truant et Zampanò, l'exploration du labyrinthe qui transgresse toutes les lois de la logique apporte aux trois protagonistes la rédemption pour se retrouver eux-mêmes : une forme d'expiation régénératrice pour les premiers, mais nécessairement fatale pour Zampanò. En conférant une présence sémiologique à l'écran ou sur la page au récit impossible de la « maison des feuilles » des Navidson, Danielewski semble ainsi suggérer que l'avenir s'écrit, ou se réécrit dans le cas de Johnny Truant,²⁷⁹ toujours à plusieurs mains. L'auteur fait remarquer, par l'intermédiaire du personnage de Zampanò, que le vide apparent constituant le labyrinthe est ce qui révèle la présence de l'Autre, notamment dans l'écho de sa propre voix :

Ironically, hollowness only increases the eerie quality of otherness inherent in any echo. *Delay and fragmented repetition* create a sense of another inhabiting a necessarily deserted place. Strange then how something so uncanny and outside of the self, even *ghostly* as some have suggested, can at the same time also contain a *resilient comfort*: the assurance that even if it is imaginary and at best the product of a wall, there is still something else out there, something to stake out in the face of nothingness.²⁸⁰

Les voix hantologiques qui accompagnent celle de tout auteur ont une portée ambivalente qui s'étend bien au-delà de la relation purement hypertextuelle, c'est-à-dire de l'acte de réécriture. Elles menacent en effet de recouvrir la voix de l'auteur qui se laisserait

²⁷⁸ La toute dernière section des appendices de *House of Leaves*, intitulée « Preuves contraires » (« *Contrary evidence* »), présente cinq documents iconographiques dont quatre sont directement inspirés de *The Navidson Record* : il s'agit de trois photographies de productions artistiques variées – une planche de bande dessinée, un tableau et une sculpture – et d'une image fixe tirée de la séquence du documentaire intitulée « Exploration #4 ». D'auteurs réels différents, l'authenticité diégétique de ces productions non plus hypertextuelles mais hypermédiatiques reste néanmoins au cœur de l'interrogation soulevée par le roman. DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 659-662.

²⁷⁹ Un exemple de mise en abyme achronologique apparaît lorsque Truant découvre qu'une première édition de *House of Leaves*, écrite par Zampanò, a déjà été publiée, et qu'elle contient une introduction et des annotations rédigées par Truant lui-même. Le livre que le lecteur tient entre ses mains n'est jamais que la « seconde édition » du roman. *Ibid.*, p. 513.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 46. Je souligne.

prendre au jeu du plagiat (tel que le voit Gray), et réconfortantes puisqu'elles forment un socle résistant (« résilient confort ») sur lequel ériger les textes du futur. Ces échos se manifestent dans *House of Leaves* comme une bibliothèque de Babel dont les livres invisibles recouvriraient les murs cendreaux de la maison d'*Ash Tree Lane*.

Le chapitre suivant se propose d'explorer ces phénomènes d'écho et de silence qu'implique la dimension intertextuelle inhérente à tout récit. Il s'agira donc non plus de l'aborder au prisme de la pratique hypertextuelle, mais dans le processus d'écriture au sens large. La portée des voix auctoriales est examinée de manière métafictionnelle dans les œuvres du présent corpus alors qu'elles sont réfractées dans l'espace diégétique et réel du livre, et dans le temps.

2 VOIX, ÉCHO, SILENCE

S'apparentant à un mouvement de retour du refoulé, réécriture et ventriloquisme engendrent le sentiment d'inquiétante étrangeté abordé plus haut. L'effet de « différence » (de sens et de clôture diégétique) subit toutefois, dans les métafictions de ce corpus, un traitement tout aussi particulier en dehors même du rapport d'hypertextualité. L'œuvre d'Olsen est probablement l'exemple le plus parlant à ce sujet. Georges Letissier y voit un moyen d'abaisser les frontières intertextuelles séparant les textes littéraires entre eux et le récit de fiction de la critique qui en est faite *a posteriori* – une volonté de brouiller les pistes qui rappelle les romans de Danielewski et de Gray :

[T]he all too famous concept of *différance*, by positing the constant temporal deferring of meaning as pure, self-present awareness, entails the dissolution of the boundaries that mark off one text from another, and by extension between texts and criticism.²⁸¹

Dans ce nouveau chapitre, il s'agira de s'interroger sur la portée de ces voix plurielles, auctoriales, narratives, critiques, et annonciatrices de diverses fins narratologiques, diégétiques ou réelles (du monde ou de la parole auctoriale, par exemple) alors même qu'elles s'inscrivent dans un paysage polyphonique qui travaille à repousser toujours plus loin l'idée de clôture. De cette situation paradoxale émergent des effets d'harmonie et de dissonance dont les représentations et les implications relatives à la notion de fin, aux niveaux diégétique et métatextuel du récit, seront analysées. Nous verrons que les procédés polyphoniques et esthétiques s'appliquent à l'ensemble des œuvres métafictionnelles contemporaines du corpus :

Le doublement du niveau narratif favorise une multiplication des voix représentées. De plus, le romancier peut tirer des effets d'échos et de résonances de la confrontation entre ces deux paliers. La voix insuffle dès lors une axiologie esthétique. Il est en effet des voix qui, mues par une force centripète impulsée par l'auteur, tendent vers une fusion, une consonance. Ailleurs ce sont les forces centrifuges qui prévalent ; le roman laisse alors entendre des voix qui sonnent faux ; il devient une vaste chambre de dissonance où règne la cacophonie [...].²⁸²

²⁸¹ Voir l'introduction de Georges Letissier dans LETISSIER, Georges (dir.). *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, op. cit., p. 7.

²⁸² LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, op. cit., p. 190. Georges Letissier analyse ici l'effet de ces forces de tension dichotomiques sur la narration néo-victorienne.

En raison de son caractère à la fois pluriel et multidirectionnel, l'intertextualité des métafictions à l'étude présente un danger latent pour leurs auteurs : celui de devenir incontrôlable au point de provoquer des effets de discordance au sein du roman, voire à même la page.

2.1 HARMONIE ET DISSONANCE

L'hétérogénéité des voix dans les textes à l'étude sera abordée suivant une approche à la fois diachronique et synchronique. Il s'agira de distinguer non seulement les paradigmes temporels, fictionnels et réels depuis lesquels ces voix sont émises, mais également les différents paliers narratifs dont elles dépendent au sein du récit, notamment lorsque ceux-ci sont confrontés directement sur la page.

Reflétant les caractéristiques de l'intertextualité, cette approche plurielle et multidirectionnelle de la polyphonie guide l'écriture des auteurs du corpus. Grâce au caractère autoréflexif voire autoréférentiel de leurs métafictions, ils explorent en effet les diverses possibilités narratologiques que peut offrir l'écriture à plusieurs mains, ou à plusieurs voix. L'ouverture de chacun des six romans du corpus représente alors un point de départ à partir duquel l'auteur doit orchestrer les voix chorales du récit jusqu'à la possible résolution de ce dernier, sans que cette clôture soit nécessairement une fin en soi.

Cet ensemble de voix est produit par diverses *personae* qui, bien que fictionnalisées, revêtent tantôt le masque de l'auteur, tantôt celui de l'éditeur. Dans tous les cas, elles portent souvent un regard critique et autoréflexif sur l'évolution du récit et de ses personnages, et notamment sur leurs parcours respectifs de lecture et de vie diégétique dont nous verrons qu'elles en définissent et redéfinissent la fin.

2.1.1 La chambre d'échos

Le phénomène d'écho occupe une place toute particulière dans l'écriture des quatre auteurs à l'étude. Comme vu précédemment, Self l'inscrit dans la narration de l'épilogue de *Dorian*. De la même manière, la voix désincarnée de Dave, alors élevé au rang de dieu dans le récit futuriste de *The Book of Dave*, traverse les âges avant de finalement parvenir à la conscience de Carl pour lui annoncer le destin de l'humanité :

He [Carl] felt a hatch inside his mind slide open and at long last he heard over the intercom the crackling, unearthly voice of Dave:

– All you have done, the Supreme Driver intoned, all your dad ever did, was to speed the destruction of your beloved island. Be that as it may – you must not blame yourself, my son, for that destruction would have come anyway, sooner or later. You have seen New London!

You have witnessed the mighty currents of change that course through its smoky gaffs and muddy alleyways.²⁸³

À l'image de Dorian qui tente en vain de résister à l'appel funeste de la voix d'Henry Wotton, Carl apparaît finalement déterminé à s'émanciper de la voix auctoriale de Dave qui est à l'origine de sa réalité dystopique : « He needed no intercom to tell him this: that if it hadn't been Dave who so blighted the world, it would've been some other god – Jeebus or Joey or Ali – with his own savage edicts. »²⁸⁴

Le jeu d'intratextualité entre les trois parties composant le récit de *Theories of Forgetting* produit une impression de réverbération similaire. Les personnages de Hugh et d'Alana font ainsi part de réflexions intérieures dont le lecteur, en raison du format narratologique du roman, ne peut découvrir l'écho qu'après avoir été témoin de la disparition de l'un, en terminant un premier récit, et débuté la lecture du second.²⁸⁵ Les voix de Hugh, d'Alana et d'Aila se croisent, dialoguent et s'interpénètrent sur la page, les récits de Hugh et d'Aila étant imprimés tête-bêche par rapport à celui d'Alana. Le lecteur est laissé libre de s'engager comme il le souhaite dans la réception du roman, une chambre d'échos sans fin qui soulève donc également la question d'espace – celui de la page.

Le phénomène d'écho a la fonction de procédé narratologique dans le récit de Danielewski. Le personnage de Zampanò y consacre l'intégralité du chapitre V de *House of Leaves*, révélant dès l'ouverture la dimension métatextuelle que le concept revêtira tout au long du récit :

It is impossible to appreciate the importance of space in *The Navidson Record* without first taking into account the significance of echoes. However, before even beginning a cursory examination of their literal and thematic presence in the film, *echoes reverberating within the word itself* need to be distinguished. Generally speaking, echo has two coextensive histories: the mythological one and the scientific one. Each provides a slightly different perspective on the inherent meaning of recurrence, especially when that repetition is imperfect.²⁸⁶

²⁸³ SELF, Will. *The Book of Dave*, op. cit., p. 450.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ L'effet de récursivité que ces répétitions textuelles produisent sur l'ensemble du roman sera traité dans le chapitre suivant. Voir *infra*, « Le microcosme moribond », p. 166.

²⁸⁶ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 41. Je souligne. Concernant le fait qu'aucune répétition ne répète à l'identique, Gilles Deleuze déclare : « Répéter, c'est se comporter, mais par rapport à quelque chose

Le protagoniste s'engage ensuite dans une analyse fouillée de l'étymologie du terme *écho*, dont la dimension parodique n'échappe pas au lecteur. Zampanò ne lésine pas sur les références intertextuelles : il retrace en premier lieu les mythes de la nymphe Écho, à l'aide des *Métamorphoses* d'Ovide notamment, citant ensuite abondamment *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After* (1981) du poète et critique littéraire John Hollander dont la réflexion se nourrit, entre autres, des œuvres de Milton et de Wordsworth. Le caractère potentiellement apocryphe des élucubrations de Zampanò ne tarde pas à se révéler au grand jour. Le protagoniste balaye en effet d'un revers de main le travail de recherche qu'il a effectué en s'appuyant sur des citations imparfaites ou construites de toutes pièces dans le but de réviser les propos d'Hollander.²⁸⁷ Zampanò se tourne ensuite vers l'aspect purement physique du phénomène d'écho, en particulier vers le domaine scientifique et technologique de l'acoustique architecturale, pour finalement arriver à la synthèse suivante :

Myth makes Echo the subject of longing and desire. Physics makes Echo the subject of distance and design. Where emotion and reason are concerned both claims are accurate. And where there is no Echo there is no description of space or love. There is only silence.²⁸⁸

La conclusion de Zampanò résume efficacement le procédé d'écriture de Danielewski : l'ambivalence de la démarche du protagoniste, qui se garde bien de se ranger du côté de l'émotion ou de celui de la raison, traduit celle du processus de réception de l'œuvre imposé au lecteur de *House of Leaves*. L'élaboration de Zampanò sur le phénomène d'écho remplit deux autres fonctions narratologiques à la fois cruciales et complémentaires dans l'œuvre de Danielewski : elle contribue à créer une forme de suspense qui sera maintenu tout au long du roman. Comme Sudha Shatri le démontre, les extravagances récurrentes de Zampanò retardent dans le même temps l'avancement de l'intrigue principale du récit, c'est-à-dire la résolution du mystère de *The Navidson Record*, et, *a fortiori*, l'idée même de clôture diégétique :

The passage drives towards making the point that echoic repetition is not lifeless but meaningful; however my attention here is on the notion of recurrence, which is also suggested,

d'unique ou de singulier, qui n'a pas de semblable ou d'équivalent. Et peut-être cette répétition comme conduite externe fait-elle écho pour son compte à une vibration plus secrète, à une répétition intérieure et plus profonde dans le singulier qui l'anime. » DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition* (1968), Paris : Presses Universitaires de France, 2000, pp. 7-8.

²⁸⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. 41-50.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 50.

in passing, as a function of echo. Recurrence and repetition, as I have argued, are strategies employed by *House of Leaves* to keep the beginning continually in view.²⁸⁹

La stratégie métatextuelle de l'auteur ne se limite pas à la mise en lumière de cette forme de logorrhée dont Zampanò serait victime. Il incombe au lecteur-herméneute d'en déceler les parts de mythomanie fabulatoire. La voix auctoriale de Zampanò se retrouve ainsi contestée directement sur la page : la note 65 renvoie à la conclusion du vieil homme citée plus haut :

There is something more at work here, some sort of antithetical reasoning and proof making, and what about light?, all of which actually made sense to me at a certain hour before midnight or at least came close to making sense. Problem was Lude interrupted my thoughts when he came over and after much discussion (not to mention shots of tequila and a nice haircut) convinced me to share a bag of mushrooms with him and [...]²⁹⁰

Comme les démonstrations ostentatoires de Zampanò, les divagations de Truant qui empruntent souvent à la technique du flux de conscience (« stream of consciousness ») contribuent à repousser l'échéance de la fin narrative. Ainsi, la seconde phrase de la dernière citation s'étend sur quinze lignes à grand renfort de virgules, de points-virgules, de tirets et autres parenthèses, et d'interrogations imbriquées. Le délire paranoïaque que Truant soupçonne avoir hérité de Zampanò et de ses recherches sur *The Navidson Record* aurait à son tour contaminé son propre procédé d'écriture. C'est donc une forme de joute scripturale entre les deux exégètes qui se dessine sur la surface de la page, chacun cherchant à préserver son espace paginal, ou vital.²⁹¹

Le couplage des pratiques de l'intra- et de l'intertextualité alimente l'univers diégétique de *House of Leaves* en retardant constamment le développement de son intrigue. Le roman de Danielewski devient une chambre d'échos où l'effet de « différance » relatif au sens et à la clôture diégétique s'amplifie à chacune de ces réverbérations. S'ajoute à ce jeu de répétitions

²⁸⁹ Voir la note de bas de page 6 dans SHASTRI, Sudha. « Return to the Beginning », *op. cit.*, p. 89.

²⁹⁰ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 50-51.

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 48-55, entre autres exemples. Zampanò et Truant se calfeutrent chez eux dans une vaine tentative de résistance face à la menace invisible qui semble émaner du documentaire et qui se retrouve transposée, par la métafiction, dans l'objet-livre lui-même. Truant déclare dans l'introduction : « I wanted a closed, inviolate and most of all immutable space. At least the measuring tapes should have helped. They didn't. Nothing did. » *Ibid.*, p. xix. Voir aussi p. xvi.

et de récurrences la *voix* du lecteur-herméneute qui se fait l'écho d'autres voix du passé elles-mêmes porteuses de sens.²⁹²

La résonance des voix de Truant, de Zampanò et des nombreuses sources primaires et secondaires qu'il convoque sous forme de notes critiques (souvent apocryphes) est mise en tension pour deux raisons. D'une part, même si l'acte de réécriture de Truant reproduit sous les yeux du lecteur le caractère chronologique de la pratique de l'intertextualité, c'est-à-dire en représentant les voix du passé dans le récit, son procédé d'écriture fait partie intégrante de celui de Danielewski, au même niveau paradigmatique que celui de Zampanò.²⁹³ D'autre part, une troisième voix vient s'ajouter, *a posteriori* (du moins, d'un point de vue diégétique), aux voix des deux protagonistes : celle des mystérieux « editors » de *House of Leaves*.

Les voix contradictoires et discordantes qui circulent dans *Poor Things* soulignent la relation dichotomique qui se joue entre les concepts de « chambre d'échos » et de « chambre de dissonance », une partie intégrante de la polyphonie²⁹⁴ déjà relevée dans *House of Leaves*. Comme les voix de Truant et de Zampanò, celles d'Archibald et de Victoria font entrer en résonance plusieurs temporalités diégétiques. Le récit d'Archibald se déroule en majeure partie dans les années 1880 alors que la longue lettre de Victoria est datée de 1914.²⁹⁵ À noter également que, selon la chronologie diégétique que la protagoniste fournit dans sa lettre, Archibald aurait rédigé son récit entre 1908 et 1911, l'année de sa publication fictionnelle.²⁹⁶

La dimension polyphonique qui structure le récit de *Poor Things* contribue également à faire de l'écriture – des deux protagonistes, mais avant tout de Gray lui-même – l'écho harmonieux et/ou dissonant des voix de la fin du XIXe siècle :

[L]e roman à intertextualité victorienne rend spectaculaire l'hétérogénéité du discours en convoquant tour à tour les échos, plus ou moins connus (*reconnus*) de nos lectures. *Le Texte*

²⁹² « A premise of intertextuality is that the purported and physical beginning of one text is in fact an echo, thread or trace of the beginning, middle or end of another text, since all writers and readers bring to the texts they write and read the memory and experience of other texts that they have read before. » SHASTRI, Sudha. « Return to the Beginning », *op. cit.*, p. 86. Je souligne.

²⁹³ Le fait que Truant reproduit l'état psychotique de Zampanò est un exemple de ce brouillage des frontières intradiégétiques.

²⁹⁴ LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, *op. cit.*, pp. 16-17. Georges Letissier déclare plus loin : « Le roman intertextuel, en doublant le palier énonciatif, fait affleurer une multitude de voix. A bien des égards, il est plus que toute autre production romanesque un texte plurivoque, une chambre d'échos au sein de laquelle résonnent les rumeurs parfois discordantes qui surgissent de tous les points d'un monde saturé de paroles. » Il ajoute ensuite que *Poor Things*, en autres, est « l'expression polyphonique de cette 'conscience galiléenne du langage' dont parle Bakhtine. » *Ibid.*, p. 313.

²⁹⁵ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. xiv-xv, p. 276.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 254-255.

devient un foyer polyphonique où les voix rappellent au passage leur lieu de provenance. Par ventriloquisme, ou à la faveur de séances de spiritisme, les voix tendent des passerelles entre passé et présent, faisant ainsi de la production de l'écriture un acte de remémoration sans cesse recommencé.²⁹⁷

Le personnage de Bella Baxter questionne les mœurs de l'époque victorienne, concernant plus particulièrement la condition féminine. Elle rejoint ainsi son modèle intradiégétique, Victoria McCandless, dont la voix humaniste, progressiste et marginale (et marginalisée) peine à se faire entendre dans la clameur publique qui la dénigre ouvertement, quitte à déformer ses propos.²⁹⁸ Derrière la voix en contrepoint de Bella/Victoria résonne toutefois – en harmonie – celle, contemporaine et tout aussi provocatrice, de l'auteur extradiégétique. L'écho des voix de *Poor Things* résonne ainsi avec les voix du passé pour les contester.

Gray s'amuse en outre à démultiplier cette hétérogénéité discursive en imbriquant des procédés narratologiques métafictionnels. Les voix de Bella et de Wedderburn qui se manifestent dans leurs lettres respectives sont relayées – plus ou moins fidèlement – par Godwin Baxter à la manière d'un ventriloque.²⁹⁹ Ces épisodes diégétiques étant le fruit de l'imagination d'Archibald, il s'agit en fait d'un exercice de ventriloquisme à deux niveaux. Voire trois puisque, comme dans *House of Leaves*, l'éditeur Gray vient apposer (et imposer) un ultime filtre sur les parois de cette chambre d'échos et de dissonance qu'est *Poor Things*.

Ainsi, les voix de l'éditeur, d'Archibald et de Victoria doivent « rappeler leur lieu de provenance » pour tenter de prouver la véracité de leurs dires.³⁰⁰ Leur portée est également sujette à la structure et au format du roman, sur lesquels, nous l'avons vu, l'éditeur a la mainmise.

Dans *Lanark*, certaines des paroles que le protagoniste perçoit plus ou moins distinctement au travers des couloirs de l'Institut apparaissent comme des échos

²⁹⁷ LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, op. cit., p. 559. La phrase « Le Texte [...] provenance » est soulignée pour emphase.

²⁹⁸ Le personnage de Victoria est présenté dans l'introduction comme ayant participé au mouvement suffragiste britannique dont les actions volontairement provocatrices cherchaient, dès le début du XXe siècle, à susciter la controverse. GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. x.

²⁹⁹ Archibald souligne l'hétérogénéité du discours inhérent à la lettre de Bella telle qu'elle est présentée dans le récit : « The following letter is given, not as Bella spelled it, but as Baxter recited it. » *Ibid.*, p. 102. Plus loin, Baxter choisit d'omettre certains passages de la lettre pour les résumer dans ses propres mots. *Ibid.*, p. 121.

³⁰⁰ L'éditeur feint d'adopter la voix de l'historien pour contrecarrer les conclusions de Michael Donnelly quant à la dimension purement fictionnelle du texte. Dans son récit, Archibald revendique de manière ironiquement sexiste sa position de supériorité en tant qu'homme (blanc) pour condamner les actes de Bella, qu'il juge licencieux. À l'inverse, dans sa réponse épistolaire, Victoria se veut la porte-parole du combat pour l'égalité des sexes. Chacune de ces voix semble ainsi défendre des intérêts qui leur sont propres.

proleptiques – de moments qu’il n’a pas encore vécus – dont il ne prend conscience que plus tard, en même temps que le lecteur. L’exemple le plus notable est la maxime : « Man is the pie that bakes and eats himself and the recipe is separation », dont Lanark n’entend d’abord que des bribes³⁰¹ avant qu’elle ne soit prononcée dans son intégralité par Noakes, puis par Grant.³⁰² Les échos résonnant dans les couloirs de l’Institut mettent ainsi en évidence l’hétérogénéité du discours circulant dans l’ensemble du roman. Par ailleurs, si l’on tient compte de la chronologie diégétique suggérée par la numérotation des quatre livres qui composent *Lanark*, selon laquelle la diégèse du personnage éponyme serait postérieure à celle de Thaw, l’on pourrait également considérer ces échos comme analeptiques. Thaw déclare en effet : « Men are pies that bake and eat themselves, and the recipe is hate. »³⁰³

Outre la dimension psychologique qu’implique ici la substitution de « hate » à « separation », la répétition même imparfaite de l’adage tout au long du roman, autrement dit son intratextualité, fait elle-même écho à l’auctorialité volontairement ambiguë des références intertextuelles répertoriées dans l’index de plagiats.³⁰⁴ Dispositif à la fois critique et fictionnel, l’index de plagiats met en lumière la dimension hypertextuelle de *Lanark* ; bien que de façon exagérée, il souligne surtout son caractère polyphonique :

Nouvel outil servant à cartographier l’histoire littéraire qui a informé le texte, l’index marginal de *Lanark* redéfinit l’œuvre comme la réécriture de textes préexistants, lesquels affleurent à la surface du roman à la manière du palimpseste et ajoutent aux *effets de bivocalité et transvocalisation induits par la note* : aux voix du narrateur et de l’auteur tout puissant s’ajoutent celles d’auteurs revenants dont l’empreinte en viendrait presque à recouvrir celle de Gray.³⁰⁵

L’index de plagiats de Gray incarne ce que Raymond Federman nomme « plagiarism », une pratique de *plagiat-jeu* traduite en français par « plajeu » consistant en l’appropriation intentionnelle du texte d’un autre auteur et de son intégration dans son propre

³⁰¹ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 62, 72.

³⁰² *Ibid.*, p. 101, 411.

³⁰³ *Ibid.*, p. 188.

³⁰⁴ Selon Marie-Odile Pittin-Hédon, les bribes de discours, comme procédé narratif, feraient également écho aux chapitres inexistantes référenciés dans l’index. J’y reviens dans le second volet de cette thèse. PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, pp. 202-203.

³⁰⁵ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d’Écosse*, *op. cit.*, p. 174. Je souligne.

texte.³⁰⁶ Le « plajeu » est, selon Federman, un aspect inhérent à son concept de critifiction, que la partie suivante se propose d'examiner, plus spécifiquement par le recours à la note critique et/ou éditoriale comme procédé narratologique métafictionnel, et de son implication sur la notion de fin au sens large.

2.1.2 Critifiction et métavoix éditoriales

La place qu'occupe le domaine de l'édition dans l'écriture autoréflexive des quatre auteurs du corpus est prépondérante. Dans le cadre de la présente étude, le terme *éditeur* sera abordé dans l'acception principale de son équivalent anglais *editor*, c'est-à-dire dans le sens de *réviseur*, de *relecteur*, autrement dit d'une personne chargée d'apporter des corrections ou des commentaires à un texte. En octroyant à un éditeur fictionnel la responsabilité de finir, de clore certains de leurs romans, mais également d'y revenir (d'autant plus s'il doit aussi assumer le rôle de critique littéraire), Danielewski, Gray, Olsen et Self s'approprient l'ensemble du processus de production littéraire pour l'inscrire dans une mouvance perpétuelle : le récit se transforme ainsi de l'intérieur, aux niveaux diégétique, textuel et paratextuel.

Les éditeurs de *House of Leaves* assument pleinement la responsabilité de la section du roman intitulée « Preuves contraires » (« Contrary evidence »)³⁰⁷ qui précède l'index final et dont le but est de réalimenter la suspicion concernant l'existence de la maison fantastique. Quant à Gray, il n'est pas rare qu'il s'improvise éditeur, produisant notamment les quatrièmes de couverture de ses romans. C'est le cas de *Poor Things* dont l'éditeur encadre les récits des McCandless d'une introduction et de « preuves matérielles » suscitant le doute chez le lecteur. Self adopte lui aussi cette idée de cadre textuel pour questionner la portée paratextuelle du rôle de l'éditeur dans *Dorian* : les pages de garde de l'édition originale reliée sont de couleur rouge sang, un clin d'œil digne d'Henry Wotton, l'auteur fictionnel du roman. De la même manière, ce sont deux biographies identiques d'Olsen, présenté comme l'éditeur de *Theories of Forgetting*, qui encadrent ses trois récits.

En se faisant l'écho de la réalité historique, la voix de l'éditeur de *Poor Things* est présentée comme appartenant à un paradigme textuel autre que celui des voix d'Archibald et

³⁰⁶ FEDERMAN, Raymond. « Imagination as Plagiarism [An Unfinished Paper...] », dans *New Literary History*, vol. 7 (3), « Thinking in the Arts, Sciences, and Literature », p. 563-578, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1976, p. 565.

³⁰⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 657.

de Victoria, qui relève plutôt de la narration. Néanmoins, en raison de son statut tout aussi fictionnel, elle évolue dans une chambre d'échos qui inclurait celle que constituent les récits des deux protagonistes. De manière formelle, la voix de l'éditeur encadre celles d'Archibald et de Victoria par le biais de l'introduction et des notes dont elle est l'auteur. Ainsi, elle relaie et amplifie le discours féministe de Victoria par-delà les limites de la fiction. Comme l'écrit Marie-Odile Pittin-Hédon,

Il est remarquable dans *Poor Things* que le commentaire appuyé des notes qui visent théoriquement à souligner le statut précisément textuel du texte parvient en fait à renforcer la fiction, parce que ces dernières sont affublées d'un statut fictionnel, sinon de continuation – comme dans le cas de *A History Maker* – en tout cas d'élaboration narrative. Comme pour bon nombre d'autres paradigmes, les notes de *Poor Things* cherchent donc à déstabiliser l'ontologie non pas de son propre récit seulement, mais de la catégorie de récits en général de laquelle il se réclame [i.e. le genre de la littérature gothique], en ayant largement recours au paradoxe et à l'écho comme modes de commentaire.³⁰⁸

À défaut de prendre parti pour l'un ou pour l'autre des protagonistes, la note éditoriale et critique semble finalement, et paradoxalement, prendre parti pour la fiction au détriment de la réalité. Alors que le recours à la vérité référentielle, figée dans le passé, aurait pu permettre à un réel éditeur de trancher et de clore le débat une bonne fois pour toute, la vérité fictionnelle qui imprègne l'ensemble de *Poor Things* est constamment (ré)écrite, en mouvance perpétuelle vers l'avenir. En « déstabilisant l'ontologie » de la littérature (néo-victorienne) qui l'informe, la voix éditoriale grayienne questionne l'essence même de ce qui définit *Poor Things* (qui est également le titre du récit d'Archibald) comme un récit de fiction répondant à une autorité auctoriale omnipotente et constitué d'un début, d'un milieu et d'une fin bien définis. Elle revêt par conséquent une dimension métatextuelle qui la qualifierait de « métavoix » (« metavoice »).³⁰⁹

³⁰⁸ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, op. cit., pp. 211-212.

³⁰⁹ C'est le terme qu'emploie Michael Hemmingson lorsqu'il s'interroge sur les trois voix qui composent les notes de bas de page de *House of Leaves* et se disputent la position d'autorité : « There are three separate voices at work in Danielewski's footnotes, all competing for authority: the first-person narration of Truant, chronicling his meager life in Los Angeles as he explicates and deconstructs *The Navidson Record*; the passive, unreliable voice of the "author"—supposedly Zampanò, wearing the mask of Borges—who references other literary works, some real, some imagined; and the commentary of faceless, nameless "editors" who have been charged with the publication and veracity of the book. » HEMMINGSON, Michael. « What's Beneath the Floorboards: Three Competing Metavoices in the Footnotes of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction* [En ligne], vol. 52 (3), 2011, p. 272-287, <https://doi.org/10.1080/00111610903380022>, mis en ligne le 9 juin 2011, consulté le 21 septembre 2020, p. 273.

Comme l'éditeur de *Poor Things*, les éditeurs du roman de Danielewski semblent parler d'une seule voix qui s'inscrit dans le domaine fictionnel et participe pleinement du procédé d'écriture de l'auteur. Cependant, contrairement à la figure grayienne de l'éditeur, celle – plurielle – de *House of Leaves* signale la dimension purement fictionnelle du roman dès la page contenant l'ours du livre, à la suite de la page de grand titre. Sur une page relevant du domaine paratextuel apparaît toutefois un élément qui trahit d'emblée le statut ambivalent des éditeurs, et donc du paratexte lui-même : la référence à l'édition originale du livre (« First Edition ») est barrée et inscrite à l'encre violette, rappelant les références biffées au Minotaure et la couleur que prend un lien hypertexte (numérique) ayant déjà été visité (ou lu, comme un potentiel hypotexte, par exemple).³¹⁰ Le recours à la voix éditoriale est un procédé supplémentaire visant à brouiller les pistes entre la fiction et la réalité, le texte et le hors-texte : c'est par l'intermédiaire de l'avant-propos, une notice généralement réservée à l'auteur d'un ouvrage, que les éditeurs s'attachent à expliquer les raisons pour lesquelles les exemplaires de *House of Leaves* disponibles à la vente ne seront qu'une seconde édition.

La lumière n'est jamais faite sur l'identité des éditeurs et leur influence sur la composition de l'œuvre, si ce n'est que, à l'image de celles des références critiques insérées par Zampanò, leur voix ont une fonction d'« élaboration narrative », c'est-à-dire qu'elles contribuent à alimenter l'écho de la fiction qui semble émerger du tréfonds de la « maison des feuilles » (celle des Navidson autant que le livre lui-même) pour aller ricocher par ondes métalectiques à travers les textes imbriqués de Zampanò, de Truant et des éditeurs :

The editors may not be their own agency, however. It is possible that, taking his cue from Borges, Truant has written the editors' commentary as a means of distancing himself from both texts and to further frustrate the reader regarding the true origination and authority. Danielewski *could* be the second voice, and he can also be his own editor(s), or the voice can be a fictional disassociating device that results from Truant's insanity. There are a number of possibilities—*what matters is their function as hyperlinks to other sections, themes, and ideas, and to support the critifictional nature of the book.*³¹¹

³¹⁰ Il en est de même pour la mention « A Novel » figurant au centre en bas de la première de couverture du roman (dans sa version « Full Color »).

³¹¹ *Ibid.*, p. 282. Je souligne la dernière partie de la citation.

La figure de l'éditeur prétend pouvoir apporter le point final aux œuvres de Danielewski et de Gray en raison de sa position censément extérieure au texte de fiction. Raymond Federman définit ce type particulier de discours en ces termes :

[A] discourse that [...] is critical as well as fictitious; imagination is used in the sense that it is essential in the formulation of a discourse; plagiarism because the writing of a discourse always implies bringing together pieces of other discourses; *an unfinished endless discourse* because what is presented here is open at both ends, and as such more could be added endlessly.³¹²

Le roman d'Olsen exploite les caractéristiques de la critifiction sous un angle différent de ceux adoptés par Danielewski et Gray, mais dont l'influence sur la notion de fin apparaît tout aussi centrale dans son œuvre. Olsen joue lui-même un double rôle dans *Theories of Forgetting*, présenté comme l'auteur du roman sur les deux quatrièmes de couverture du livre, mais comme son éditeur sur les deux pages de titre, renonçant ainsi à son autorité auctoriale au profit des trois protagonistes autobiographiques du roman : Alana, Hugh et Aila. Cette dernière se charge de compiler et de retravailler les écrits de ses parents, elle endosse par conséquent la fonction d'éditrice de *Theories of Forgetting*,³¹³ une fonction qu'elle dispute à Olsen lui-même ou du moins qu'elle tente de partager avec lui : le frère avec qui elle entreprend de renouer des liens par le biais de l'écriture se prénomme lui aussi – et non sans raison – Lance.

Contrairement aux voix d'Alana et de Hugh, celle d'Aila résonne depuis la marge, sa position de postériorité par rapport au récit de son père étant notamment soulignée par sa police de caractère de couleur bleue imitant l'écriture manuscrite. Le récit d'Aila naît ainsi des commentaires qu'elle apporte telle une écriture palimpsestuelle au manuscrit de Hugh :

it's not his voice, and, even if it were, why the weird use of 3rd person? Written sometime before he left the States? Journal in the form of some invisible future-perfect thought

³¹² FEDERMAN, Raymond. *Critifiction*, *op. cit.*, p. 49. Je souligne.

³¹³ Le film documentaire d'Alana fait d'ailleurs l'objet d'une mise en abyme du fait qu'il porte le même titre que le roman d'Olsen : « Viz.: *Theories of Forgetting*, about S's Spiral Jetty. She [Alana] didn't get a chance to complete it, but he [Hugh] showed me what she'd done. Everything's there. it just needs another month or 2 of work. » OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA99. Aila rappelle en outre son rôle d'éditrice dans *There's No Place Like Time* : « My father simply vanished. A manuscript I choose to believe he wrote—a novel, perhaps; perhaps an autobiographical imagining of his own demise—showed up on my doorstep in Berlin. I conversed with him in its margins. » OLSEN, Lance et Andi OLSEN. *There's No Place Like Time*, Lake Forest : &NOW Books (Lake Forest College Press), 2015, p. 5. Les pages de *There's No Place Like Time* n'étant pas numérotées, la pagination assignée dans le cadre cette étude débute à la page de titre.

experiment? it doesn't make any sense -- or as he would say: it does & it doesn't. Help me out here, okay? What are you seeing?³¹⁴

Les notes marginales d'Aila alternent entre ses propres réflexions personnelles et philosophiques, des définitions et élaborations étymologiques, et des citations directes de personnalités historiques diverses.³¹⁵ La voix critique d'Aila, plurielle, fait ainsi intervenir d'autres voix du passé pour tenter d'établir un sens au récit de Hugh, de le finaliser pour mieux le comprendre. Or, ce projet d'écriture va à l'encontre de la vision qu'Olsen a du texte qui, selon lui, est théoriquement infinalisable.³¹⁶ Olsen déclare d'ailleurs à ce sujet : « Attempting to finalize the body of a text or the text of a body is to bring about a mode of death: translation from animate being into lifeless object. »³¹⁷ Apporter un sens final au récit de Hugh, mais également à celui d'Alana, reviendrait en fait à les figer ou encore à *tuer* le texte, ce qu'Olsen juge impossible.

En adéquation avec la fin entropique d'Alana et de Hugh,³¹⁸ dont les ultimes paroles s'effacent sur la page pour la première et s'achèvent sur une aposiopèse pour le second, les derniers mots d'Aila, « Yes lets »,³¹⁹ témoignent de sa résignation face à sa volonté critique originelle. Apparaissant seize pages avant la fin du récit de son père, ils suggèrent, plutôt qu'une clôture, une ouverture vers un avenir dont la protagoniste souligne le caractère incertain.³²⁰

Reflétant cette incertitude, la figure du narrataire d'Aila se révèle plus complexe en raison de l'ambiguïté de Lance, son frère absent, qui reste finalement aussi mystérieux pour elle que pour le lecteur. Désigné par le pronom *you*, le narrataire référerait non seulement à

³¹⁴ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA33. Je souligne. Cette étude respectera autant que possible l'orthographe des trois protagonistes de *Theories of Forgetting* afin de rendre compte au mieux de la dimension psychologique de son texte.

³¹⁵ La liste alphabétique suivante des personnalités citées par Aila dans *Theories of Forgetting* témoigne d'une volonté d'exhaustivité épistémique : Roland Barthes (HA231), Jean Baudrillard (HA135, HA267, HA308, HA331), Maurice Blanchot (HA104), Michel Butor (HA169), John Cage (HA183), Jean-Martin Charcot (HA219), John Maxwell Coetzee (HA155), Miles Davis (HA254), Jacques Derrida (HA304), William H. Gass (HA183), Alfred Korzybski (HA135), Czesław Miłosz (HA69), Ortega (HA77), Robert Smithson (HA199, HA242), Lynne Truss (HA161), Ludwig Wittgenstein (HA186).

³¹⁶ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 82.

³¹⁷ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 85. L'emploi de la critifiction permet en outre à Olsen d'exposer son concept de *unfinalizability* de manière performative dans son article, tout en soulignant la dimension autoréflexive du récit métafictionnel.

³¹⁸ Le concept d'entropie fera l'objet d'un examen plus approfondi dans la deuxième partie de cette thèse.

³¹⁹ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA351.

³²⁰ Notons également que les premières annotations d'Aila n'apparaissent que douze pages après le début du récit de Hugh. *Ibid.*, p. HA25. D'un point de vue purement pragmatique, ce délai de la troisième voix auctoriale de *Theories of Forgetting* laisse néanmoins le temps au lecteur de se familiariser avec le format typographique pour le moins atypique du roman et d'associer le récit d'Aila à celui de Hugh.

l'auteur lui-même (*Lance Olsen*), mais également au lecteur des mots d'Aila. Bien plus qu'un point final marquant la séparation entre le lecteur et le récit de l'auteur, la voix critique, plurielle, d'Aila représente au contraire un point de contact symbolique entre ces deux pôles essentiels au processus de création textuelle (« let us »),³²¹ dans la marge de *Theories of Forgetting*, dans l'entre-deux de la fiction et du réel.

Ces phénomènes d'harmonie et de dissonance polyphoniques reflètent des mouvements transitoires oscillant entre des phases d'instabilité et (parfois) de résolution discursives, à la manière d'un couloir de résonance reliant une chambre d'échos à une chambre de dissonance. Dans les romans du corpus, ces états d'instabilité et de résolution polyphoniques s'insinuent de manière métafictionnelle jusque dans le procédé de caractérisation de certains de leurs protagonistes.

L'analyse suivante se propose d'explorer l'influence que ces différents états pourraient exercer sur la fin de parcours diégétique de ces personnages qui entendent des voix ou qui sont visiblement manipulés par elles, telles des marionnettes. Ils seraient alors victimes d'une certaine forme de schizophrénie qui semblerait les guider bien souvent jusque dans la mort, clôturant ainsi leur récit. Formulé autrement, finir sur une instabilité polyphonique est-il nécessairement synonyme d'un destin tragique pour les personnages ? À l'inverse, un retour vers l'harmonie est-il gage de fin heureuse ?

2.1.3 Instabilité et résolution polyphoniques

À défaut de révéler le mystère entourant l'origine et la nature de la maison fantastique de *House of Leaves*, la résolution de l'intrigue est amorcée par l'échappée *in extremis* de Karen Green et de Will Navidson de ses entrailles meurtrières. Cependant, ce dénouement narratif ne s'accompagne pas pour autant de la résolution de l'instabilité polyphonique inhérente au roman de Danielewski. Ainsi, participant de la parodie déployée tout au long du récit, les exégètes du documentaire ne peuvent s'accorder sur l'aspect plutôt heureux ou plutôt tragique de la fin de parcours des Navidson :

In *Passion For Pity and Other Recipes For Disaster* (London: Greenhill Books, 1996) Helmut Muir cried: "They both live. They even get married. It's a happy ending."

³²¹ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 84, 86.

Which is true. Both Karen and Will Navidson survive their ordeal and they do exchange conjugal vows in Vermont. Of course, is it really possible to look at Navidson's ravaged face, the patch covering his left eye, the absence of a hand, the crutch wedged under his armpit, and call it a "happy" ending? Even putting aside the physical cost, what about the unseen emotional trauma which Muir so casually dismisses?³²²

Une fois de plus, les voix des Navidson sont étouffées par celle de Zampanò et, en l'occurrence, celle d'une énième figure critique fictive. Zampanò et son avatar Helmut Muir s'octroient ainsi le droit de décider du sort de Will et de Karen malgré leur divergence quant à la définition qu'ils donnent à ce *happy ending* tant convoité.

Au risque d'offrir une interprétation aussi psychologisante que celles de Zampanò et de ses nombreux intertextes, les dernières paroles accordées à Will Navidson suggèrent qu'il lui est finalement impossible de trouver une fin heureuse pour son film car la « maison de dissonance » qu'il enregistre dans la pellicule, autrement dit le roman lui-même, ne cesse jamais d'exister : « As Navidson says himself: "I kept looking for assurances, for that gentle ending, but I never found it. Maybe because I know that place is still there. And it always will be there." »³²³ La forme gérondive « ending » souligne par ailleurs le caractère mouvant, inachevé et potentiellement inachevable, de ces fins de parcours.

Les trois voix constitutives de *Theories of Forgetting* créent elles aussi des passerelles symboliques entre les concepts de fond et de forme pour questionner les fins de parcours des protagonistes. En plus de se confronter directement sur la page, leurs voix représentent autant qu'elles explorent les « théories de l'oubli » mises en avant par Olsen. La voix d'Alana émane du journal intime dans lequel elle fait part de ses difficultés à réaliser un film documentaire sur *Spiral Jetty*, une œuvre de Land art réalisée en 1970 par le sculpteur américain Robert Smithson. La mystérieuse maladie pandémique appelée « The Frost » dont Alana est victime avant même l'ouverture de son récit la pousse à tenir son journal, les premiers mots de la protagoniste annonçant son trouble de la personnalité à venir : « Something is happening to me. I wasn't sure at first. Now I am. A glary gray migraine aura. A sheet of plastic lowering between me & me. »³²⁴

³²² DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 526.

³²³ *Ibid.*, p. 527.

³²⁴ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. A13. Je souligne. L'une des dernières bribes de phrases clôturant le récit de Hugh fait écho à l'ouverture de celui d'Alana : « A plastic sheet lowering between him and him, what it feels like, yet ». *Ibid.*, p. HA361.

La maladie toucherait le système nerveux, provoquant des troubles grandissants de la parole et de la mémoire. Alana remarque que ses mains s'engourdissent peu à peu, comme par grand froid, l'empêchant de taper correctement à l'ordinateur. Son expression écrite devient par conséquent de plus en plus erratique au cours de son récit qui inclut, par exemple, de plus en plus de biffures. Le traumatisme chronique d'Alana lui fait même oublier son mari Hugh, qu'elle en vient à considérer comme un étranger, ou comme un homme étrange (« the strange man »).³²⁵ L'instabilité polyphonique qui s'insinue progressivement dans le discours de la protagoniste transparaît aussi dans l'utilisation qu'elle fait du syntagme nominal « la fille » (« the girl »), ou encore de la périphrase « la fille qui n'était plus une fille » (« the girl who was no longer a girl ») pour retracer son passage de l'enfance à la maturité.³²⁶

Ce procédé d'auto-identification par le biais d'une subjectivité révolue (« no longer ») souligne sa difficulté à se représenter dans une temporalité continue et à appréhender l'état présent, tout comme Hugh dont la majeure partie du récit est narrée au présent, y compris ses souvenirs. Alana devient incapable d'écrire la biographie de Robert Smithson, dont les deux tentatives sont incomplètes et barrées, sans se focaliser essentiellement sur les différentes fins tragiques qui emportèrent le sculpteur et le reste de sa famille.³²⁷

De son côté (du livre), Hugh s'efforce de se remémorer les derniers moments de la vie de sa femme dont le décès le conduit à s'engager dans une quête identitaire jusqu'au désert de la Jordanie, « pour se souvenir et pour oublier » comme le décrit le résumé de la quatrième de couverture. La dégradation progressive d'Alana affecte son propre récit, qui accumule les analepses sans qu'aucune transition n'indique au lecteur le passage d'un lieu à un autre, d'un moment précis à un autre. Cependant, le traumatisme de la mort d'Alana ne semble pas être l'unique raison du brouillage des frontières diégétiques et textuelles caractéristique du récit de Hugh. Lors de son voyage en Jordanie, le protagoniste se fait kidnapper et droguer par une secte religieuse.

Le récit de Hugh révèle dès son ouverture la défaillance du processus de subjectivation dont il est victime. Le protagoniste n'emploie ainsi que très rarement la première personne du singulier (la première occurrence n'apparaissant qu'à la page HA319), ayant plutôt recours au syntagme nominal « l'homme » (« the man »). L'intensification du trouble de la personnalité que reflète son discours transparaît de manière symptomatique dans un texte et une syntaxe de plus en plus schizomorphes. L'extrait suivant renforce la dilution de l'autorité auctoriale, tout

³²⁵ *Ibid.*, p. A323, A327, A337, A341.

³²⁶ *Ibid.*, p. A46, A48, A50, A74.

³²⁷ *Ibid.*, p. A184, A198.

de même énonciatrice d'une parole, qui est l'une des interrogations que soulève *Theories of Forgetting* : « You hunch up against a boulder, trying to get my bearings, sun crazy on your face, his neck, lips. *My lips don't feel like my lips anymore.* »³²⁸

Les voix discordantes perçant à travers les discours d'Alana et de Hugh en suscitent la dilution. Malgré les nombreuses voix du passé qu'elle convoque par le biais du commentaire et de la citation, la parole d'Aila reste condamnée à se perdre dans la cacophonie environnante, annulant ainsi toute possibilité de réponse de son frère Lance.³²⁹ Les fins des protagonistes de *Theories of Forgetting* se rangeraient du côté du tragique si elles ne se doublaient pas d'une dimension métatextuelle. Les « théories de l'oubli » d'Olsen reposent en effet sur l'exploration artistique de Robert Smithson et en particulier sur le concept d'entropologie qu'il emprunte lui-même à Claude Lévi-Strauss.³³⁰ Selon Olsen, la notion de fin (comme épuisement) est pour Smithson source de beauté plutôt que des sentiments de tristesse et de perte,³³¹ lui qui construisait sur, et surtout à partir, des ruines. Aila relève cette même approche positive de la fin comme renouveau dans le film documentaire d'Alana :

Less documentary than series of visual meditations coalescing around S's artifact ... a succession of entropic fadings mimicking the temporal wear of the thing itself, but also a demonstration of its strangely productive effects. As much as she's building into her contemplations a participation in dissipation, she's also working against that pressure, both in S's own project & in the various ones his inspires. So she theorizes decay, not merely as a process of emptying and exhaustion, but also as one of relay & salvage. *in those terms art, body, & life become the mark of progress as well as a sign of passage, a means of building anew with constantly depleting remnants.*³³²

De la même manière, les fins de parcours des protagonistes de *Lanark* offrent des possibilités d'interprétations qui oscillent entre instabilité et résolution polyphoniques. Ces fins ont ceci de particulier que celle de Duncan Thaw est à l'origine de l'existence de Lanark et de son récit. Lanark décide de coucher lui-même son histoire sur le papier dans le but de reconstituer son passé,³³³ avant que Sludden ne le décourage de poursuivre son projet

³²⁸ *Ibid.*, p. HA335. Je souligne. Voir aussi p. HA331.

³²⁹ *Ibid.*, p. HA287.

³³⁰ Voir *supra*, « Introduction », note 34, p. 28.

³³¹ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 97.

³³² OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA99. Je souligne.

³³³ Voir le chapitre 3 intitulé « Manuscript ». GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 16-23.

autobiographique.³³⁴ Narré à la première personne le temps d'un chapitre, le récit de Lanark révèle en sous-main la présence du marionnettiste ventriloque et auteur faussement omnipotent Nastler.

L'on pense à l'allégorie récurrente de la bouche humaine, qui se multiplie pour recouvrir le corps de Gay (celui de l'auteur à une lettre près, déjà *digérée* par l'écriture) et d'où émane la voix de Sludden, avant que Lanark n'accepte d'être lui-même avalé par une bouche béante dans le sol d'Unthank, le transportant vers l'Institut. Tout en présageant d'une digestion difficile – celle de la Créature (politique) autant que celle de Nastler, son créateur autophage – provoquée par l'ingestion créatrice de Lanark, cette dernière image souligne la prévalence de la voix de l'auteur extra- et/ou intradiégétique sur le corps en constante mutation de ses personnages.

Ce n'est pas à travers la voix de Lanark mais celle de l'oracle, dont le corps et la réalité finissent par s'effacer, que l'histoire de celui-là est reconstituée, sous la forme du récit de Thaw. Le personnage de Gloopy, figure de l'aidant par excellence, change d'apparence tout au long du récit de Lanark mais conserve sa voix, ce qui permet au protagoniste de le reconnaître. Devenu représentant des voix constituant le « ministère de la terre » (« ministry of earth »), Gloopy – ou Munro, son discours important finalement davantage que son identité – fait une ultime réapparition, telle une *deus ex machina*, pour annoncer au protagoniste sa mort imminente³³⁵ :

The words were almost drowned by a squawking gull turning in the sky overhead, but Lanark understood them perfectly. Like a mother's fall in a narrow lobby, like a policeman's hand on his shoulder, he had known or expected this all his life. A roaring like a terrified crowd filled his ears; he whispered, "Death is not a privilege."³³⁶

L'annonce de la fin (à la fin d'un ultime chapitre intitulé « End »), que Gloopy qualifie de condamnation à mort, fait ressurgir chez Lanark le souvenir de deux fins, unifiant son récit à celui de Thaw : la dégradation physique de la mère de celui-ci³³⁷ et sa propre chute, politique

³³⁴ *Ibid.*, p. 25.

³³⁵ Le substantif anglais *gloop* renvoie à une substance visqueuse. L'image du personnage polymorphe annonciateur de la mort du protagoniste rappelle d'ailleurs celle de Wotton/Ginger qui assassine Dorian à la toute fin – tragique – du récit de Self. Les « effets d'échos et de résonances » dont parle Georges Letissier à propos de *Poor Things*, entre autres, définissent également la structure narrative de *Dorian*. Ils ont toutefois été mis en lumière dans le chapitre précédent et ne seront donc pas développés davantage au cours de ce deuxième chapitre.

³³⁶ *Ibid.*, p. 559.

³³⁷ *Ibid.*, p. 196.

cette fois.³³⁸ Levées par la terreur de la fin, les voix plurielles qui constituent les deux récits poussent finalement Lanark à baisser la sienne.

Cette fin sera la dernière, explique Gloopy. Les différentes morts que Lanark se souvient avoir traversées dans le roman n'auraient ainsi été que des « répétitions »,³³⁹ probablement orchestrées par Nastler. Se résigner à la véritable « fin de parcours » implique, pour Lanark, de se couper du reste des voix (de la globalisation capitaliste) qui gouvernent son monde et au milieu desquelles la sienne, discordante, finit par être étouffée. Le temps est désormais venu pour le protagoniste de se recentrer sur lui-même et sa propre voix (ou celle de Nastler), et de passer la parole aux générations futures, en dépit de toute l'inquiétude que ce nouvel état de mutisme puisse engendrer : « “If you're hinting that I should go in for more adventures, no thank you, I don't want them. But how will my son—how will the *world* manage when I'm not here?” The chamberlain shrugged and spread his hands. »³⁴⁰

La dernière image de Lanark en paraît davantage harmonieuse que tragique, malgré la pointe d'inquiétude que le protagoniste laisse transparaître : « He was a slightly worried, ordinary old man but glad to see the light in the sky. »³⁴¹ En plus de l'angoisse que peut provoquer, à juste titre, le fait de connaître jusqu'à l'heure et les conditions de sa propre mort, cette ombre au tableau de la fin de Lanark/*Lanark* souligne non seulement l'avenir incertain de l'univers diégétique du protagoniste, qui est désormais hors de son contrôle. Elle signale l'ambiguïté entourant la fin du récit de *Lanark*, pour lequel Nastler a prévu six chapitres supplémentaires dont la dimension polyphonique – harmonieuse ou discordante, justifiée ou non – est mise en évidence dans l'index de plagiat. Ce qui est censé être une fin ultime pour Lanark pourrait donc n'être, finalement, qu'une « répétition » (« rehearsal ») de plus de cet état d'instabilité polyphonique caractérisant son récit et celui de Thaw.

Ce n'est pas l'annonce mais bien la mort de ce dernier qui marque la fin de son récit, bien que son suicide puisse être interprété comme l'une de ces répétitions théâtrales le conduisant sous les traits de Lanark jusqu'au jour de la Révélation.³⁴² Thaw se met à entendre des voix³⁴³ qui prennent possession de lui :

³³⁸ *Ibid.*, p. 526.

³³⁹ *Ibid.*, p. 559.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*, p. 560.

³⁴² Il n'est d'ailleurs probablement pas surprenant que *Lanark* fût adapté au théâtre en 2015, non pas en quatre livres mais en trois actes, <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/30/lanark-edinburgh-lyceum-review-alsadair-gray-arresting-adaptation>, mis en ligne le 30 août 2015, consulté le 30 septembre 2020.

³⁴³ *Ibid.*, p. 338.

Thaw obeyed the whisper and turned left. The whisperer was a black crow which flew behind his head. In the great silence its orders were very distinct. He was himself that black bird looking down on Duncan Thaw and the streets he walked through.³⁴⁴

De façon ironique, la « sortie » menant à un rétablissement en santé mentale, sous-entendue par le titre de l'avant-dernier chapitre de son récit, « The Way Out », se trouverait dans la destruction de ce qui rattache Thaw à l'humanité et que Lanark se plaint de ne pas avoir suffisamment connu avant de mourir : l'amour.³⁴⁵ Thaw tue Marjory par amour, mais surtout par accès de folie, poussé par la voix qui le hante : « "Quick quick quick!" screamed the crow. "Cut her off quick." He moved his *stone mouth* across her throat into the angle of the jaw *near the ear* and cut her off quick. »³⁴⁶ À l'instar de la condamnation de Lanark, ce sont encore les organes symbolisant la parole et l'écoute qui sont entravés dans l'acte de mise à mort infligée cette fois par Thaw. Ce dernier signe sa propre condamnation (qui sera donc *répétée* plus tard), devant capituler dans le dernier chapitre de son récit, intitulé « Surrender ».

La fin de parcours de Thaw peut être interprétée d'autant de manières que de sens compris dans la polysémie du verbe « surrender », signifiant « capituler », « se rendre » dans son acception intransitive, mais également « rendre », « remettre » sous sa forme transitive. Le forçant à braver la puissance des vagues qui le font chuter avant de le submerger, son suicide par noyade mêle les symboliques du baptême comme renaissance et de l'épisode évangélique décrivant le Christ marchant sur l'eau, à celle du processus d'effacement que provoque le ressac de la mer sur le sable :

He rises spluttering, the shirt sticking and rasping on his skin. Laughing with rage he pulls it off and wades out against the sea shouting, "You can't get rid of me!" He bows his head into the slapping waves, struggles through them with his arms and finds he is rising higher and higher out of the water. His feet are on a submerged ridge, he is waist deep when he reaches the end and steps forward onto the fluid. He wallows under, gasping and tumbling over and over in salt sting, knowing nothing but the need not to breathe. A humming drumming fills his brain, in panic he opens eyes and glimpses green glimmers through salt sting. And when at last, like fingernails losing clutch on too narrow a ledge, he, tumbling, yells out last dregs of breath and has to breathe, there flows in upon him, not pain, but annihilating sweetness.³⁴⁷

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 347.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 559.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 348. Je souligne.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 354.

Contrairement au reste de son récit, la fin de parcours de Thaw est relatée par l'oracle au présent de l'indicatif, conférant ainsi aux derniers instants de sa vie des effets de proximité et d'immédiateté par rapport au lecteur et à Lanark, qui en sont tous deux narrataires. Les deux protagonistes, convergeant progressivement vers le miroir qui sépare leurs récits, semblent désormais sur le point de fusionner, de se réunifier. Tiré de l'ultime paragraphe du récit de Thaw, l'extrait ci-dessus multiplie les gérondifs pour traduire l'immanence – et l'imminence – de la fin du protagoniste, le caractère inachevé de la forme grammaticale soulignant également la dimension eschatologique de ce moment critique avant la mort.

La description du suicide de Thaw respecte une prosodie. La syntaxe épurée et les allitérations du passage³⁴⁸ créent une cadence qui reproduit celle du ressac contre lequel le protagoniste doit lutter. L'allitération « *glimpses green glimmers* » – en regard avec « *gasping and tumbling* » quelques lignes plus haut – exprime alors la suffocation du protagoniste. Dynamisé par les nombreuses terminaisons en *-ing*, le passage atteint son paroxysme non pas dans la douleur cinglante de la noyade (« *salt sting* »), dont la répétition semble redoubler l'intensité, mais dans la délivrance de la mort (« *annihilating sweetness* »).

À défaut d'avoir pu dominer son propre corps diminué par l'asthme qui l'empêchait de respirer et de parler, Thaw semble nourrir, le temps d'un instant, l'espoir incertain que sa parole primera, par-delà la mort, sur le monde naturel qui l'entoure, comme celle de Jésus qui continua d'inspirer ses apôtres. Ainsi, Thaw force le passage vers sa propre fin tout en combattant – ou en provoquant – l'effacement de sa voix, que sa disparition et la fin de son récit impliqueraient. Il s'agit donc pour lui de « se rendre » à la mort qui, ironiquement, ne peut lui échapper (« *You can't get rid of me!* »), mais également de « rendre » sa parole corrompue par la folie. S'il s'avère qu'il est, comme Lanark, le fruit de l'imagination de l'auteur intradiégétique du roman, ce « you » renvoie à la figure du père tout-puissant créant depuis son lit, mais tout de même incapable de contrôler la puissance du flot de paroles de son propre personnage – comme c'est le cas dans le chapitre 11 de *1982 Janine* intitulé « *The Ministry of Voices* ».

Tout comme l'utilisation qu'Aila en fait dans *Theories of Forgetting*, le recours à la deuxième personne du singulier, d'autant plus qu'il est ici mis en exergue, représente également un ultime pied de nez fait au lecteur à qui Nastler, ou (*Nasty*) Alasdair Gray lui-même, révèle l'emprise qu'il a installée sur lui. Nastler l'explicite par la suite dans l'Épilogue, ce « sortilège » lui permettrait notamment de dérober l'énergie imaginative du

³⁴⁸ L'on pense aux allitérations alternant entre les fricatives sourdes *s*, *f* et *sh* et les spirantes sonores *r* et *w* (la première dite *liquide*, l'autre *glissée*).

lecteur (quel qu'il soit) pour assurer sa propre survie en tant qu'auteur, quitte à sacrifier son propre protagoniste pour en renouveler l'efficacité : « To cast a spell over this stranger I am doing abominable things. »³⁴⁹ La fin de parcours de Thaw est donc à l'image de l'oxymore clôturant son récit, c'est-à-dire d'une ambivalence assumée par l'auteur extra- ou intradiégétique, synonyme à la fois d'instabilité et de résolution discursives, mais avant tout de renaissance – ou de répétition – toujours différées.

Qu'il fasse ou non partie intégrante de la narration, en engageant par exemple une réflexion des personnages au sein même de la diégèse, le concept d'écho implique par définition l'idée de répétition qui, si elle ne se reproduit pas toujours à l'infini, retarde néanmoins l'échéance de la fin – de la parole, du récit, du parcours de vie des protagonistes. Ressusciter les voix du passé en y faisant écho, et les laisser influencer jusqu'au procédé de caractérisation du récit, présente toutefois certains risques : pour les protagonistes qui en perdent bien souvent l'esprit³⁵⁰ autant que pour l'auteur qui se doit d'embrasser l'éventualité du contresens ou du grotesque, comme dans *House of Leaves* et *Poor Things*.

Même s'il incombe à l'auteur de décider de la tournure que prendra la fin de son récit, savoir son texte toujours déjà habité, hanté par une multitude de voix narratives et auctoriales du passé, peut rapidement devenir source d'angoisse, tel un sentiment d'effroi mêlé d'admiration ressenti face au sublime. La perte de moyen – et de contrôle – que cette prise de conscience peut engendrer chez l'auteur mènerait au chaos, l'hétérogénéité discursive qui constitue son œuvre menaçant de tourner en cacophonie.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 485.

³⁵⁰ C'est notamment le cas du personnage éponyme de *The Book of Dave* dont le livre et, par conséquent, la diégèse futuriste sont le fruit de la voix révélatrice de son *alter ego* démiurgique. SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 280.

2.2 CACOPHONIE TEXTUELLE ET INTERTEXTUELLE

Qu'elles soient réelles ou fictives, sonores ou mutiques, les voix plurielles qui constituent les récits du corpus se retrouvent parfois convoquées en trop grand nombre pour que n'en ressorte autre chose qu'une clameur cacophonique : la polyphonie du récit se voulant trop englobante, elle finit par en perdre tout son sens. L'ambiguïté ontologique de ces voix narratives et auctoriales crée un effet de brouillage discursif, qui représente l'un des aspects de ce que Patricia Waugh désigne comme l'« outrance intertextuelle ».³⁵¹

Cette trop forte présence concomitante de discours contradictoires menace avant tout de dissoudre le texte lui-même ; le risque est notamment de perdre le lecteur, s'il ne se prend pas lui aussi au jeu de cette « hétéroglossie », pour reprendre le terme bakhtinien.³⁵² Découlant de cette même notion de plurivocité, la liste bibliographique apocryphe insérée en marge du texte opère non seulement un traitement d'épuration du langage, elle rassemble et met en avant une multitude de figures canoniques généralement reconnues par le lecteur en dépit de l'assourdissement que subissent leurs voix. Celles-ci peinent bien souvent à justifier leur présence forcée dans l'ensemble polyphonique constitutif du récit central – du texte centré sur la page – qui prétend s'en nourrir. Il en résulte une sorte de bruit blanc³⁵³ qui, même s'il entrave le processus de réception, contribue paradoxalement à la construction sémantique du récit, à l'image du bruit de fond créé par les médias américains dans lequel sont pris les protagonistes de *White Noise* (1985), de Don DeLillo.

Plusieurs analyses se sont déjà intéressées au traitement que l'écriture grayienne fait de la notion d'outrance intertextuelle.³⁵⁴ Si le concept de Waugh réfère en premier lieu à une « concentration de techniques intertextuelles qui aboutissent à la saturation générique »³⁵⁵ dans

³⁵¹ « It is a technique that appears again and again in American post-modernist fiction: Pynchon's *Gravity's Rainbow* is constructed out of the languages of science, technology, psychosexual therapy, history, journalism, music hall, cybernetics (to name but a few). » WAUGH, Patricia. *Metafiction*, op. cit., p. 146. C'est Marie-Odile Pittin-Hédon qui traduit cette notion par l'expression « outrance intertextuelle ». PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, op. cit., p. 327.

³⁵² BAKHTINE, Mikhaïl. « Discourse in the Novel » (1934), dans *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (dir. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist) (1981), Austin : University of Texas Press, 2008, p. 259-422, p. 263. Voir également McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction* (1987), Londres & New York : Routledge, 2004, pp. 166-171.

³⁵³ Sur le plan acoustique, « le bruit blanc est tel que la densité spectrale d'énergie est constante sur toute la gamme de fréquences audibles (de 20 à 20 000 Hz), ce qui signifie que toutes les fréquences sont présentes avec la même intensité. » *Encyclopédie Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/sons-bruit/2-trois-categorie-de-bruit/>, consulté le 18 décembre 2021.

³⁵⁴ Voir PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, op. cit., p. 327.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 328.

l'ensemble de l'œuvre, c'est également ce que produisent les notes de bas de page de *Lanark*, concentrées essentiellement dans son épilogue.

Marie-Odile Pittin-Hédon relève l'ambiguïté du statut narratif de la voix infrapaginale, qui dénigre tantôt l'auteur tantôt le personnage de Lanark lui-même : « Car enfin, quel critique serait assez naïf pour souligner – de surcroît systématiquement – un manque ou un défaut chez un personnage comme s'il s'agissait d'un être référentiel ? »³⁵⁶ La note 12 de *Lanark* à laquelle cette dernière remarque fait référence commente la vive critique qu'émet Lanark quant à la fin que Nastler, l'auteur fictionnel du roman, envisage de lui réserver : « Had Lanark's cultural equipment been wider, he would have seen that this conclusion owed more to *Moby Dick* than to science fiction, and more to Lawrence's essay on *Moby Dick* than to either. »³⁵⁷

Cette attaque fait s'entrechoquer plusieurs voix annonciatrices de la fin : celles – auctoriales et narratives – constitutives de l'œuvre de Herman Melville ; celle de D. H. Lawrence lui-même, qui revêt alors une dimension critique (visant donc à recouvrir à son tour la voix de Melville) ; celle de Nastler, pris en flagrant délit de plagiat ou, à tout le moins, indirectement accusé de taire ses sources d'influence intertextuelles ; celle de Lanark refusant sa propre fin et dont la parole est ici ouvertement mise en porte-à-faux ; celle du mystérieux auteur de la note dont l'origine ambivalente provoque ce que Marie-Odile Pittin-Hédon désigne comme une « rupture ontologique » du texte³⁵⁸ ; et enfin, celle de Gray lui-même, orchestrant dans l'ombre cette véritable cacophonie discursive.³⁵⁹ Tout aussi subtiles sont les voix silencieuses, indéterminées, que la note 12 fait également poindre et qui, à défaut de représenter la littérature tout entière, renvoient à l'ensemble des canons du genre de la science-fiction, lui-même intrinsèquement pluriel.

Toutes ces voix fictionnalisées semblent décentrer le texte (comme le regard du lecteur), le tirer en tous sens, dans l'acception à la fois spatiale, temporelle et sémantique du terme. L'hétérogénéité discursive qui émane ainsi du texte, où s'interpénètrent le monde référentiel et l'univers fictionnel, menace dès lors de le rompre, ou encore de le faire implorer sous la pression des forces contradictoires qui s'y exercent avant même qu'il ne puisse être achevé :

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 200. D'après le sommaire de *Lanark*, l'auteur des annotations de l'épilogue et de l'index de plagiats serait un certain Sidney Workman, une figure éditoriale fictive qui ne réapparaîtra par la suite qu'au moment de l'épilogue de *Old Men in Love*, intitulé « Sidney Workman's Epilogue ». Cet avatar supplémentaire de Gray en profite d'ailleurs pour y insérer une critique de *Lanark*, bouclant ainsi la boucle autocritique de l'ensemble de l'œuvre grayienne.

³⁵⁷ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 497.

³⁵⁸ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 200.

³⁵⁹ « Si le critique, dont les titres courants variables attestent pourtant de la présence quelque part dans la mosaïque textuelle que constitue ce chapitre, n'est pas responsable de cette note, qui peut l'être, sinon l'auteur ? » *Ibid.*

C'est ainsi que la multifonctionnalité de la note, induite, il est vrai, par sa polyphonie, et son entrelacement avec le texte, découle la notion de cacophonie, au sens littéral du terme, c'est-à-dire de présentation d'un texte dont les voix tentent de se recouvrir l'une l'autre, avec l'effet de confusion chaotique qui en découle. Avec elle, émerge le concept de dés-intégration du texte, par outrance du procédé d'intégration.³⁶⁰

Le concept de dés-intégration que Marie-Odile Pittin-Hédon emprunte à Brian McHale met non seulement en lumière l'interrogation postmoderniste des « limites » (« boundaries ») du texte,³⁶¹ il naît en l'occurrence d'un entrelacement texte/note questionnant lui-même l'idée de prédétermination de la notion de fin – diégétique et textuelle. Même si celle-ci a pu être maintes fois écrite et réécrite par le passé, au moment de l'épilogue de *Lanark* elle n'est encore qu'à l'état d'ébauche et susceptible d'être modifiée. La fin diégétique du personnage éponyme et de son univers fictionnel se révèle d'ailleurs quelque peu différente de celle suggérée initialement par Nastler.

La note 12 concerne donc autant la fin du texte de *Lanark* que son devenir, comme la plupart des treize notes de l'épilogue qui, par le biais de l'ironie, de l'autodérision et de la contradiction, anticipent pour mieux repousser le moment où le texte sera soumis au regard *impitoyable* de la critique littéraire.³⁶² L'ultime note 13 accomplit cette dés-intégration narrative du texte en soulignant le phénomène de récursivité qui le constitue et le (re)construit :

As this "Epilogue" has performed the office of an introduction to the work as a whole (the so-called "Prologue" being no prologue at all, but a separate short story), it is saddening to find the "conjurer" omitting the courtesies appropriate to such an addendum. Mrs. Florence Allan *typed and retyped* his manuscripts, and often waited many months without payment and without complaining. [...]³⁶³

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 201.

³⁶¹ « Paradoxically, the notes actually tend to [...] further complicat[e] the already complicated form of the poem by introducing another genre of discourse—that of scholarly footnotes—and aggravating the text's dis-integration by foregrounding the problem of its *boundaries* (do the notes stand inside or outside the text proper? what is the "text proper"?). Polyphony, in other words, is *inadvertent* in modernist writing, an unintended side-effect of heteroglossia. Postmodernism erects this advertence into a positive principle; the side-effect is shifted to the center. Instead of resisting centrifugal tendencies, postmodernist fiction seeks to enhance them. Heteroglossia is used here as an opening wedge, a means of breaking up the unified projected world into a polyphony of worlds of discourse. » McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, p. 167.

³⁶² De façon symbolique, la note 1 annonce et inaugure le caractère ambivalent des notes de l'épilogue : « To have an objection anticipated is no reason for failing to raise it. » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 481.

³⁶³ *Ibid.*, p. 499. Je souligne.

Gray profite donc de l'espace confiné de l'Épilogue de *Lanark*, lieu de création diégétique où se découvre finalement la parole auctoriale (avant de ne redevenir qu'un marmonnement, Nastler préférant se cacher sous ses draps plutôt que de faire face à la colère de Lanark), pour mettre en lumière la notion d'outrance intertextuelle inhérente à son œuvre. D'un autre côté, c'est l'ensemble du récit constituant et constitué par la « maison des feuilles » de Danielewski qui en tire ouvertement profit. Là encore, plusieurs temporalités fictionnelles et référentielles interviennent dans ce recours outrancier à des intertextes divers et variés, souvent créés de toute pièce.

Relevant des domaines du journalisme, de la science, de l'histoire, de la psychologie ou encore de la psychanalyse, les nombreux passages théoriques et notes d'érudition inclus par Zampanò – dans le corps et en marge du texte – témoignent eux aussi de cette volonté oscillant entre l'anticipation et le rejet de la fin et du devenir du texte. En effet, même si les exégèses critiques de *The Navidson Record* cherchent avant tout à trouver un sens au documentaire et donc à apporter une clôture du *House of Leaves* de Zampanò, elles n'y parviennent jamais et ne font finalement que ralentir le processus de réception du lecteur. Celui-ci est en effet submergé d'interprétations toutes plus verbeuses et ostentatoires les unes que les autres ; le suspense n'en étant que plus prégnant.

Contrairement à la clôture de *Lanark* dont l'univers diégétique survit miraculeusement à la désintégration annoncée par Nastler, celle de *House of Leaves* s'accompagne d'un procédé de destruction similaire : la dissolution tout aussi fantastique de la maison-roman. C'est ce que révèle un entretien que Karen Green accorde à un apprenti journaliste, dont le manque d'expérience discréditerait finalement la pratique outrancière de l'intertextualité à l'œuvre dans le texte de Danielewski :

Q: How did you get him [Will Navidson] out of the house?

Karen: It just dissolved.

Q: Dissolved? What do you mean?

Karen: Like a bad dream. We were in pitch blackness and then I saw, no . . . actually my eyes were closed. I felt this warm, sweet air on my face, and then I opened my eyes and I could see trees and grass. I thought to myself, "We've died. We've died and this is where you go after you die." But it turned out to be just our front yard.

Q: You're saying the house dissolved?

Karen: [No response]

Q: How's that possible? It's still there, isn't it?

END OF INTERVIEW³⁶⁴

Inattendu pour l'intervieweur comme pour le lecteur, l'emploi du verbe « dissolve » pour témoigner de la disparition d'une maison joue avec la polysémie du terme (anglais et français), qui est d'ailleurs soulignée par les répétitions du journaliste. Dans son acception littérale, *dissolve* renvoie, entre autres, à l'action d'un corps qui se désagrège dans un liquide pour former une solution. Karen illustre le sens figuré que le verbe peut avoir lorsqu'elle compare le lieu de leurs mésaventures (leur maison et le récit de *House of Leaves*) à un mauvais rêve.

Cette ambiguïté sémantique se traduit par la défaillance des sens de la vue et du toucher de la protagoniste au profit de sensations plus internes (« I felt this warm, *sweet* air »). Celles-ci la mènent à penser que son corps se serait lui-même désagrégé pour permettre à son âme d'atteindre le jardin d'Éden (« trees and grass »), avant de revenir sur cette interprétation eschatologique par le constat qu'elle se trouve toujours prisonnière sinon de la maison elle-même, du moins du support terrestre sur lequel celle-ci reposait ; autrement dit, du support physique que représentent les pages constituant le livre *House of Leaves* pour le récit des Navidson. L'absence de réponses finales de la part de Karen réalimente ainsi l'ambiguïté autour de l'utilisation du verbe « dissolve » en sous-entendant que la protagoniste se serait finalement dissoute, elle aussi, dans le blanc de la page, emportant avec elle tout espoir de vérité.

Pour couronner le tout, la clôture de l'interview amatrice est suivie de la note de bas de page 426, « Missing. — Ed. »³⁶⁵ qui, redondante, accentue l'ambiguïté de la fin annoncée par la voix journalistique puis celle de Zampanò, que les éditeurs semblent vouloir encore recouvrir. Le vieillard reprend néanmoins la parole dès la page suivante pour sous-entendre que survivre à la dissolution de la maison, et du texte de *House of Leaves*,³⁶⁶ n'empêche pas les Navidson de se retrouver eux-mêmes prisonniers de la mémoire intertextuelle qui forme, informe et déforme son récit fantasque autant que le roman de Danielewski : « The Navidsons may have left the house, they may have even left Virginia, but they will never be able to leave

³⁶⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. 524-525.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 525.

³⁶⁶ Voir le chapitre XX, notamment. *Ibid.*, pp. 423-490.

the *memory* of that place. »³⁶⁷ En d'autres termes, les Navidson feraient désormais partie intégrante de la déjà longue liste (bio)bibliographique des voix du passé qui hantent la « maison des feuilles », à l'image de celles qui peuplent les livres rangés dans le coin, à la marge de l'Épilogue de Nastler.³⁶⁸

L'index de plagiats de *Lanark* est, comme son nom l'indique, une liste alphabétique d'auteurs dont les œuvres canoniques auraient influencé le processus de composition du roman de Gray et été consciemment « pillées » par Nastler. L'index est introduit par le chapeau suivant, définissant les trois types de plagiats qui seraient disséminés à travers le roman :

There are three kinds of literary theft in this book:

BLOCK PLAGIARISM, where someone else's work is printed as a distinct typographical unit, IMBEDDED PLAGIARISM, where stolen words are concealed within the body of the narrative, and DIFFUSE PLAGIARISM, where scenery, characters, actions or novel ideas have been stolen without the original words describing them. To save space these will be referred to hereafter Blockplag, Implag, and Difplag.³⁶⁹

Le bien nommé Sidney Workman est en charge du travail d'annotation de l'épilogue. Il est donc l'auteur présumé de la note ci-dessus, qui fait écho à la déclaration de Nastler sur la même page. Ce dernier voit dans la pratique de l'intertextualité une forme de vol : « When I need more striking sentences or ideas I steal them from other writers, usually twisting them to blend with my own. »³⁷⁰ Outre l'idée de destruction (des voix) du passé qu'implique un tel larcin, c'est le texte même de Gray qui pâtit de cette révélation : inséré dans les marges extérieures des pages de l'épilogue, l'index empiète tout de même sur le centre de la page, territoire généralement réservé au corps du texte, qu'il comprime.

Néanmoins, c'est davantage le fond que la forme de l'index de plagiats qui parachève la dés-intégration textuelle de l'épilogue de *Lanark*. Constitué d'un ensemble hétéroclite de sources, les trois premières étant anonymes, l'index se révèle rapidement être aussi apocryphe que parodique. Il prétend ainsi répertorier l'ensemble des idées et tournures de phrases qui auraient été subtilisées dans des intertextes allant du dictionnaire topographique à des écrivains, poètes, philosophes, psychanalystes d'époques et de nationalités différentes, en passant par

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 526. Je souligne.

³⁶⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 484.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 485.

³⁷⁰ *Ibid.*

Walt Disney ou encore Dieu lui-même. À défaut d'apporter davantage de sens aux passages de *Lanark* auxquels les entrées de l'index font référence, ce dernier reflète plutôt le penchant de Nastler pour l'étalage d'érudition, qu'il confesse quelques pages plus haut : « The critics will accuse me of self-indulgence but I don't care. »³⁷¹ La voix critique de Sidney Workman et celle de Nastler semblent déborder de leurs cadres textuels respectifs pour se mêler aux multiples voix du passé rassemblées dans l'index ; et ce pour, finalement, ne produire qu'un bruit blanc, une rumeur dépourvue de toute signification autre que celle d'exister pour elle-même.

L'index joue malgré tout un rôle crucial à la finalité métafictionnelle de Gray. Il signe d'un côté la destruction symbolique de l'univers diégétique de *Lanark* (et de Thaw), qui est non seulement une pure fiction mais surtout un amalgame de fragments intertextuels dérobés çà et là. D'un autre côté, il reconstruit cet univers par le biais de l'intertextualité et, dans le même temps, le construit en faisant référence aux chapitres 45 à 50 que Nastler n'a pas encore écrits.

Peu importe le nom du référent qui illustre chacune des entrées de l'index, du moment qu'il l'inscrive dans une lignée intertextuelle, aussi apocryphe soit-elle. C'est avant tout la présence de l'index qui permet à Gray de faire s'élever au-dessus de la cacophonie ambiante de l'épilogue une voix qui, tout en rouvrant la « brèche ontologique » qu'expose Marie-Odile Pittin-Hédon, se veut créatrice de sens :

L'addenda marginal chez Gray se situe alors dans le temps de la création, au point exact de rencontre entre destruction et reconstruction du monde. La liste dans la marge est une construction de sens *in situ* et un élément de constitution du signifiant doté d'un espace-temps qui lui est propre et se veut affranchi des normes langagières et éditoriales du texte centré.³⁷²

Comme le suggère en outre cette affirmation, la voix critique de Sidney Workman émane d'un espace-temps pour le moins précaire. La fin du monde fictionnel suivie de sa reconstruction autant que la dés-intégration du texte restent en effet susceptibles de survenir à chaque nouvelle page. La dernière entrée de l'index annonce ainsi l'apocalypse qui mettrait le point final au récit de *Lanark*. Dédiée au prophète Zoroastre, lui-même connu pour ses fabulations, elle est à elle seule un parfait exemple d'outrance intertextuelle, à tel point que le texte (ou Sidney Workman) en vient à balbutier, au détriment du signifiant, malgré le langage épuré qu'impose le format de la liste :

³⁷¹ *Ibid.*, p. 481.

³⁷² MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, op. cit., p. 154.

Chap. 50, paras 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31 are all spicy bits culled from Sybilene Greek apocrypha edited by Hermippus and translated by Friedrich Nietzsche, but the flowery glade of Sibma thick with vines and Eleale to the asphaltic pool; [...] the return of Coulter, coming of McAlpin and resurrection of Aiken Drummond; the Apotheosis and Coronation of the Virgin AmyAnnieMoraTracy Katrina Veronica Margaret Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Inge Marian Beth Liz Betty Daniele Angel TinaJanetKate; the final descent to healthy commonplace and finding a silk smooth you inside that husk are Blockplags, Implags, Difplags of *The Marriage of Heaven and Hell* translated into dear images and sublime distances by William Blake and William Turner for the benefit of all makers of useful and lovely things.³⁷³

En dressant la liste des femmes ayant marqué la vie de Gray, la note prétend ouvrir les portes de l'inconscient de ce dernier. Elle érige malgré tout de nouveaux ponts symboliques – intertextuels et, en l'occurrence, intermédiatiques – entre la fiction et le réel avant de s'achever sur une vision positive de l'avenir, car synonyme de création (« making things »). S'« affranchir des normes langagières et éditoriales du texte centré » se révélerait donc pour Gray plus créateur que destructeur.

La finalité des listes bibliographiques que Zampanò inclut en marge du texte centré de *House of Leaves* repose sur cette même ambivalence. Le premier exemple rencontré par le lecteur est la note 75, qui recense les noms de photographes réels de spécialités diverses dans une liste s'étalant sur plus de deux pages entières.³⁷⁴ Pour reprendre le terme de Gray, l'« utilité » d'inclure un tel répertoire dans une note visant à commenter le processus de tournage de film, dans le but évident de la gonfler artificiellement, est volontairement incertaine, d'autant plus que le classement de ces noms ne suit aucun ordre précis, alphabétique ou autre. Le débat n'aura néanmoins pas lieu d'être puisque Johnny Truant révèle dans la note 76, qui commente la précédente, que cette liste serait en fait aussi aléatoire qu'inutile pour la compréhension de *The Navidson Record* :

Alison Adrian Burns, another Zampanò reader, told me this list was entirely random. With the possible exception of Brassai, Speen, Bush and Link, Zampanò was not very familiar with photographers. “We just picked the names out of some books and magazines he had lying around,” Burns told me. “I’d describe a picture or two and he’d say no or he’d say fine. A few

³⁷³ GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., pp. 498-499.

³⁷⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. 64-67.

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.³⁷⁵

Occupant l'intégralité d'une feuille de *House of Leaves*, la liste de la note 75 ne se distingue donc plus du corps du texte que par sa police spécifique et la barre typographique qui surplombe le haut des deux pages en question. L'annotation critique de Zampanò incarne par conséquent, dans ce cas précis, le point de rencontre entre les effets de cacophonie intertextuelle et de dés-intégration du texte, deux phénomènes récurrents et souvent complémentaires dans le roman de Danielewski.

En plus du caractère ouvertement parodique d'une telle pratique métatextuelle, la liste bibliographique de la note 75, aussi inauthentique soit-elle, met en lumière par rétrospection, comparaison et opposition, à la manière d'un film négatif, ce que le corps du texte cherche à exprimer au lecteur de façon détournée. En feignant de s'interroger sur la valeur des focalisations multiples constituant *The Navidson Record*, le passage suivant, qui sous-tend la note 75, offre en fin de compte une grille de lecture pour permettre au lecteur d'appréhender le récit pluriel, éclaté et donc dés-intégré de *House of Leaves* :

Comparisons immediately make Navidson's strengths apparent. Holloway Roberts' tape is virtually unwatchable: tilted frames, out of focus, shakes, horrible lighting and finally oblivion when faced with danger. Likewise Karen and Tom's tapes reflect their inexperience and can only be considered for content. Only the images Navidson shoots capture the otherness inherent in that place. Undeniably Navidson's experience as a photojournalist gives him an advantage over the rest when focusing on something that is as terrifying as it is threatening. But, of course, there is more at work here than just the courage to stand and focus. There is also the courage to face and shape the subject in an extremely original manner.³⁷⁶

En raison de la densité de voix – ou de regards – qu'elle rassemble, la liste de photographes se situe au carrefour du lisible et de l'illisible, mais également du lisible et du scriptible, tels que Roland Barthes définit ces deux derniers concepts.³⁷⁷ En plus d'opérer un rapprochement entre le visuel (« virtually unwatchable ») et le textuel, la note 75 met en

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 67.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

³⁷⁷ BARTHES, Roland. *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 10.

évidence le prisme de l'altérité auquel la polyphonie du roman est sujette. Ce faisant, elle menace d'obscurcir le sens du texte, faute d'en avoir saisi la clé de décryptage, de le détruire plutôt que de le construire et, finalement, de perdre le lecteur.

Une telle liste bibliographique peut tout à fait être sans fin, comme le souligne celle de la note 146 qui occupe la marge extérieure gauche de huit pages.³⁷⁸ Elle répertorie des monuments représentatifs des divers styles architecturaux rencontrés depuis la Préhistoire afin de souligner par contraste l'incohérence de la maison des Navidson. En partant des mouvements marquants du XXe siècle, elle remonte le temps pour s'achever sur une aposiopèse, soulignant l'impossibilité de l'être humain de se représenter les notions de début et de fin historiques :

[...] the palace of Minos, Knossos, Crete—which seems like a good place to end though it cannot end there, especially when there is still the Great Zimbabwe Enclosure, the Giza pyramids of Mykerinos, Cheops and Chefren, to say nothing of Ireland's New Grange passage grave, France's Essé gallery grave, Malta's Ggantija temple complex, Scotland's Skara Brae's settlement, the Lascaux cave, the Laussel pre-historic rock-cut Venus, or the notion of the Terra Armata hut which is also a good place to end though of course it cannot end there either—³⁷⁹

Outre la réflexion téléologique qu'elle soulève et la référence indirecte au labyrinthe de Dédale qui, ironiquement, aurait fait une incarnation parfaite du point d'origine de la maison des Navidson, l'intérêt de cette liste repose sur sa complémentarité avec la note 147, à laquelle elle donne suite. Celle-ci est imprimée à l'envers et occupe la marge extérieure droite des huit pages opposées à celles de la note 146, qu'elle parcourt donc à rebours. Comme la note 75, elle énumère cette fois les architectes de telles constructions afin de leur redonner la voix auctoriale qui leur revient, mais qui semblerait s'estomper avec le temps, ou plutôt se diluer dans un flot d'historiographie :

Of course, it is impossible to consider any sort of construction, whether of homes, factories, shops, stores, department stores [...] etc., etc., without paying heed to such names as Thomas Hall Beeby, [...] Daedalus—though here *the names of the authors of buildings have begun to fade* into the names of Patrons (P), whether Bishops, Kings, Emperors, Dynasties, eventually myth, and finally time—³⁸⁰

³⁷⁸ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. 120-134.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 134.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 135-121. Je souligne.

En retraçant ainsi l'histoire de l'architecture, de manière subjective et sommaire, les listes dressées par Zampanò cherchent à démontrer que la maison impossible des Navidson est tout à fait déconnectée de l'évolution chronologique de l'art de la construction. Ce faisant, redonner une voix à un ensemble d'auteurs relevant de ce mouvement diachronique, lui-même hétérogène, jette la lumière sur celle de l'architecte de la « maison des feuilles », qui se situe elle aussi à l'écart de cette polyphonie tout en l'englobant : la voix de Danielewski lui-même, ou encore celle de Zampanò, son avatar textuel.

Chez Gray comme chez Danielewski, le rappel des voix du passé dans le présent du texte, c'est-à-dire la création consciente d'une cacophonie intertextuelle, vise à examiner en premier lieu la notion d'auctorialité, productrice de langage comme discours. La finalité de cette mise en valeur de la parole auctoriale contemporaine reste néanmoins très ambiguë, mue par une volonté oscillante. En effet, il s'agit de remonter le temps (comme les pages du livre) pour rassembler les voix du passé, aussi disparates soient-elles, et ainsi renouveler leur portée en les dé-mythologisant. D'un autre côté, l'auteur cherche plutôt à se situer dans cette lignée intertextuelle afin de mieux se positionner en tant que nouvelle voix dissonante, qui subvertirait la tradition pour proposer une forme inédite de narration, abandonnant entre autres l'idée même de clôture. Les termes de Zampanò déjà relevés résument fort bien cette deuxième hypothèse : « to face and shape the subject in an extremely original manner. »³⁸¹

Cette quête identitaire polyphonique est toutefois aussi périlleuse pour le texte que pour son auteur. C'est ce que soulignent ces listes de dissonance qui, dans *House of Leaves* comme dans *Lanark*, viennent encadrer le corps du texte dans ce qui relève d'une volonté feinte (car pseudo-éditoriale) de brider la voix de l'auteur et de contenir sa création, quitte à les réduire momentanément au silence. Les murmures dissonants qui s'élèvent depuis les marges sont donc annonceurs non plus uniquement de la fin du récit mais bien des fins du texte et de la voix auctoriale.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

2.3 ESTHÉTISER LE SILENCE

Le silence désigne une absence de bruit dans un lieu autrement dépourvu d'effets sonores, une absence sur laquelle repose notamment la construction symbolique de *House of Leaves*. De ce sens premier découle la notion de non-dit, c'est-à-dire l'absence de mention de quelque chose ou de quelqu'un. Le silence représente en outre une cessation, la fin d'un bruit, d'un son, prenant la forme d'une accalmie ou engendrée par le fait de se taire.

Néanmoins, dans son acception musicale, le silence désigne une interruption plus ou moins longue du son, ainsi que le signe servant à indiquer cette pause. Son rôle étant avant tout de mettre en valeur le son lui-même, ou encore la parole, il fait partie intégrante de la composition musicale ou textuelle. C'est cette complémentarité nécessaire du son et du silence, et le pouvoir de ce dernier, que souligne la déclaration de Lanark à son fils Alexander :

“[...] Silence is always proper. When I understand this better I'll stop talking. You won't be able to hear me for miles. I will radiate silence like a dark star shining in the gaps between syllables and conversations.”

“You're ignoring politics,” said the man aggressively. “Politics depend on noise. All parties subscribe to *that* opinion, if to no other.”³⁸²

Aussi surprenant que cela puisse paraître au le lecteur, le protagoniste ferait ici preuve d'une certaine clairvoyance. Celle-ci est renforcée par le ton agressif de l'inconnu, dont la définition de la politique dépeint davantage l'image d'une organisation cacophonique que d'un ensemble harmonieux : deux types de discours qui défendent deux conceptions différentes du langage. Seul le silence semble pouvoir rétablir une certaine harmonie parmi les multiples voix dissonantes qui peuplent le récit de *Lanark*, en illuminant par effet de contraste (« dark star shining ») les espaces qui les séparent, les divergences qui les opposent.

Le recours – ou le retour – au silence représenterait ainsi les limites de la voix narrative, ou plutôt l'au-delà même de ces limites, lorsque les mots viennent à manquer ou qu'ils ne suffisent plus. Il s'agit par conséquent pour les auteurs du corpus de représenter de manière formelle la signification du silence ainsi que sa portée, non plus seulement au moyen des mots mais en révélant la présence du silence grâce à des effets de contraste et d'opposition, comme le suggère Lanark.

³⁸² GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 428.

La réflexion métatextuelle d'Olsen repose en grande partie sur l'idée de silence. Ses « théories de l'oubli » explorent la manière dont l'effacement, la suppression des souvenirs qui constituent la mémoire peut mener à l'aphasie et donc au silence. L'aposiopèse que Hugh observe dans le discours de son grand-père³⁸³ et qui marque la fin de son propre récit en est un parfait exemple. C'est néanmoins le discours d'Alana qui porte le plus clairement les stigmates de l'oubli, incarnés notamment par les biffures récurrentes qui recouvrent son récit. Sa perte progressive de la faculté de s'exprimer semble s'accompagner d'une déformation auditive. L'un des moments de trouble extrême du langage rencontrés par Alana est ainsi retranscrit au moyen de points de suspension et d'interrogation, un procédé typographique révélant au lecteur qu'il s'agit d'un dialogue qu'elle mène avec Hugh mais dont on aurait comme coupé le son : « I don't *hear* you promising » est d'ailleurs la seule intervention (sans doute d'Alana) accessible au lecteur.³⁸⁴

L'oubli transparaît jusque dans les entrées quotidiennes de son journal intime, qui viennent à manquer pour finalement disparaître totalement en raison des effets grandissants de la maladie.³⁸⁵ Ce sont tout d'abord des jours entiers qui sont passés sous silence, au désarroi d'Alana qui en a conscience, avant que ces ellipses ne se diffusent dans le reste de son récit, devenant ainsi elles-mêmes invisibles, silencieuses pour la protagoniste et pour le lecteur.

À l'inverse, le récit de Hugh semble manquer de pauses, de moments de répit dans une narration dont la cadence ne diminue jamais. En effet, les nombreuses analepses qui le structurent interviennent toujours sans crier gare, produisant ainsi des vignettes qui s'enchaînent sans aucune indication de transition d'un lieu à un autre, d'un moment précis à un autre. Comme l'image oxymorique convoquée par Lanark, le silence est ambivalent pour Hugh, une sorte de fin salutaire momentanée pour le protagoniste qui se retrouve condamné à errer dans un éternel présent, dépourvu de toute historicité : « Performing ahistorical activities generates a sphere of silence around him, of what is the word salvation, no, cessation, a sphere of cessation around him ».³⁸⁶

L'une des notes marginales d'Aila met en lumière le pouvoir productif du silence, au moyen d'un nouvel oxymore : « [[imagine: you & i, dear bro, exist as 4 words in the hem of this narrative. Remarkable how *noisy silence* can be.]] »³⁸⁷ Cette idée de « silence bruyant » est un aspect prépondérant de la prétérition, récurrente dans *Theories of Forgetting*, qui

³⁸³ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA221.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. A227. Je souligne.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. A284, A299-A300.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. HA49.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. HA59. Je souligne. Voir *infra*, « L'effort de l'aberration », p. 438.

consiste à feindre de passer telle ou telle parole sous silence pour, au contraire, les mettre en valeur. Aila exploite à plusieurs reprises ce procédé de style, qu'elle associe parfois au concept de performativité. C'est le cas d'une autre de ses annotations qui, encadrée elle aussi de crochets, propose une définition du terme en question : « [[Paralipsis, rhetoricians call it -> the speaker/writer invoking a subject by denying that it should be invoked.]] »³⁸⁸

La biffure caractérise autant le discours d'Alana que celui de Zampanò. Les références systématiquement barrées au Minotaure, l'incarnation même du Mythe dans *House of Leaves*, prétendent ainsi réduire l'écho du passé au silence, ce qui n'empêche pas le grognement mystérieux de retentir dans le labyrinthe – et l'image de la bête légendaire de venir hanter l'esprit du lecteur. L'interprétation que Zampanò fait du mythe d'Écho prend tout son sens au moment où Navidson voit sa propre fin approcher, alors qu'il sombre inéluctablement vers les profondeurs de la maison : « And where there is no Echo there is no description of space or love. There is only silence. »³⁸⁹ Mais en réalité, c'est plutôt sa contradiction par Truant qui prend tout son sens car l'estompement de l'écho en même temps que la conscience de Navidson³⁹⁰ n'est jamais que momentané et les voix du passé reviennent rapidement combler le vide :

Unlike Floyd Collins, Navidson does not rave about angels in chariots or chicken sandwiches. Nor does he offer us his C.V. like Holloway. Instead, as urea pours into his veins and delirium sets in, Navidson begins rambling on about people he has known and loved [...]. Sometimes his words are intelligible. Sometimes they are not. [...] However unlike The Holloway Tape, this footage is devoid of any subtitles or sub-interpretations. [...] A little later, Navidson becomes almost light hearted, for a moment losing sight of the question of his own end, his own past, derailed by some tune now wedged in his head, drifting up from out of the blue, one he can remember but cannot quite name [...]³⁹¹

Les voix éditoriales et critiques qui accompagnent généralement celle de Zampanò se taisent un instant, pour laisser le soin au lecteur de reconnaître les voix populaires ravivées par le chantonnement de Navidson : des références humoristiques sont ainsi faites à la chanson

³⁸⁸ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA89.

³⁸⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 50.

³⁹⁰ « Now, except for when Navidson speaks, silence predominates. Not even the growl dares disturb his place. "I have no sense of anything other than myself," he mumbles. » *Ibid.*, pp. 469-471.

³⁹¹ *Ibid.*, pp. 474-476.

Help! des Beatles (1965)³⁹² et à la chanson populaire britannique de music-hall *Daisy Bell* (aussi connue sous le titre *Bicycle Built for Two*), écrite en 1892 par Harry Dacre.³⁹³ Les bribes de paroles font ensuite place à une portée musicale occupant une double-page. Au-delà du bagage littéraire et culturel du lecteur, celle-ci fait également appel à sa sensibilité musicale, étant elle-même confinée dans le silence, victime des limites du livre et de la voix narrative. Une lecture active permet toutefois de déceler la retranscription d'une partie de la mélodie de la chanson populaire américaine *When Johnny Comes Marching Home*. Écrite par Patrick Gilmore (et publiée sous le pseudonyme de Louis Lambert) en 1863, durant la Guerre de Sécession, la chanson reflète la situation dans laquelle se trouve le protagoniste qui désire retrouver sa famille. La portée de la page de gauche est toutefois laissée vide : l'oubli submerge le protagoniste et le silence se répand une nouvelle fois. Ce ne sera cependant, une fois de plus, que de courte durée :

Finally Navidson's words, tunes, and shivering murmurs trail off into a painful rasp. He knows his voice will never heat this world. *Perhaps no voice will. Memories cease to surface.* Sorrow threatens to no longer matter. Navidson is forgetting. Navidson is dying. [...] Very soon he will vanish completely in the wings of his own stanza [...] Except this stanza does not remain entirely empty [...] "Light," Navidson croaks. "Can't. Be. I see light. Care—" ³⁹⁴

Tel un coup de théâtre digne des superproductions hollywoodiennes que Danielewski parodie ouvertement, Navidson est sauvé *in extremis* par Karen, qui le ramène vers la lumière, hors du labyrinthe et de la maison. Ce retournement, fidèle au style kitsch de l'écriture de Zampanò,³⁹⁵ confirme les propos de Truant en réponse aux siens : « There is something more at work here, some sort of antithetical reasoning and proof making, and what about light? »³⁹⁶ Ainsi, l'écho des voix du passé se poursuit toujours malgré le silence et le vide, sans lesquels, suivant une réflexion digne du vieil exégète, la lumière n'aurait pu créer de brèche entre les espaces réaliste et fantastique de la maison et ainsi permettre à l'amour des Navidson de triompher.

³⁹² *Ibid.*, p. 476.

³⁹³ *Ibid.*, p. 477.

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 483-488. Je souligne.

³⁹⁵ « Caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité ». *TLFi*, « kitsch », <https://www.cnrtl.fr/definition/kitsch>, consulté le 2 novembre 2020.

³⁹⁶ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 50.

Selon une interprétation très manichéenne mais en accord avec le ton parodique employé par Danielewski, l'obscurité du dédale symbolise le silence textuel et intertextuel, alors que la lumière est synonyme d'harmonie polyphonique. La lumière insufflée (dans le texte) par Karen symboliserait donc celle émise par les portes menant aux voix du passé et de l'avenir. En d'autres termes, le silence complet comme l'absence d'intertextualité, de polyphonie, n'existent pas ou, plutôt, ne peuvent être que des phases transitoires laissant la voie ouverte à de nouveaux discours.

Comme on l'a vu plus haut, Gray fait référence à la dimension intertextuelle du silence dans *Lanark*. Il la met en pratique dans *Poor Things* en l'inscrivant dans la narration, par le biais du personnage de Godwin Baxter. En s'octroyant la position de mentor de Bella, ce dernier tente de lui insuffler sa propre voix, à travers le vocabulaire qu'il lui enseigne, et ainsi de la garder sous son contrôle, mais en vain :

The earliest habits we learn (and speech is one of them) must become instinct through the nerves and muscles of the whole body. We know instincts are not wholly seated in the brain, since a headless chicken can run for yards before it drops. The muscles of Bella's throat, tongue and lips still move as they did in the first twenty-five years of their existence, which I think was nearer Manchester than Leeds. But all the words she uses have been learned from me, or from the elderly Scotswomen who run my household, or from children who play with her here.³⁹⁷

Bella, en s'enfuyant avec Wedderburn pour parcourir l'Europe, parvient néanmoins à s'émanciper de Baxter et à trouver sa propre voix, qui repose essentiellement sur la polyphonie et sur les références intertextuelles qu'elle glane en chemin. L'annonce de ses fiançailles avec Archie représente le moment où sa parole s'affranchit de celle de son mentor. Cette réalisation provoque la brusque mue de la voix du créateur et une nouvelle renaissance symbolique de sa créature, qui s'évanouit sous le cri strident de Baxter avant de reprendre ses esprits. Il est également intéressant de noter la récurrence de l'image de l'étoile noire dans l'écriture grayienne, un *topos* du silence polyphonique recelant toutefois l'ensemble des voix qui composent l'univers littéraire ; soit, une infinité de possibilités discursives :

³⁹⁷ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 34. Archie McCandless dénonce lui aussi l'immoralité de l'expérimentation de Baxter : « "And of course, Baxter," I told him recklessly, "she will be wholly at your mercy with no public opinion to protect her, not even through the frail agency of your domestic servants. [...]" » *Ibid.*, p. 36.

The only part of Baxter which moved was his mouth. It slowly and *silently* opened into a round hole bigger than the original size of his head then grew larger still until his head vanished behind it. His body seemed to support a black, expanding, tooth-fringed cavity in the scarlet sunset behind him. *When the scream came the whole sky seemed screaming.*³⁹⁸

Baxter est contraint de renoncer à l'amour de Bella, ou plutôt à la dépendance et à l'admiration qu'il cherchait à susciter en elle³⁹⁹ afin de combler son propre manque affectif.⁴⁰⁰ En se résignant à laisser cette plaie ouverte, les voix autoriales et narratives, qui lui ont toujours été refusées et qu'il a par la suite lui-même rejetées,⁴⁰¹ se libèrent dans un cri assourdissant.

Selon Georges Letissier, « le cri [de Godwin Baxter] perce la rumeur des voix représentées dans le texte, suspendant temporairement le récit dans une absence de sens, à travers une saturation vocale qui est le pendant du silence complet. »⁴⁰² Qu'il s'agisse d'instantanés cacophoniques ou silencieux, il a été démontré que ces phases (comme le cri de Baxter) n'étaient que transitoires et permettaient surtout de laisser la place à de nouvelles voix, à de nouveaux discours, dont celui de Bella/Victoria. Le moment de la mort de Godwin Baxter semble ainsi réitérer celui de sa mue, à l'exception près que le cri est cette fois un rire tonitruant, signe qu'il se serait finalement réconcilié avec lui-même et la parole polyphonique relayée par sa création.⁴⁰³

Baxter s'enferme à plusieurs reprises dans le mutisme, lorsque ses émotions deviennent trop difficiles à exprimer par la parole.⁴⁰⁴ L'une de ces occurrences intervient alors qu'il fait la lecture de la longue lettre de Bella à Archie : « At this point Baxter's voice faltered into silence and I saw him struggling to overcome a very deep emotion. »⁴⁰⁵ Incapable de continuer à

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 52. Je souligne.

³⁹⁹ « *I needed to admire a woman who needed and admired me.* » *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰⁰ « I may be imposing on infancy an obsession of my later years, but I cannot remember a day when I did not feel inside me a woman-shaped *emptiness that ached to be filled* by someone stranger and bonnier than I ever met at home. This ache grew stronger with puberty, which happened with *catastrophic suddenness*. My voice, alas, did not break, and remains mezzo-soprano to the present day, but I woke one morning with the enlarged penis and heavy testes which afflict most of our sex. » *Ibid.*, pp. 38-39. Je souligne.

⁴⁰¹ « [...] Sir Colin taught me himself, you see, and only taught what interested him. He was a severe rationalist. Poetry, fiction, history, philosophy and the Bible struck him as nonsense—'unprovable blethers', he called them.'/ 'What did he teach you?'/ 'Mathematics, anatomy and chemistry. [...]' » *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰² LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁰³ « He put the glass down, gripped his gigantic knees with his gigantic fists, threw back his head and laughed. *I had not heard him laugh before*. The sound started small and swelled up huge, so huge that I flattened my hands over my ears, though the throbs and twangs of his heart-beat swelled loud until it and the laughter stopped in a sudden sharp snap. *Complete silence*. He swayed neither forward nor back, but sat perfectly rigid. » GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 243. Je souligne.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

relayer la parole de Bella, Baxter confie les pages suivantes de la lettre à Archie qui, au lieu de les lire à son tour (au lecteur), déclare les retranscrire à l'identique grâce à un procédé de photogravure.⁴⁰⁶ Il ne s'agirait donc non plus de la voix de Baxter – ou de celle d'Archie – qu'il serait donné au lecteur d'*entendre* le temps de six pages, mais bien celle de Bella, témoin de l'émotion qui guide son geste d'écriture malgré les limites du procédé soulignées par Archie.⁴⁰⁷

Une fois de plus, seul le silence de Baxter permet à Bella de prendre la parole. Lui seul semble pouvoir redonner un sens – le sien – à la voix de la protagoniste lorsqu'elle ne semble plus en capacité d'agir. Elle apparaît alors comme des gribouillis, indéchiffrables pour le lecteur comme pour Archie qui est lui-même à la fois auteur et lecteur fictionnel : « What do the scrawls mean, Baxter? Here—take them back. Only you can decipher them. »⁴⁰⁸

L'atteinte des limites du livre et des capacités de la voix narrative s'accompagne, dans les œuvres de Gray et de Danielewski, d'une esthétisation du silence « fondée sur la participation du [lecteur-]spectateur et le partage des émotions liées au mouvement » projeté par le geste d'écriture de l'auteur. Cette esthétique se répandrait en fait, tel le rayonnement d'une « sphère de silence » (« sphere of silence »), au-delà même du geste auctorial, au-delà du cri de désespoir de Bella et de la tentative tout aussi désespérée de Navidson de combler le vide intertextuel par la musique, dans le mouvement que ce geste sous-tend par ricochet jusque dans les interstices du texte, dans le blanc de la page.

Incarnation du silence auctorial ou de la fin de la parole, la page blanche représente au contraire un véritable champ des possibles pour les auteurs de métafiction. Vierge de tout signe typographique par définition, elle reste tout de même toujours déjà déterminée par l'ensemble

⁴⁰⁶ « They are printed by a photogravure process which exactly reproduces the blurring caused by tear stains, but does not show the pressure of pen strokes which often ripped right through the paper. » *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*, pp. 145-150.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 151. Ce passage de *Poor Things* rappelle la peinture gestuelle (« action painting ») de l'expressionniste abstrait Jackson Pollock, en particulier sa technique du *dripping* couplée à la pratique du *all-over*. Les six photogravures en question nécessiteraient en effet une lecture métakinésique, comme la définit Marie-Christine Agosto : « La peinture d'action ou *action painting* se prête naturellement à l'étude du geste dans le processus de création artistique car elle attire l'attention sur l'acte physique de peindre aux dépens de la représentation figurative. [...] Dérivée de la sémiologie du geste, la métakinésique envisage celui-ci dans sa globalité, incluant le mouvement qu'il impulse dans sa dimension projective, communicationnelle et affective. *Le concept définit ainsi une théorie de la réception et sous-tend une esthétique fondée sur la participation du spectateur et le partage des émotions liées au mouvement.* Il suppose un transfert du sens du mouvement, de l'émotion et de la sensation. » AGOSTO, Marie-Christine. « Pour une approche métakinésique de la peinture gestuelle de Jackson Pollock », dans *Motifs* [En ligne], n° 1, « Le Geste », 2016, p. 59-74, http://revuemotifs.fr/?page_id=99, consulté le 5 novembre 2020. Je souligne.

dont elle fait partie, c'est-à-dire le livre qui la contient et qui est, lui, généralement attribué à un auteur, à une voix auctoriale.

Le blanc de la page acquiert une dimension symbolique dans *House of Leaves* où, par un procédé oxymorique, il incarne principalement l'obscurité du labyrinthe. Ce jeu typographique, qui fait entrer en résonance le fond et la forme du roman, prend différentes significations particulières au cours du récit. Néanmoins, il fait toujours appel à la perception visuelle du lecteur, comme si l'auteur cherchait à représenter les événements diégétiques se déroulant dans le noir : selon un agencement typographique qui rappelle celui de *1982 Janine*, le texte de *House of Leaves* peut ainsi apparaître ramassé tantôt dans un coin de la page, étiré sur une unique ligne horizontale traversant plusieurs pages, réduit à quelques mots réunis ou dispersés ça et là, à l'envers, en diagonale, etc.⁴⁰⁹

Les possibilités d'agencement et de réagencement du texte de *House of Leaves*, comme ceux des couloirs de son labyrinthe, semblent bel et bien infinies. À l'image de la fascination mêlée de terreur que ce labyrinthe suscite chez les protagonistes,⁴¹⁰ le blanc de la page, dans son infinitude théoriquement inconcevable, sous-tend ce que Jean-François Lyotard définit comme une esthétique du sublime, l'une des expressions de la dimension postmoderniste de l'œuvre de Danielewski :

Il y a sentiment du sublime quand ces deux facultés [de concevoir et de présentation] divergent. L'œuvre présentée ne peut être rattachée à aucun énoncé intelligible. Par rapport à l'idée qu'elle « illustre », la présentation est insuffisante ; et en tout état de cause l'idée est imprésentable. Il en résulte une *esthétique du sublime* qui fournit aux avant-gardes leurs axiomes. [...] Le différend postmoderne, c'est que les deux tendances coexistent dans la même œuvre. Dans la présentation elle-même, l'imprésentable est allégué.⁴¹¹

La figuration du silence par le blanc de la page est mise en lumière lorsque les protagonistes tentent d'échapper à Holloway, qui finit par perdre la tête en raison du caractère sublime du labyrinthe. Holloway se met alors à traquer les autres explorateurs à travers les couloirs obscurs du labyrinthe dans le seul but de les tuer, devenant ainsi un substitut du

⁴⁰⁹ Voir en particulier les chapitres X, XII et XX. DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 153-245, 275-312, 423-490. Ces agencements typographiques figurent le parcours de la voie/voix, à l'instar des panneaux de signalisation de *Lanark*. Voir *infra*, « L'arpenteur vagabond », pp. 227-228.

⁴¹⁰ Les substantifs anglais *awe* (signifiant un émerveillement ou un effroi mêlé d'admiration) et *sublime*, qui suscite généralement le premier, apparaissent tous deux dans l'index de *House of Leaves*. Le premier compte deux occurrences, le second en compte cinq. *Ibid.*, p. 666, 699.

⁴¹¹ LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée, 1988, p. 28. Voir aussi TOTH, Josh. « Healing Postmodern America », *op. cit.*, p. 190.

Minotaure, ce qui lui vaut de perdre progressivement son humanité.⁴¹² L'épisode de la fuite des protagonistes face à ce nouvel ennemi invisible s'achève sur une phrase qui, s'étalant sur quatorze pages, requiert une lecture relevant de la métakinésis, telle que Marie-Christine Agosto la définit.⁴¹³ Insérés dans le cadre de cette étude, les tubes indiquent les changements de page pour souligner la volonté auctoriale de donner une cadence au processus de lecture, manifestement ralenti, en empruntant aux codes cinématographiques du film d'action :

But Navidson keeps his Nikon steady and focused, the motor chewing up a whole roll of film as the flash angrily slashes out at the pre- | vailing darkness, ultimately capturing | this dark form | vanishing | behind a closing | door, | even though a hole the size of a fist punches through the muntin, | the round powerful enough to propel the bullet into the second door, | though not powerful enough to do more than splinter a panel, | before this damage along with even the sound from the blast | disappears behind the roar of more slamming doors, | the last one finally hammering shut, leaving | the room | *saturated in silence*.⁴¹⁴

L'anticipation du lecteur est mise à rude épreuve par cette suite de pseudo-aposiopèses. Ces quatorze pages sont suivies de sept autres presque intégralement blanches hormis leur pagination et le texte du récit qui se poursuit dans leur partie inférieure, n'occupant pas plus de six lignes : le silence qui sature la pièce semble alors peser sur les protagonistes.⁴¹⁵

Relevant toujours de cette esthétique du sublime, une deuxième occurrence du ralentissement volontaire du processus de lecture jusqu'au silence de la page blanche intervient alors que Navidson se retrouve isolé au pied de l'escalier en colimaçon dont il prend conscience des dimensions impossibles, puisqu'elles dépassent celles de la Terre. Cette réalisation est suivie d'une nouvelle phrase *cliffhanger*, longue de six pages et clôturant le chapitre XII : « The film runs out here, leaving nothing else behind but an unremarkable white screen. »⁴¹⁶ Le point final de la phrase est magnifié et occupe seul la dernière page du chapitre. En outre, il rappelle le point lumineux vers lequel l'image des téléviseurs à tube cathodique se contracte brusquement, avant de disparaître totalement dans le noir de l'écran.

⁴¹² Après avoir succombé à la folie, Holloway n'est plus désigné par son patronyme, dont la dimension onomastique était pourtant déjà parlante (*hollow way*, « passage vide »), mais par des syntagmes nominaux tels que « a shadow », « the blur of a man », « the man », « the figure » et, finalement, « this dark form ». DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 213, 218, 225, 227.

⁴¹³ Voir *supra*, « Esthétiser le silence », note 408, page 145.

⁴¹⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 225-238.

⁴¹⁵ *Ibid.*, pp. 239-245.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 307-312.

À lui seul, ce signe typographique souligne la dichotomie qui oppose le noir du texte de *House of Leaves* au blanc de la page. Telle l'image d'un négatif, cette relation inversée met en lumière les protagonistes, contraints d'évoluer dans l'obscurité la plus totale, mais surtout leurs voix qui semblent se heurter, sur la page, au silence environnant qui menace toujours depuis les marges blanches.⁴¹⁷

Le silence sous-jacent de l'oubli imprègne également les récits de *Theories of Forgetting*. Il fait l'objet d'une esthétisation dans le récit d'Alana par le biais d'une typographie qui agit comme l'expression du trauma psychique dont elle est victime. De la même manière qu'Aila, Alana utilise les crochets en préterition.⁴¹⁸ Son usage diffère de celui de sa fille dans la dernière partie de son récit où une paire de crochets n'est complétée qu'une trentaine de pages plus loin.⁴¹⁹ Imprimés à l'écart de son récit et dans une police de caractère supérieure au reste du texte qui le compose, ces crochets semblent encadrer un espace autre que l'espace textuel utilisé par Alana pour faire part de ses réflexions. La mise sous silence de la parenthèse se fait en arrière-plan du discours de la protagoniste, reflétant l'oubli qui la guette et dont la présence semble de plus en plus lui échapper.

Il incombe au lecteur de délimiter l'étendue de ces crochets, de cette ellipse aux frontières de la conscience, en procédant à une lecture à rebours, à défaut de pouvoir reconstituer les souvenirs d'Alana qui sont condamnés à rester à jamais dans l'oubli, dans le silence du texte d'Olsen. Susana Onega, Constanza del Río et Maite Escudero-Alías soulignent la nécessité de ces recours stylistiques et narratologiques dans la représentation et la réception littéraires de la mémoire traumatique, en particulier du silence esthétisé qu'elle engendre :

[R]hetorical, formal, stylistic choices are never arbitrary. Rather, they provide the frame through which the readers will access the work and thus shape and model it and *its aesthetic, emotional and ideological effects*. Literary stylisation affords readers a necessary critical distance from the traumatic contents of the work, allows them to perceive fault lines, contradictions and *silences*, and transforms them all, transforms us all, into alert and empathic witnesses.⁴²⁰

⁴¹⁷ Cette relation dichotomique est illustrée, en outre, par deux paires d'encadrés reflétant les perceptions visuelles des protagonistes. *Ibid.*, pp. 143-144, 461, 463.

⁴¹⁸ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. A16, A323.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. A330-A359.

⁴²⁰ ONEGA, Susana et al. (dir.). *Traumatic Memory and the Ethical, Political and Transhistorical Functions of Literature*, Cham : Palgrave Macmillan, 2017, p. 315. Je souligne.

Tout comme le blanc de la page s'épaissit à mesure que Navidson perd la mémoire en sombrant dans les profondeurs de la maison, il occupe presque entièrement les dernières pages des récits d'Alana et de Hugh.⁴²¹ L'aposiopèse sur laquelle s'achève le récit de ce dernier, « and then the— »,⁴²² suscite chez le lecteur le désir non assouvi d'en découvrir la suite et fin, ce qu'Aila souligne de manière métafictionnelle :

When dropped into the end of a sentence, the ellipsis can inspire a sense of melancholy, longing, *deferred or impeded desire*, a trailing off, a faltering, the gradual loss of mass and substance, an unwillingness or inability to continue. it's also known in the trade as an aposiopesis, a becoming silent.⁴²³

Elles-mêmes imprimées sur une page vierge hormis le nom de Lance Olsen accompagnant la pagination du roman, les dernières paroles d'Aila relevées plus haut (« Yes lets ») apparaissent comme une ouverture du champ des possibles : le silence et le blanc de la page n'annoncent non pas une fin, mais plutôt un renouveau de la parole auctoriale. Sous-tendu par l'idée de silence bruyant dont Aila est l'une des expressions textuelles, ce renouveau renégocie par conséquent le désir de fin éprouvé par le lecteur, en le différant ou en l'entravant. Le lecteur se retrouve dans l'impossibilité de déterminer à qui revient la responsabilité de finir le texte, de clore le récit et de signer le retour au silence : c'est ce que se propose d'explorer le chapitre suivant.

⁴²¹ Le blanc comme image est traité en deuxième partie de cette thèse. Voir *infra*, « Hybridation, tension, réinvention », pp. 274-280.

⁴²² OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA367.

⁴²³ *Ibid.*, p. HA227. Je souligne.

3 LE DÉSIR DE FIN : LINÉARITÉ ET CIRCULARITÉ

Andrea Del Lungo aborde les frontières du texte dans le roman contemporain comme « de véritables lieux herméneutiques ». Le critique met en évidence la filiation intellectuelle de l'auteur et de son lecteur, et des auteurs entre eux, pour finalement proposer

une vision du roman contemporain moins chargée d'une réflexivité angoissante : un roman qui, après avoir tant débattu sur l'impossibilité de commencer et de finir, semble maintenant affronter, avec la pleine conscience de ce questionnement, l'aspect *inéluçtable* du début et de la fin.⁴²⁴

Le début et la fin du texte, sous la loupe autoréflexive des quatre auteurs du corpus, sont ainsi placés au centre de leurs romans. Le caractère supposément linéaire du processus de lecture, censé mener le lecteur d'un bout à l'autre du récit, s'en trouve transformé et son désir de fin, de clôture, ou encore de révélation, constamment réamorçé.

L'on s'intéressera tout d'abord aux implications qu'engendre le recours au surréalisme et à la dystopie, ou à la combinaison des deux, dans les œuvres métafictionnelles du corpus, dont certaines envisagent la fin de la civilisation actuelle. La dimension autoréflexive de ces fictions agit tel un prisme supplémentaire, kaléidoscopique, soulignant l'idée de crise qui informe les représentations de ces fins sans fin.

Les effets de récursivité diégétique et textuelle qui se dégagent de ces interrogations téléologiques reflètent avant tout une volonté de ces auteurs, extra- ou intradiégétiques, de retarder l'échéance de leur propre fin. C'est donc sans surprise que leur refus d'abdiquer se cristallise au moment de clore leurs récits, plus particulièrement à travers des épilogues métafictionnels qui rouvrent l'entreprise diégétique plutôt qu'ils ne la ferment. L'effet de surprise, ou plutôt la prise de conscience épistémologique que ces procédés comminatoires, conjuratoires ou correctifs cherchent à provoquer chez le lecteur, provient toutefois du retentissement sémantique et ontologique qu'ils ont sur le texte lui-même.

⁴²⁴ DEL LUNGO, Andrea. « En commençant en finissant », *op. cit.*, p. 22.

3.1 MÉTAFICTION ET DYSTOPIE : LA FIN SANS FIN

Le mouvement surréaliste,⁴²⁵ apparu peu après la Première Guerre mondiale, et le genre dystopique après la Seconde, apparaissent comme deux réponses, différentes et similaires à la fois, aux grands bouleversements idéologiques du XXe siècle. Le récit surréaliste et le récit dystopique illustrent en effet les différentes remises en question des valeurs reçues de la logique, de l'esthétique et de la morale qui façonnent notre perception de la réalité.

Dans la lignée des récits d'anticipation dystopiques, le courant de pensée collapsologique explore les dangers que représente le monde industriel contemporain pour l'environnement et les sociétés humaines, mais également les diverses crises (environnementale, économique, géopolitique, etc.) susceptibles de provoquer son effondrement. L'analyse préalable de ces interrogations de la fin de la civilisation permettra de mettre en lumière ce concept de crise, qu'il s'agira d'examiner sous l'angle de la métafiction et de la métatextualité.

3.1.1 L'effondrement en questions

La publication de *Theories of Forgetting* est contemporaine à l'essor de la réflexion collapsologique, qu'Olsen considère à travers le regard biaisé de la secte par laquelle Hugh se fait séquestrer et droguer. Cette secte prêche l'ingestion de substances psychotropes dans l'attente des fins du monde et de l'humanité, qu'elle voit comme imminentes. Ses membres se font appeler les *Sleeping Beauties*, les Belles au bois dormant, une appellation qui a part au caractère surréaliste du roman. Leur gourou n'est qu'un gamin (« kid ») aux yeux de Hugh, il a pourtant une vision pessimiste de l'avenir, annonçant l'inéluctabilité de crises écologique et humanitaire, engendrées par le système capitaliste :

That the current economic system comprises one big fat global Ponzi scheme based on crazily excessive credit, with the result of said system having nowhere to go but headlong into a titanic hebejebe unraveling that will intensify as natural resources peter out and alternative energies fail to replace them in time. That we're all living in a let's call it a Wile E. Coyote Moment—already having sprinted off the cliff, holding a sign that reads Gravity Lessons, pointy ears

⁴²⁵ TLFi, « surréalisme », <https://www.cnrtl.fr/definition/surrealisme>, consulté le 12 novembre 2020.

drooping, the notion just beginning to begin to sparkle behind our nonplussed eyeballs that we're well and truly fucked?⁴²⁶

Déforestation, désertification, pollution et acidification des océans, et nouvelle extinction massive de la biodiversité sont autant de conséquences catastrophiques connexes de la surpopulation humaine et de l'intensification de l'élevage industriel. La secte les résume par le terme d'écophagie, c'est-à-dire la consommation d'un écosystème. Outre les crises sanitaires et les famines mondiales, le jeune maître spirituel rappelle que l'appauvrissement des ressources naturelles est à l'origine de l'augmentation constante de la criminalité et de la guerre, révélant ainsi l'incapacité pour l'être humain d'apprendre de ses erreurs et d'anticiper sa propre fin. Selon lui, c'est bien l'humanité qui causera sa propre perte. Le terrorisme nucléaire et le soulèvement d'une forme de vie artificielle dominante représenteraient ainsi les causes les plus probables de l'extinction de l'humanité.⁴²⁷

En mettant en scène l'effondrement de notre société contemporaine, *The Book of Dave* illustre parfaitement l'angoisse des *Sleeping Beauties*, pour qui la surpopulation met également en péril la démocratie au profit de régimes totalitaires.⁴²⁸ À l'image du discours critique que Self porte à l'égard du système capitaliste, le récit contemporain de Dave Rudman dénonce les grandes chaînes commerciales qui alimentent l'économie londonienne. L'ombre funeste qu'elles projettent sur la capitale britannique s'étend ainsi sur le protagoniste lui-même pour intensifier la crise suicidaire dont il souffre :

Dave dropped the fare off and drove on round the elevated roadway to the front of the station, where stone giantesses mourn the death of its builders on Flanders Field. He ranked up and marched away past Delice de France, Upper Crust, Van Heusen, M&S Simply Food, The Reef, Burger King and Tie Rack, then down into the temple of hiss and piss, where he could wring the neck of his suicidal dick.⁴²⁹

⁴²⁶ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA224.

⁴²⁷ *Ibid.*, pp. HA221-HA231.

⁴²⁸ « And/or that laws regulate interactions between humans and that the higher the population density, the more frequent such interactions become, and hence the growing need for yet more laws to regulate said interactions, and hence one of the consequences of overpopulation arguably being the eventual replacement of democratic by authoritarian governments. » *Ibid.*, pp. HA223-224.

⁴²⁹ SELF, Will. *The Book of Dave*, op. cit., p. 153. Voir aussi pp. 396-397, entre autres.

Dans l'œuvre fictionnelle de *Self*, la ville de Londres, à la fois moribonde et mortifère, devient le symbole même du capitalisme. Elle apparaît sous une lumière aussi peu gracieuse et flatteuse que celle projetée par le chauffeur de taxi, notamment à travers le regard de Cal Devenish, un producteur de télévision de la classe moyenne. Reflétant le caractère souvent raciste et xénophobe des diatribes intérieures de Dave, l'observation suivante de Cal souligne non seulement le caractère discriminatoire et endémique du système capitaliste, mais également sa dimension autophage, voire coprophile :

Low down on the scabrous underbelly of South London, the BMW raced from one shopping parade to the next. From OK Chicken to Perfect Chicken, from Bootiful Chicken to Luvverly Chicken, from Royal Chicken to Chicken Imperium, from Chicken Universe to one forlorn joint in the filthy crotch of Burgess Park that was simply dubbed 'Chicken'. Down here, where men wore nylon snoods, the light industrial premises massed and every public, horizontal thing was planted with metal thorns, Cal felt *the turbid threat of the city*, which might choose – quite impersonally – to climb into the car at the lights and suggest, at gunpoint, that he step out.⁴³⁰

Les valeurs symboliques du système capitaliste reposent en effet sur une réinjection constante de capitaux au détriment de la classe ouvrière, à l'image du poulet élevé en batterie ré-ingurgité sans fin (et sans faim) par les Londoniens. Il n'est donc pas surprenant que plusieurs termes issus directement de ce régime capitaliste soient à leur tour réinjectés dans le vocabulaire de la société futuriste, moribonde, comme il a été relevé précédemment.

Parmi les seuls vestiges de la civilisation actuelle, les ruines des tours iconiques de la City, le cœur financier de Londres, se dressent encore à l'horizon de l'île de Ham. L'ascension périlleuse du gratte-ciel Tower 42 (qui apparaît sous son appellation d'origine, NatWest Tower, dans le roman) devient ainsi un rite d'initiation pour les jeunes garçons.⁴³¹ Les habitants de Ham désignent la tour comme le « Sentrul Stac », la « pile centrale », qui a perdu son héritage capitaliste dans la diégèse futuriste. Il en est tout autre pour le lecteur, invité à voir dans la prouesse exigée le symbole d'une société s'évertuant encore et toujours à prendre appui, à ses risques et périls, sur des fondations instables.

Lanark est une dénonciation tout aussi virulente du système capitaliste : « Since competitive capitalism split *us* off from the collective unconscious we've *all* been more or less

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 157. Je souligne.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 131.

crucified. »⁴³² Les conséquences du capitalisme prennent une tout autre dimension dans l'univers diégétique de Lanark. Hormis ses quelques cafés plutôt lugubres restés ouverts, Unthank a tout d'une ville en guerre dont le secteur économique, traversant plus qu'une période d'accalmie,⁴³³ semble au bord de l'effondrement. Le concept de travail y est quasiment inexistant, l'économie de la ville fonctionnant au ralenti.⁴³⁴ La description qu'Ozenfant fait de la ville résume l'atmosphère chaotique qui y règne :

That city is called Unthank. The calendar in Unthank is based on sunlight, but only administrators use it. The majority have forgotten the sun; moreover, they have rejected the clock. They do not measure or plan, their lives are regulated by simple appetite varied by the occasional impulse. Not surprisingly nobody is well there. Politically, too, they are corrupt and would collapse without subsidies from healthier continents. But do not blame its condition upon lack of sunlight. The institute has none, yet it supports itself and supplies the staff with plenty of healthy food and exercise. The clock keeps us regular.⁴³⁵

Les quelques grands groupes commerciaux à la tête de la nouvelle économie de marché, appelée la « créature », se présentent eux-mêmes comme la base (« foundation ») de la société dystopique.⁴³⁶ À la manière d'une araignée tissant sa toile, le capitalisme continue ainsi d'y étendre son emprise endémique par le biais de ses divers avatars institutionnels. Grant, un membre de la résistance, définit la « créature » en ces termes : « A conspiracy which owns and manipulates everything for profit. » Il poursuit quelques lignes plus loin : « Their institute breaks whole populations into winners and losers and calls itself *culture*. Their council destroys every way of life which doesn't bring them profit and calls itself government. »⁴³⁷ Bien que le terme capitalisme soit absent du récit de Lanark, tous les ingrédients y sont pourtant réunis.

L'une des fonctions narratologiques de l'Institut est de mettre ces aspects en évidence. Monica Germanà souligne la représentation que Gray fait du caractère autophage du système capitaliste :

⁴³² GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 331.

⁴³³ *Ibid.*, p. 30.

⁴³⁴ « I was surprised by the size of these heaps and the careless way the clerk handled them. The notes were creased and dirty and drawn from several currencies. The coins were thick copper pennies, worn silver with milled edges, frail nickel counters and plain brass discs with holes through the centre. I distributed this money into several pockets but I've never learned to use it for everyone has a different notion of its value. When buying anything I hold out a handful and let the waiter or shopman or conductor take what he thinks right. » *Ibid.*, p. 23.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 409.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 410.

Far from being an isolated and distant Otherworld, the Institute is a microcosm which features the accentuated paradoxes of the world outside, including Glasgow and Edinburgh twin-cities of Unthank and Provan. The discourse on cannibalism becomes here a global issue and facilitates a critique of modern capitalist society.⁴³⁸

Sous ses apparences impeccables, c'est pourtant au cœur même de l'Institut que s'opère le traitement abject des symptômes endémiques de la « créature ». Ceux-ci se manifestent telles des excroissances gangréneuses qu'il s'ampute lui-même discrètement grâce à son service de détérioration⁴³⁹ avant de réinjecter dans le système moribond l'énergie nutritive ainsi produite. L'Institut partage ainsi le même funeste secret que la société Soylent dans le film d'anticipation *Soylent Green* (1973) de Richard Fleischer, une adaptation du roman *Make Room! Make Room!* (1966) de Harry Harrison.

Le terme *collapse*, lorsqu'il fait référence à l'effondrement d'une civilisation, d'une société, d'une administration ou encore d'une économie, réapparaît une dizaine de fois dans le roman, majoritairement dans le récit dystopique. L'interrogation collapsologique de la fin informait en effet l'écriture grayienne bien avant qu'elle ne devienne un courant de pensée reconnu. Elle se concrétise à la fin du récit de *Lanark*, lorsque le poison toxique que dégage la créature manque de provoquer l'effondrement de la terre elle-même.⁴⁴⁰

Redoutée dans *Theories of Forgetting*, l'idée de la fin du modèle industriel reste au second plan du roman d'Olsen, quand elle imprègne véritablement les récits de *Lanark* et de *The Book of Dave*. Contrairement à l'uchronie qui est une réécriture potentiellement dystopique de l'Histoire et donc du passé, les fictions d'anticipation de Gray et de Self dépeignent des sociétés futuristes ayant remplacé le contexte sociétal que ces fictions cherchent à dénoncer. *Lanark* et *The Book of Dave* mettent ainsi en exergue les aspects les plus nocifs de notre société contemporaine au moyen de l'hypertrophie et de l'anamorphose.

Gray et Self abordent leurs représentations dystopiques de l'après de manière métafictionnelle, plus spécifiquement au prisme de l'autoréférentialité, envisageant la fin de l'humanité par le biais de procédés métanarratifs : en plus d'être mis en regard avec leurs pendants contemporains respectifs, les deux univers dystopiques sont présentés comme étant

⁴³⁸ GERMANÀ, Monica. « Eating Disorders », *op. cit.*, p. 61. Camille Manfredi explore également les moyens narratologiques employés par Gray pour dénoncer le capitalisme dans *Lanark*. MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 74, 98, entre autres.

⁴³⁹ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 460.

le fruit de l'œuvre d'imagination d'un auteur démiurgique intradiégétique. Nastler le fait remarquer à Lanark tout en lui prédisant une fin catastrophique : « The Thaw narrative shows a man dying because he is bad at loving. It is enclosed by your narrative which shows civilization collapsing for the same reason. »⁴⁴¹ D'un autre côté, l'univers dystopique de *The Book of Dave* a moins pour cause directe une catastrophe naturelle que les actes insensés d'un chauffeur de taxi dépressif, tel un effet papillon. Dans ces deux romans, le passage d'un avant à un après est incarné par le *topos* du livre.

Opportuniste et manipulateur, Nastler ne cache pas son ambition de devenir un auteur reconnu, cherchant à susciter l'admiration de son lecteur.⁴⁴² Il déclare ainsi s'inspirer des canons de la littérature qui, selon lui, doivent leur renommée à leurs fins tragiques, pour mettre en scène l'échec programmé de Lanark : « Because failures are popular. »⁴⁴³ À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, l'Écosse, tout comme le reste du monde occidental, représente alors un cadre parfait pour accueillir une tragédie, ou une dystopie, nationale :

A conjuror's best trick is to show his audience a moving model of the world as it is with themselves inside it, and the world is not moving toward greater liberty, equality and fraternity. So I faced the fact that my world model would be a hopeless one. I also knew it would be an industrial-west-of-Scotland-petitbourgeois one, but I didn't think that a disadvantage. If the maker's mind is prepared, the immediate materials are always suitable.⁴⁴⁴

L'Épilogue permet à Gray d'élaborer une réflexion sur l'idée de fin, notamment le concept de *telos* qui devient problématique dès la seconde moitié du XXe siècle, comme l'ensemble des connaissances épistémologiques de l'époque. C'est ce que déplore Nastler, craignant que son manuscrit encore inachevé ne soit plus en accord avec l'idéologie des années 1970 durant lesquelles se déroule son entretien avec Lanark, et les codes littéraires qui en découlent. Sa volonté initiale de conférer à l'Écosse une épopée nationale digne de celle de Virgile s'en trouve contrecarrée, le laissant désemparé et incapable d'appréhender ce nouveau monde qui l'entoure : « Perhaps the best thing I could do is write a story in which adjectives like *commonplace* and *ordinary* have the significance which *glorious* and *divine* carried in

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 484.

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 494-495.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 485.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 493.

earlier comedies. What do you think? »⁴⁴⁵ Bien qu'il s'applique plus particulièrement au cas du Nouveau Roman à la française, le rapprochement que fait Frank Wagner entre l'idéologie postmoderne et la question téléologique éclaire le désarroi de Nastler quant à la fin à accorder à *Lanark*, et en particulier à son personnage éponyme :

[L]a dénonciation de l'arbitraire des points stratégiques du récit témoigne ainsi d'une relation d'homologie avec l'*épistémè* des années 60-70 : à une époque où les discours véridictionnels disparaissent, où les méta-récits de légitimation s'effondrent, comment motiver le début et la fin ? La confiance mythique cède la place à la défiance apocalyptique [...].⁴⁴⁶

Nastler laisse ainsi éclater sa « défiance apocalyptique » dans un accès de fureur après que Lanark a comparé la fin qu'il lui réserve à celles de banales histoires de science-fiction : « I warn you, my whole imagination has a carefully reined-back catastrophist tendency; you have no conception of the damage my descriptive powers will wreak when I loose them on a theme like THE END. »⁴⁴⁷ L'auteur fictionnel n'ira pourtant pas au bout de ses menaces, comme si, trop soucieux de trouver une fin qui convienne à tout le monde,⁴⁴⁸ la fin de *Lanark/Lanark* était vouée à lui échapper. Le fait d'être dans l'ignorance de la naissance d'Alexander, le fils de Lanark, reflète ainsi son incapacité de refuser à Lanark une descendance, un renouveau, ou tout simplement celle de maîtriser le thème du début autant que celui de la fin, comme le démontre Frank Wagner. Le récit de Nastler représente par conséquent un seuil critique non seulement pour l'univers diégétique dont il se veut le créateur, mais également pour lui-même en tant que figure auctoriale.

Le terme grec *krisis*, qui est à l'origine de la notion contemporaine de crise, est polysémique. En effet, *krinein*, sa forme verbale, renvoie aussi bien à l'action de juger, de décider – de laquelle découle le sens latin du mot *crise* comme la phase décisive d'une maladie – qu'à celles de distinguer, de choisir ou encore de séparer. Vue sous cet angle étymologique, l'idée de crise implique par conséquent la nécessité d'une décision et d'un tri entraînant un changement profond.

Comme Nastler l'explique avec orgueil dans l'épilogue, le récit de *Lanark* est le fruit d'un choix, dont celui de *séparer* le récit global en deux parties ou encore celui de les *déranger*

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 494.

⁴⁴⁶ WAGNER, Frank. « Ni début, ni fin ? Le cas du "Nouveau Roman" », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 241-258, *op. cit.*, p. 257.

⁴⁴⁷ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 498.

⁴⁴⁸ « So I'm taking this opportunity to get all of us agreeing about the end so that we stay together right up to it. » *Ibid.*, p. 495.

dans la version finale du roman. L'impossibilité de l'auteur intradiégétique de *décider* d'une fin pour Lanark, et encore moins de proposer quelque changement téléologique vis-à-vis de la tradition qu'il se borne à perpétuer, sans parler de l'absence de *jugement* moral guidant ses choix auctoriaux,⁴⁴⁹ inscrit le roman dans une forme de crise perpétuelle, à l'image de la crise de foie prométhéenne que Nastler est condamné à endurer.

Dave Rudman exprime la même « défiance apocalyptique » que Nastler lorsqu'il entreprend la rédaction de son Livre. Contrairement à celui-ci, Dave n'a pas conscience du potentiel dévastateur de ses facultés descriptives, notamment quand il y proclame la fin de toute interaction sociale entre les hommes et les femmes, c'est-à-dire la *séparation* des sexes. Il n'y souhaite pas non plus la fin du monde, ni l'effondrement de la société occidentale, malgré les nombreuses critiques amères qu'elle lui inspire. Son livre est en effet destiné à rectifier le fonctionnement de la société contemporaine plutôt qu'à le détruire, au profit des générations futures et en particulier de son fils :

The Knowledge may have had its glossolalia, but these dribs and drabs of humdrum misogyny flowed together into a mighty Jordan, nothing less than A COMPLETE RE-EVALUATION OF THE WAY MEN AND WOMEN should conduct their lives together. Which, as the Driver saw it, was mostly apart, the mummies crossing over into purdah on the far bank.⁴⁵⁰

Le livre de Dave est l'incarnation physique de la dépression nerveuse qu'engendre chez lui son divorce avec Michelle. Imperméable aux affres du temps car imprimé sur des plaques de métal, le livre symboliserait l'impossibilité du protagoniste de sortir de cette crise psychique, du moins jusqu'à ce qu'il fasse la rencontre de Phyllis, qui lui fera prendre conscience du caractère infondé de ses diatribes. Contrairement au premier ouvrage qui a pour objectif de propager l'état critique du protagoniste, la seconde mouture se consacre à fournir à Carl ainsi qu'à Dave lui-même les outils nécessaires pour l'éviter ou en sortir, opérant ainsi un *changement* drastique dans la conception du monde qu'il transmet en premier lieu :

A new Book took shape. As Dave trudged along the laborious biro furrows, he turned up a new EPISTLE TO THE SON, which told the lad to RESPECT MEN AND WOMEN BOTH, to strive always for RESPONSIBILITY, to understand that WE MAKE OUR OWN CHOICES

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pp. 498-499.

⁴⁵⁰ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 348.

IN LIFE, and that BLAMING OTHERS is not an option. Children NEED BOTH THEIR MOTHERS AND THEIR FATHERS, yet if their union does not last there should be no CONFLICT, no tug of HATE.⁴⁵¹

Ces aptitudes à juger, à distinguer et à choisir, que Dave redécouvre et défend dans son second livre, lui permettent ainsi de se soigner. Cependant, le mal est déjà fait : à l'image du second livre qui, fait de papier, finira par disparaître rongé par le temps, les conséquences des décisions malavisées prises par Dave durant sa période de crise nerveuse causeront sa perte. Néanmoins, contrairement à Nastler qui ne peut pas mourir, Dave, victime d'une mafia turque, accueille la mort comme une libération :

Dave was forced to conclude that *I wanted this to 'appen*, and, more defiantly, *I was justified – why should I pay that cunt back, why? I was off my bleedin' rocker...* Yet there were also his own words, echoing around the M25, all the way from the hackneyed past: *You never owe a Turk. Never.*⁴⁵²

Victime d'un capitalisme devenu criminel, le protagoniste a beau faire preuve de défiance face à sa propre fin, son attitude n'aura pas raison de l'état critique dans lequel se trouve la société occidentale au tournant du XXI^e siècle, deux ans à peine après les attentats du 11 Septembre. *The Book of Dave* rappelle ainsi que de l'effondrement psychique (« mental collapse ») à l'effondrement d'une civilisation, il n'y a qu'un pas, un seuil critique, en l'occurrence apocalyptique et surtout textuel. La société contemporaine, en partie responsable de la dépression nerveuse de Dave, ne fait cependant pas qu'ouvrir la voie à la société *post-apocalyptique*.

Le protagoniste, dont la dépression s'associe à une forme de schizophrénie, retranscrit dans son premier livre la révélation qu'il déclare avoir reçue du dieu Dave, lui dévoilant les plans d'une future ville de Londres, idéale et concentrique, telle une nouvelle Jérusalem.⁴⁵³ La société dystopique s'étant reconstruite selon cette révélation que Dave infirme néanmoins dans son second ouvrage (Frank Kermode emploie le terme « disconfirm »), la volonté qui pousse la population futuriste à bâtir une Nouvelle Londres (« New London ») à l'image de celle dépeinte dans leur Livre de la Révélation ne fait que pérenniser la période de crise traversée

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 420.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 469.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 280.

par Dave dans le récit contemporain.⁴⁵⁴ La diégèse dystopique représente une quête sans fin de l'Apocalypse.

The Book of Dave, mais également *Lanark*, illustrent ainsi les propos de Frank Kermode selon qui, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, l'intrigue littéraire substitue l'idée de crise immanente à celle de fins temporelles imminentes :

[T]he End itself, in modern literary plotting loses its downbeat, tonic-and-dominant finality, and we think of it, as the theologians think of Apocalypse, as immanent rather than imminent. Thus, as we shall see, we think in terms of crisis rather than temporal ends; and make much of subtle disconfirmation and elaborate peripeteia. And we concern ourselves with the conflict between the deterministic pattern any plot suggests, and the freedom of persons within that plot to choose and so to alter the structure, the relations of beginning, middle, and end.⁴⁵⁵

3.1.2 Le microcosme moribond

La diégèse dystopique de *The Book of Dave* défie toute conception de temporalité. Accompagnant le titre de chacun des seize chapitres du roman, les dates renvoyant au récit contemporain sont comprises entre 1987 et 2003 alors que celles du récit futuriste couvrent une période allant de « 509 AD » à « 524 AD ». Un clin d'œil humoristique aux expressions « Before Christ » et « *anno Domini* » (*BC* et *AD*, signifiant respectivement avant et après Jésus-Christ) du système de datation anglo-saxon, l'acronyme « AD » renvoie dans le roman de Self à la découverte présumée du livre de Dave – le « D » représentant probablement le prénom du protagoniste (« in the year of our Lord Dave »). Ce retour symbolique dans le passé se manifeste notamment par le retour, dans la société futuriste, à un système féodal caractéristique du haut Moyen Âge.

Quant à l'île de Ham, elle est comparée à plusieurs reprises à un fœtus, symbolisant ainsi une (re)naissance à venir. D'après les croyances ancestrales partagées par les femmes de la communauté des Hamsters, l'île serait à l'origine l'enfant avorté de la « Mutha » (de *Mother*), une Titanide dont les attributs rappellent ceux de Rhéa, la Grande Mère :

⁴⁵⁴ « Those structures deemed by the PCO to be most integral to New London – and which had been inaugurated at the accession of the King's dad, Dave II, almost forty years before – were now nearing completion. [...] mighty edifices that together expressed *the full temporal compass of the dāvine revelation*. » *Ibid.*, p. 298. Je souligne.

⁴⁵⁵ KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 30.

The Mutha stayed and revived the corpse of her child, revived it so successfully that it grew and grew until it became an island. And on this island a second race of smaller giants sprang up, who, over years, then decades and finally centuries, gradually separated themselves into the two species of men and motos.⁴⁵⁶

Prisonnière de cet entre-deux, l'île se situe hors de toute chronologie temporelle, figée dans un non-temps avec lequel les Hamsters ont appris à vivre, ou à survivre : « the concept of ordinal time was not strong in them. »⁴⁵⁷ La dimension onomastique de l'île et de ses habitants est évidente : les Hamsters sont eux-mêmes prisonniers de la roue du destin, la Roue (« the Wheel ») symbolisant le Volant de leur dieu, l'équivalent de la sainte Croix dans l'univers futuriste.⁴⁵⁸

Le climat hostile de l'île, la disparition des techniques de production agricole et d'élevage et le quotidien des Hamsters, rythmé par des rituels religieux chronophages et mortifères, sont autant d'éléments qui sous-tendent le déclin progressif de la communauté⁴⁵⁹ : les longs sermons à répétition imposés par le régime ecclésiastique empêchent les habitants de produire de quoi se nourrir⁴⁶⁰ et le rite de naissance que ceux-ci s'appliquent à accomplir engendre bien souvent la mort du nouveau-né,⁴⁶¹ sans parler de la dangerosité du rite de passage à l'âge adulte évoqué plus haut. Néanmoins, à l'instar du système capitaliste, le caractère moribond de ce microcosme sociétal dystopique est avant tout autogénéré.

Ainsi, malgré leurs origines censément communes, les Hamsters entretiennent une relation symbiotique paradoxale avec les « motos », des créatures porcines ayant l'intelligence et la faculté de parole d'un enfant de deux ans et demi. L'abattage annuel de l'un d'entre eux (« moto slaughter »), dans le but d'en récolter la viande et l'huile de son cuir (« moto oil », qui contribue au caractère nocif du rite de naissance mentionné plus haut), s'apparenterait en effet à une forme de cannibalisme. La déclaration suivante d'un des personnages secondaires, proférée en dialecte « Mokni », ⁴⁶² illustre ce propos tout en soulignant le caractère microcosmique de l'île :

⁴⁵⁶ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 58. Voir aussi p. 302, 451.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 314.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 180-181.

⁴⁶² L'appellation du dialecte futuriste est une référence ironique à l'imitation prétentieuse de l'accent et du vocabulaire cockneys.

Yaw dad, he explained to Carl, ee toll me abaht ve motos, an ee sed vey eld ve kë. Ee sed vey woz dävyn creetyurs, appi an surcüre lyke kiddees wúd av bin wivaht ve Braykup an ve Chaynjova. Ee sed wotevah Ls append, az longaz vair wur motos on Am vair woz stil oap fur ve wurld.⁴⁶³

Self recourt déjà au concept de microcosme moribond situé hors du temps lorsqu'il écrit *Dorian*. L'intérieur obscur et poussiéreux de la maison des Wotton reflète non seulement la vision sociale déformée, surréaliste, d'Henry Wotton, qui se réinvente en tant que membre de l'aristocratie dans son récit, mais également sa défiance constante face au passage du temps. Le paragraphe d'ouverture de *Dorian* souligne le brouillage temporel qui caractérise le récit autant que son auteur fictionnel : « Once you were inside the Chelsea home of Henry and Victoria Wotton it was impossible to tell whether it was day or night-time. Not only was there this crucial ambiguity, but the seasons and even the years became indeterminate. »⁴⁶⁴ L'ambiguïté temporelle qui entoure cet autoportrait de Wotton transparaît dans l'image récurrente du jardin débordant de vie tout au long de l'année. La diversité de sa végétation comme les multiples facettes de l'auteur intradiégétique induisent chez les personnages, mais également chez le lecteur, un effet de désorientation qui finit par rendre Dorian fou :

Outside in the garden, Wotton took Dorian's arm. He could do this – casually take someone's arm. It was odd that such a caustic character should have such an easy physicality – but no odder than the garden itself, for here, as in the street, the dense and overgrown foliage was oppressively, queerly diverse. The presence of so many different plants and flowers from so many different regions of the world would in and of itself have been disorienting, but since they were all simultaneously in flower and in fruit, the effect was deranging.⁴⁶⁵

À l'image du personnage éponyme dont l'apparence impeccable cache une personnalité corrompue et pourrissante,⁴⁶⁶ le jardin de Victoria et d'Henry Wotton incarne par effet de contraste la maladie dont ce dernier est victime et la dégénérescence morale de la société de consommation de la fin du XXe siècle :

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 434. J'en propose la traduction suivante en anglais standard, tout en conservant les marqueurs grammaticaux propres au Mokni : « Your dad, he explained to Carl, he told me about the motos, and he said they held the key. He said they was divine creatures, happy and secure like kiddies would have been without the Breakup and the Changeover. He said whatever else happened, as long as there were motos on Ham there was still hope for the world. »

⁴⁶⁴ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 190.

The gardens of the adjoining houses were stark and bare, yet the Wottons' walled oblong exhibited *a most sinister force*, which through their green fuses drove the flowers into bloom. Petals exploded from their heavy heads to lie upon the knee-high grasses of this pocket steppe, and the prickly yellow casings of horse chestnuts dangling from the leafy boughs of a tree had the semblance of Pan's own gonads, heavy with the milk of regeneration.⁴⁶⁷

La régénération continue du microcosme moribond d'Henry Wotton reflète par conséquent une temporalité devenue cyclique,⁴⁶⁸ le cycle des saisons s'y étant arrêté à l'été, au moment fatidique où Dorian signe un pacte avec le diable :

But in 1981 it was *that* summer, the impossible one that budded and blossomed and fruited at once. It was perpetually a sunny mid-morning in the vicinity of Henry Wotton (as if time's arrow were a record player's sapphire stylus, to be picked up and returned to the same groove, over and over and over) [...]⁴⁶⁹

Comme la révélation de l'épilogue conférant une dimension métatextuelle à cette représentation surréaliste du non-temps, l'attention accordée à la « bouche saturnienne » (« saturnine mouth ») de Wotton révèle davantage que le caractère mélancolique du protagoniste, qu'il tenterait de dissimuler derrière ses traits d'esprit.⁴⁷⁰ En rappelant que la figure mythologique de Saturne est associée au concept du temps (son équivalent grec étant Cronos), Larisa Dryansky explique que l'expression « temps saturnien » (« saturnine time ») employée par Robert Smithson renvoie à l'idée d'un temps presque arrêté, gelé.⁴⁷¹ Qualifier de saturnien l'organe de la parole de l'auteur intradiégétique de *Dorian* est loin d'être anodin.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 181. Je souligne.

⁴⁶⁸ Dans *Lanark*, le brouillage du cycle du jour et de la nuit caractéristique d'Unthank, un autre microcosme moribond coupé de toute temporalité, reflèterait un non-temps colonial. En dépeignant ainsi la ville dystopique assujettie par l'Institut, qui projette de l'engloutir, Gray semble déplorer le fait que la culture glaswégienne, et plus largement écossaise, est mise à l'arrêt voire progressivement effacée par une culture britannique influencée par Londres.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 68, 188.

⁴⁷¹ « L'identification de Saturne et du Temps serait fondée [...] sur une homophonie (entre "Cronos" et "Chronos"). Cette confusion n'en est pas moins riche de sens si on la rapporte aux caractéristiques du corps astral éponyme. Remarquable par la lenteur de ses révolutions, la planète aux anneaux de glace invite à imaginer une conception de la temporalité singulière : temps quasi immobile, voire gelé, qui serait à la fois celui de la froide et méthodique raison du géomètre atrabilaire et celui de la stupeur et de l'hallucination si l'on se réfère aux manifestations les plus sombres de l'état mélancolique. » DRYANSKY, Larisa. *Cartophotographies. De l'art conceptuel au Land Art*, Paris : Éditions du CTHS/INHA, 2017, p. 29. Concernant la confusion entre « Cronos » et « Chronos », voir GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1951), rubrique « Cronos », Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 105.

Dans le même ordre d'idées, la vie anormalement longue de Wotton – lui qui abuse toujours des drogues malgré la maladie⁴⁷² – est liée à celle d'un pendule humain, le « jiggling man ». ⁴⁷³ Celui-ci incarne à la fois le temps lui-même⁴⁷⁴ et, sous ses airs de vieux marin coleridgien, le pouvoir de l'imagination que libère l'acte de narration.⁴⁷⁵ Ces deux notions sont ainsi réunies sous un seul et même symbole solaire, autour duquel s'articule le récit de Wotton, plus particulièrement sa représentation métadiégétique de la fin sans fin : « It was true, the jiggling man was up there, and he *was* in time. It was awful and claustrophobic, this Planet Wotton, with its grossly abbreviated growing season, and its tight orbit around the fixed sun of the jiggling man. »⁴⁷⁶

Contrairement à une reprise du temps, l'arrêt de l'homme métronome annoncerait, selon Wotton, l'Apocalypse et la fin des temps.⁴⁷⁷ Le moment critique de la mort métadiégétique de Wotton symbolise ainsi le passage du *chronos*, le temps qui passe, au *kairos*, un moment décisif.⁴⁷⁸ Engendrant un réajustement du cycle des saisons,⁴⁷⁹ l'anticipation de sa propre mort, qui marque la fin de son récit mais pas celle de sa narration, vient concrétiser la crise sociale des dernières décennies du XXe siècle, dont la fin imminente est toujours différée, toujours inatteignable – comme l'Apocalypse :

The end, when it came, was curiously unexpected. [...] No, the *fin de siècle* was proving to be a killing zone for them both. In and out, in and out, in and out. Then, one afternoon, when the house was utterly silent, he stopped. The jiggling man stopped. His face entered Wotton's view and remained there.⁴⁸⁰

⁴⁷² SELF, Will. *Dorian, op. cit.*, p. 183.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 171, 254.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁴⁷⁵ « With the practised eye of the mariner, he could detect and analyse the ever changing properties of this view, an urban doldrums which would, to the untutored, appear quite static: the rear of a substantial, late-Victorian terraced house set in its oblong of walled garden. » *Ibid.*, p. 170. Cette citation est à mettre en parallèle avec la suivante, qui intervient alors que Baz vient d'occuper momentanément le rôle de narrateur autodiégétique : « He didn't do a bad job of evocation, our Baz; besides being a Grand Inquisitor he'd also become a bit of an Ancient Mariner. » *Ibid.*, p. 85.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷⁷ « He'll probably cease when the apocalypse begins. I call him the jiggling man, and I suggest that if you want to dub someone "metronome man" you find your own fucking loony! » *Ibid.*, p. 19. Voir aussi : « Baz stared and stared as the jiggling man simply jiggled. What was it that Henry had said? That the jiggling man was meting out the very seconds allotted to the world? That he was a sibylline metronome prophesying the day they all would die? Well, judging by his worsened appearance, this now lay in the not too distant future. » p. 136. Voir également p. 171.

⁴⁷⁸ KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending, op. cit.*, pp. 46-49.

⁴⁷⁹ SELF, Will. *Dorian, op. cit.*, pp. 255-256.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 254.

Olsen explore la décadence de ses protagonistes et du microcosme familial au moyen de procédés d'écriture qui semblent éluder toute notion de *kairos*, c'est-à-dire de moment de rupture ; plutôt, ces explorations se situent en plein cœur de tels moments décisifs, au milieu de crises relatives à chacun des trois personnages, magnifiées à l'échelle du roman – voire au-delà, jusque dans *There's No Place Like Time*. Le récit de *Theories of Forgetting* s'inscrit ainsi dans une sorte de non-temps universel, une chronicité faisant s'entremêler passé, présent et futur, le réel et l'imaginaire, la vie des protagonistes et la création artistique, réelle, de Smithson et d'Olsen lui-même. La dimension surréaliste du roman s'accompagne d'une récursivité textuelle qui complexifie les relations entre les notions de début, de milieu et de fin diégétiques.

L'ouverture des récits des trois protagonistes questionne l'idée d'origine et se présente comme le point de départ d'un lent processus de perte physique, psychique et/ou identitaire. La fin des récits d'Alana et de Hugh s'accorde ainsi avec leurs propres morts si elle n'appelait pas un recommencement perpétuel, renvoyant à une temporalité cyclique. La boucle récursive qui découle du début et de la fin du récit de Hugh a déjà été relevée ; concernant le récit d'Alana, l'omission de l'année dans la datation de ses entrées de journal, en apparence anodine, est pourtant lourde de conséquences : cette absence empêche toute situation temporelle précise de la diégèse, favorisant ainsi son caractère atemporel ; elle met également en évidence la possibilité de récurrence, d'une année sur l'autre, des événements diégétiques. Ces phénomènes d'itération et de réitération textuelles annulent les notions mêmes de début et de fin, qui se rejoignent pour devenir un seul et même axe temporel autour duquel s'articule l'univers diégétique du roman, à l'instar de la métaphore solaire définissant le microcosme moribond de *Dorian*.

Certaines des réflexions inspirées par le film *Trace* d'Alana suggèrent qu'il constituerait en fait les prémices de son dernier film, *Theories of Forgetting*, agissant à la manière d'une trace derridienne. La déclaration suivante évoque ainsi l'idée selon laquelle la vie humaine évoluerait dans un présent à la fois perpétuel et universel, réécrivant constamment le passé ainsi que l'avenir : « For Olsen being alive unfailingly signifies embodying a past that never took place, existing in a way that discloses how we are & can be always only [[there.]]. »⁴⁸¹ Le patronyme Olsen référant aussi bien au personnage d'Alana qu'à l'auteur extradiégétique dans *There's No Place Like Time*, ce dernier développe toutefois son propos en son nom propre :

⁴⁸¹ OLSEN, Lance et Andi OLSEN. *There's No Place Like Time*, op. cit., p. 52.

There's No Place Like Time, then, composed of hypotheses, interventions, and complications, doesn't seek to replicate, replace, or stand in for a past that never happened. Rather, it is meant to problematize the very idea of pastness while inviting a choreography, a way of moving through experience, through the difficulties termed identity, history, genre, textuality, metafiction, reflexivity, self-consciousness, and the act of reading/writing itself.⁴⁸²

La réflexion d'Olsen met en évidence le caractère mouvant non seulement du processus de réception du lecteur, mais également de la crise que traversent les protagonistes autobiographes de *Theories of Forgetting*.

Contrairement aux récits d'Alana et de Hugh, celui d'Aila ne reflète pas sa propre perte physique et psychique, bien que l'éloignement de sa famille – et notamment de son frère Lance – semble particulièrement l'affecter. S'adressant aussi bien à son frère disparu qu'à l'auteur extradiégétique, la fonction du personnage d'Aila est métatextuelle : en tant que critique littéraire, elle incarne la figure du lecteur. Son récit, intégré aux marges de celui de son père, vise néanmoins à y trouver un sens plutôt qu'à y porter un jugement.⁴⁸³ L'écriture d'Aila illustre ainsi les propos de Frank Kermode lorsqu'il explore la volonté de l'être humain de donner un sens au monde qui l'entoure et la notion de crise qui définit la condition humaine :

[T]hese old paradigms continue in some way to affect the way we make sense of the world. The notion of crisis, for instance; we are all too familiar with it, and too familiar with the difficulties attending any discussion of it; yet there is a myth of crisis, a very deep and complex one, which we should make more sense of if we could reduce it from the status of myth to the status of fiction.⁴⁸⁴

Le critique ajoute :

[T]he End is a fact of life and a fact of the imagination, working out from the middle, the human crisis. As the theologians say, we 'live from the End,' even if the world should be endless. We need ends and *kairoi* and the *pleroma*, even now when the history of the world has so terribly and so untidily expanded its endless successiveness. We re-create the horizons we have abolished, the structures that have collapsed; and we do so in terms of the old patterns, adapting

⁴⁸² OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 99.

⁴⁸³ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA33.

⁴⁸⁴ KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 28.

them to our new worlds. Ends, for example, become a matter of images, figures for what does not exist except humanly.⁴⁸⁵

Représenter la fin sans fin de manière métafictionnelle, c'est donc s'interroger sur l'avenir à l'aune des notions de présent et de passé. Les idées de début, de milieu et de fin narratifs, qui ne sont pas nécessairement connexes à ces notions temporelles, en particulier dans les œuvres à l'étude, sont néanmoins redéfinies pour générer des effets de récursivité, d'itération et de réitération textuelles. Le surréalisme et la dystopie, ou encore l'association des deux, se révèlent ainsi particulièrement pertinents lorsqu'il s'agit d'aller à l'encontre de la conception empirique du temps comme flot. Il en est de même pour le processus de réécriture, hyper- ou méta-textuelle, qui fait l'objet du premier chapitre de cette thèse, auquel nos quatre auteurs recourent à des degrés différents.

Face au concept de *unfinalizability* d'Olsen, inhérent à la diégèse, le récit de fiction est soumis à l'inéluctabilité de sa propre fin.⁴⁸⁶ La « défiance apocalyptique » des quatre auteurs du corpus témoigne ainsi d'une forme de chronophobie. Celle-ci se traduit notamment par la volonté de repousser constamment l'échéance de la fin – de l'acte de narration et donc de leur propre parole auctoriale. La deuxième partie de ce chapitre se propose d'explorer les moyens mis en œuvre pour tenter de contrecarrer cette fin auctoriale immanente au moment de conclure, par le recours à l'épilogue métafictionnel en particulier.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 58. Le terme *plérôme*, provenant du grec ancien *pleroma*, signifie « plénitude ».

⁴⁸⁶ Cette relation dichotomique inhérente à la littérature renvoie notamment au concept d'*aevum*. Dans la pensée scolastique, l'*aevum* désigne le mode d'existence des anges, un état intermédiaire entre l'éternité propre à Dieu et l'expérience du temps telle que la vivent les êtres humains. Selon Frank Kermode, la temporalité des romans s'inscrit dans le mode de l'*aevum* : « It does not abolish time or spatialize it; it co-exists with time, and is a mode in which things can be perpetual without being eternal. [...] *Aevum*, you might say, is the time-order of novels. Characters in novels are independent of time and succession, but may and usually do seem to operate in time and succession [...] » *Ibid.*, p. 72.

3.2 TELOS ET EPILOGOS : CLÔTURE ET RÉOUVERTURE

Conclusion d'une composition dramatique ou romanesque, l'épilogue permet à l'auteur de fiction de récapituler certains aspects de son récit ou encore de résumer des événements diégétiques postérieurs à l'intrigue principale.⁴⁸⁷ L'épilogue se situe par conséquent dans une position d'entre-deux, à la fois dans le récit et en dehors de celui-ci, comme son utilisation dramatique qui vise à abattre le quatrième mur. Il apparaît comme un seuil textuel dont la traversée se fait par une métalepse entre les domaines de la fiction et du réel. Selon Gérard Genette, cette figure de rhétorique soulève l'« hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit. »⁴⁸⁸ Marie-Odile Pittin-Hédon démontre ainsi l'étendue du pouvoir narratologique de l'épilogue de *Lanark* :

Si la métalepse induit par nature cette hypothèse, le réseau paratextuel-textuel de l'épilogue semble conduire le lecteur un peu plus loin que la seule projection imaginaire de son propre statut, vers le cœur du réseau, de la toile, ou encore du véritable piège de l'actualisation de l'hypotexte abstrait.⁴⁸⁹

Certains auteurs de métafiction se sont emparés de ce procédé narratologique au profit de leurs entreprises diégétiques, non plus pour clore ces dernières mais bien pour les ouvrir, ou plutôt les rouvrir. Gray et Self exploitent la métafiction de façon ludique pour élaborer des épilogues qui restent des procédés narratologiques correctifs, comminatoires ou conjuratoires. En questionnant l'acte de narration lui-même, qu'il s'agisse de l'autorité auctoriale ou de la validité du texte donné à lire, leurs pseudo-conclusions redéfinissent non seulement les processus de composition et de réception littéraires, elles en renégocient la fin narrative programmée, immanente, en dressant des passerelles avec la réalité référentielle non finie, plutôt qu'infinie.

⁴⁸⁷ TLFi, « épilogue », <https://www.cnrtl.fr/definition/epilogue>, consulté le 7 décembre 2020.

⁴⁸⁸ GENETTE, Gérard. *Figures III*, op. cit., p. 245.

⁴⁸⁹ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, op. cit., p. 161.

3.2.1 L'épilogue et l'annulation

L'épilogue de *Dorian* est à même d'intriguer et de surprendre le lecteur du fait que son hypotexte wildien n'en possède pas. Le récit de l'œuvre de Wilde se conclut en effet par le suicide du personnage éponyme et la découverte par ses domestiques de son corps devenu méconnaissable : « Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. *It was not till they had examined the rings that they recognized who it was.* »⁴⁹⁰ La répétition du pronom impersonnel « it » dans l'ultime phrase du récit renforce non seulement le processus de déshumanisation que Dorian Gray subit après sa mort. Par un procédé d'encadrement syntaxique (que la répétition du pronom « they » vient appuyer), elle souligne également la réduction de l'identité humaine du protagoniste aux seuls symboles de richesse qu'il arborait (« the rings ») – ou qu'il convoitait, l'anneau étant une figure de l'infini, de l'immortalité.⁴⁹¹

Si d'un point de vue narratologique l'épilogue de la réécriture de *Self* fait directement suite à la mort métadiégétique de Wotton, il se déroule en fait plusieurs semaines après le décès de l'auteur intradiégétique. Comparable à un plan de détail suivi d'un travelling arrière très cinématographiques, l'ouverture de l'épilogue est une description outrancière des mains parfaitement entretenues d'un Dorian Gray bel et bien vivant. Ce retournement de situation réamorçe le désir de fin du lecteur et sa curiosité, déjà attisée par le statut de réécriture du roman annoncé par son titre. L'ouverture de l'épilogue est d'ailleurs un clin d'œil à la fin de l'œuvre de Wilde, qu'elle feindrait d'annuler ; l'attention particulière portée à la discrétion de la bague du protagoniste de *Self* illustre la personnalité tout aussi ambivalente de cette nouvelle version de *Dorian Gray* :

The fingers holding the typescript were exceedingly well manicured, the cuticles tucked up, the hangnails executed, and rough patches of skin emery-boarded out of existence. *A discreet gold ring, on the right-hand pinky, had an even more discreet diamond set in it.* The backs of the hands were tanned the pleasing colour of freshly baked cookies, although if one were to have sniffed them one could be certain they would have smelled of bergamot or sandalwood or some other expensive balm. The skin on these hands was smooth and taut, but in such a way as to

⁴⁹⁰ WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, op. cit., p. 188. Je souligne.

⁴⁹¹ Voir *infra*, « Figures de l'infini », pp. 251-256.

suggest effortful maintenance rather than easeful youth. They were the hands of a man of thirty-five, a man called Dorian Gray.⁴⁹²

Ce procédé de caractérisation par lequel Self amorce son épilogue annonce le caractère *décalé* de ce dernier, dans le sens où il opère, tel un pas de côté, un saut métaleptique tout en feignant d'introduire un protagoniste tout à fait nouveau et inconnu du lecteur. L'aspect ludique de l'épilogue ne se restreint toutefois pas au fait de relancer la machine diégétique, une image qui ouvre déjà le récit de Wotton (« slot machine of Life »),⁴⁹³ en cherchant à faire table rase du tapuscrit de ce dernier. Bien au contraire, il invite avant tout le lecteur à s'engager dans une lecture à rebours de l'ensemble de l'œuvre, à la manière d'une chasse au trésor. L'échange suivant entre Dorian et Victoria mêle ainsi humour et ironie dramatique pour signaler au lecteur la présence d'indices disséminés ça et là dans le récit de Wotton :

—But – but – he [Wotton] always swore blind he'd never write a novel, let alone a *roman à clef*.

—Yes, he's put a joke about that in the text. His character says that the only circumstances in which he'd write a *roman à clef* would be if he'd lost his car keys. You noticed, of course, that throughout the rest of the book he is continually searching for his car keys.

—No, no I didn't notice that.

—Oh well, it's only one of the ways he plays with the form.

—Plays with the form? Dorian was incredulous. He sat down again and swung one immaculately tailored leg across the other. He's taken colossal liberties with the truth!

—But it's a novel, Dorian. Besides, Henry also took the trouble to formally distinguish those scenes where he was present from those where he couldn't possibly have known exactly what happened.⁴⁹⁴

Une (re)lecture active du roman confirme qu'Henry Wotton apparaît constamment en quête de ses clés de voiture.⁴⁹⁵ Quant à la distinction formelle que mentionne Victoria, elle concerne essentiellement les séquences dialogales entre les personnages : ces échanges sont indiqués par des retours à la ligne, des alinéas et des ouvertures de guillemets lorsque Wotton

⁴⁹² SELF, Will. *Dorian*, op. cit., p. 257. Je souligne.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 258-259.

⁴⁹⁵ Au risque de gêner le plaisir du lecteur herméneute, voir *ibid.*, p. 7, 41, 63, 132, 185. La première occurrence (p. 7) précédant la déclaration de Wotton (p. 41), elle agit par conséquent comme une annonce rétrospective du jeu de piste qu'il engage avec son lecteur.

aurait pu y prendre part ou, du moins, était lui-même présent à ces moments-là ; sinon, ils sont annoncés par des retours à la ligne et des tirets cadratins, sans guillemets. Ces deux types de narration sont généralement séparés par des signes typographiques, en l'occurrence trois astérisques alignés au centre de la page. L'extrait suivant annonce la prise de parole momentanée de Baz, que Wotton compare à la figure du conteur coleridgien :

He didn't do a bad job of evocation, our Baz; besides being a Grand Inquisitor he'd also become a bit of an Ancient Mariner. Henry Wotton thought so, as he drifted into an unpleasant reverie, compounded in equal parts of mild heroin withdrawal, low fever, and flat 'poo. He could well imagine [...]⁴⁹⁶

Le personnage surnommé « le Furet » (« the Ferret ») occupe lui aussi le rôle de narrateur autodiégétique à plusieurs reprises. La première occurrence de cette passation de pouvoir souligne celui de l'imagination lorsqu'elle se trouve stimulée par l'acte de narration : « He [Wotton] lit a cigarette, and the smoke rolled out of his saturnine mouth like tiny temporal waves breaking on the beach of the present. He pictured the scene. »⁴⁹⁷ Il en est de même pour l'introduction de la troisième occurrence : « Also, the Ferret brought news of the outside world, specifically Dorian Gray, and if his powers of description were unequal to the task, Wotton's subconscious more than compensated for the deficiency. »⁴⁹⁸ L'introduction de la deuxième occurrence joue quant à elle sur la polysémie du mot anglais *theatre*, signifiant à la fois un théâtre et une salle d'opération, pour présenter les récits (supposément) enchâssés de *Dorian* comme autant d'interprétations théâtrales de la vie du personnage éponyme, faites par des acteurs-narrateurs différents : « The important thing is that until I [Wotton] actually go into theatre I want you to keep performing, keep telling me about Dorian. »⁴⁹⁹

Ces deux références anaphoriques – l'une relevant de la métaphore, l'autre de la forme textuelle – suffisent néanmoins à susciter chez le lecteur le désir de relire l'œuvre, encouragé par la possibilité de sa réinterprétation. Cette finalité de l'épilogue, par le biais duquel Self offre au lecteur la « clé herméneutique » de son roman, rejoint ainsi les propos d'Andrea Del Lungo selon qui

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 192.

la relation entre le début et la fin est l'élément prioritaire et privilégié afin de donner au lecteur une telle clé herméneutique, permettant de relire et de réinterpréter le texte ; et [...] une telle relation *critique* – précisément dans le sens où elle permet une exégèse – est programmée par le texte, en ce que la fin renvoie de manière en quelque sorte inéluctable au début, au lieu où le parcours du sens a commencé.⁵⁰⁰

La relation critique qu'entretiennent le début et la fin du récit de *Self* est ainsi à l'image de la vie de Dorian Gray, qui se propose comme une redéfinition de l'idée même de condition humaine, ce que Kermode désigne encore comme la crise humaine.⁵⁰¹ L'invitation à une lecture à rebours du texte sous-tend donc un renouveau à la fois sémantique (de *Dorian*) et ontologique (de Dorian) qui prend effet au cours même de l'épilogue, aux dépens de la raison du protagoniste.

Dans *Poor Things*, ce n'est pas tant la raison de son défunt mari que Victoria McCandless remet en cause dans sa lettre, qui possède toutes les propriétés d'un épilogue, que les exaltations fantasques d'Archie. Sa lettre se conclut par une ouverture vers des événements postérieurs à l'intrigue principale, elle-même axée sur la vie d'Archie, de Bella et de Godwin Baxter.⁵⁰² C'est le rôle que l'éditeur Alasdair Gray lui assigne dans son introduction : « I print the letter by the lady who calls herself "Victoria" McCandless as an epilogue to the book. »⁵⁰³

La volonté de Victoria de permettre à son lecteur, sa propre descendance, de lire et d'interpréter le récit d'Archie, d'en faire l'exégèse, ne peut ainsi être satisfaite qu'en rétablissant la relation critique qui structure *Poor Things*, c'est-à-dire en racontant de nouveau, ou plutôt en *re*racontant sa propre vie : « I read the book three years ago soon after the funeral and it made me unhappy for a fortnight. I am still unhappy when I remember it. To explain why I must tell my own life story as simply as possible. »⁵⁰⁴

Le plaisir que le lecteur tire de la découverte de cette nouvelle version des faits repose avant tout sur l'extravagance de la narration d'Archie ; un contraste renforcé par le fait que le protagoniste apparaît dans le récit de Victoria sous une lumière encore moins avantageuse, paradoxalement plus grotesque, que la manière dont il se dépeint lui-même. Comme dans

⁵⁰⁰ DEL LUNGO, Andrea. « En commençant en finissant », *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰¹ Voir *supra*, « Le microcosme moribond », pp. 167-168.

⁵⁰² L'on notera au passage que l'optimisme débordant de Victoria quant à l'avenir diégétique – ou le passé réel de Gray et de son lecteur – est avant tout le reflet d'une ironie dramatique, sa lettre étant signée quelques jours seulement après l'officialisation du début de la Première Guerre mondiale. GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. xiii.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 255.

Dorian, certains détails (diégétiques) prennent une importance ludique toute particulière grâce à la relecture de Victoria, le lecteur se réjouissant de s'être laissé sciemment prendre au piège de l'interprétation erronée. Lorsque racontée du point de vue d'Archie, la scène de la première rencontre des deux protagonistes met ainsi l'accent sur l'attitude étrange et infantile de Bella.⁵⁰⁵ La version de Victoria rétablit l'équilibre en expliquant sa réaction étonnée au baisemain maladroit qu'Archie lui impose :

When McCandless left he insisted on kissing my hand. In Sir Aubrey's house this flowery continental gesture had never been practised even by our French and Italian guests. I was astonished, and probably stared at my fingertips afterward in a bemused way. Our visitor's salivation was extreme, and I did not want to dry my hand or touch my dress with it till he was out of sight. I did not see him again for a very long time, and certainly did not want to!⁵⁰⁶

En déconstruisant le récit d'Archie,⁵⁰⁷ la lettre de Victoria corrobore l'aveu que l'éditeur fait en introduction. En effet, même s'il privilégie ouvertement son propre biais, ce dernier ne dément pas les propos de Michael Donnelly, la figure de l'historien, selon qui la lettre pourrait aussi bien occuper le rôle d'épilogue ou de conclusion, que celui d'introduction : « Michael would prefer it as an introduction, but if read before the main text it will prejudice readers against that. If read afterward we easily see it is the letter of a disturbed woman who wants to hide the truth about *her start in life*. »⁵⁰⁸ L'effet que l'agencement narratif choisi par l'éditeur (l'auteur extradiégétique) provoque chez le lecteur se veut tout autre, ce qui discrédite davantage la figure éditoriale.

La dimension sémantique de *Poor Things* se révèle néanmoins aussi subjectivée et instable que son début et sa fin, ses propres « lieux herméneutiques » selon Andrea Del Lungo,⁵⁰⁹ qui l'encadrent et l'articulent. Comme dans *Dorian*, la relecture sémantique du récit d'Archie encouragée par l'épilogue s'accompagne d'une tentative de réinvention ontologique (« *her start in life* ») symbolique.⁵¹⁰

⁵⁰⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁰⁷ Certains passages du récit d'Archie, plus particulièrement la demande en mariage de ce dernier et la fugue amoureuse de Bella avec Duncan Wedderburn, sont revisités sous l'angle du féminisme et dressent un portrait satirique, mais également drôle et tendre, des deux hommes. *Ibid.*, pp. 268-270.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. xiii. Je souligne.

⁵⁰⁹ DEL LUNGO, Andrea. « En commençant en finissant », *op. cit.*, p. 21.

⁵¹⁰ Camille Manfredi explique que Bella/Victoria « est tout à la fois l'ancien et le nouveau, la fin et le (re)commencement, l'un et le multiple. [...] Rapidement rebaptisée "Bella Caledonia", la créature totalisante réalise le fantasme de résurrection relevé dans l'usage récurrent par Gray du motif pictural du phœnix. »

Guidé par une conviction farouche ou une mauvaise foi qui le serait tout autant, l'éditeur Gray ne cache pas devoir s'improviser historien pour défendre son opinion et contrecarrer la finalité conclusive de l'épilogue : il le fait suivre de preuves matérielles, supposément historiques, dans le but de démontrer la véracité du récit d'Archie et donc d'influencer l'opinion que le lecteur se forge à la lecture des deux récits. Cependant, ces preuves ajoutent au caractère fictionnel de l'ensemble du roman en même temps qu'elles y épaississent la brume sémantique. Plus qu'une simple invitation ludique à une lecture à rebours du récit fantastique, l'épilogue de *Poor Things* est l'un des engrenages d'un vaste dispositif d'auto-sabotage narratif.

Ainsi détournés de leur fonction première, les épilogues métافictionnels de Gray et de Self rouvrent le débat en posant une question cruciale : celle de la vérité et, par là, celle du devenir de la parole auctoriale. En effet, qui de l'auteur ou du lecteur – ou de l'éditeur, qui est lui-même lecteur en premier lieu – détient la vérité quant au passé, réel ou fictif ? Ou plutôt, comment et surtout pourquoi (le) raconter lorsque l'on sait qu'une telle vérité objective n'existe pas ?

Dans *Poor Things*, l'ouverture de la lettre de Victoria McCandless souligne l'ambivalence de son écriture : la protagoniste prétend avoir détruit le manuscrit d'Archie mais ne peut se résoudre à en brûler l'unique copie imprimée, sous prétexte que cela effacerait toute trace de son existence.⁵¹¹ Malgré sa conscience humanitaire,⁵¹² Victoria est en fait davantage encouragée par la volonté plus personnelle de corriger le portrait, jugé naïf et impitoyable, que lui tire Archie dans son récit. Elle s'en fait la messagère en le transmettant à leur descendance accompagné de sa lettre : « So I post the book to posterity. I do not care what posterity thinks of it, as long as nobody now living connects it with ME. »⁵¹³

Sans chercher à annuler le récit d'Archie, l'épilogue correctif de *Poor Things* apparaît avant tout comme une contestation de la notion d'autorité auctoriale. La protagoniste dénonce en effet la crédibilité d'Archie en tant qu'auteur (auto)biographe, lui qui ne se revendique

MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, op. cit., pp. 118-119. Voir aussi PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. « Literature against Amnesia », dans *Ink for Worlds*, p. 13-33, op. cit., p. 23.

⁵¹¹ « I have burned every scrap I could find of the original manuscript and would have burned this too, as he suggests in his verse on the fly-leaf; but alas! it is almost the only evidence left that the poor fool existed. » GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. 251.

⁵¹² « He also paid a small fortune for it—enough to feed, clothe and educate twelve orphans for a year. » *Ibid.*

⁵¹³ *Ibid.*

pourtant jamais comme tel,⁵¹⁴ quand c'est sa propre santé mentale qui est remise en cause par l'éditeur, dans l'introduction. Finalement, ce que révèle la lettre de Victoria, en conjonction avec l'introduction de l'éditeur et le récit d'Archie, c'est qu'aucune des paroles autoriales qui se font entendre à travers l'œuvre de Gray – celles de Wedderburn et de Bella y compris – n'est digne de confiance. Les preuves matérielles qui lui font suite ne font en effet que renforcer le sentiment de suspicion du lecteur à ce sujet.

Redéfinir le concept d'épilogue, non plus comme clôture mais comme réouverture diégétique, permet donc à Gray de questionner non seulement l'idée d'autorité auctoriale détentrice de vérité, mais également la notion de mémoire, qui est constamment réécrite, réinventée dans le présent diégétique du roman. Camille Manfredi observe ainsi dans l'épilogue grayien, plus particulièrement ceux de *Lanark* et de *Poor Things*, l'expression du désir de l'auteur de voir sa nation renaître de ses cendres, à l'image de Bella/Victoria.⁵¹⁵

Le dispositif métatextuel de l'épilogue de *Lanark* déploie ostensiblement la mémoire : dans les marges qu'occupent l'index de plagiat et les notes de bas de page de l'éditeur, et dans le corps du texte où Nastler fait l'étalage de son érudition.⁵¹⁶ L'index de plagiat est visiblement apocryphe, et l'auteur de la note 6 et Lanark lui-même condamnent la façon dont Nastler entreprend de *réincarner* le passé littéraire⁵¹⁷ dans son propre présent diégétique : le premier qualifie *Lanark* d'interprétation puérile de contes pour enfants victoriens alors que le second n'y voit qu'un tissu de mensonges.⁵¹⁸

⁵¹⁴ La note en vers qu'Archie inscrit sur la page de garde de son roman, à l'intention de Victoria, suggère en effet qu'il ne se prend pas réellement au sérieux lorsqu'il réécrit sa propre vie et celle de sa femme sous l'angle du fantastique. Il chercherait plutôt à lui rendre hommage et à la divertir : « My own dear sweet kind famous doctor, do /Smile on this tribute from a lover who /Was patient—daft old husband—doctor too. » *Ibid.*, p. 1. Je souligne.

⁵¹⁵ « Gray undermines the very concept of creative authority, questions the notion of intellectual property and interrogates the chronicity of literature. The memory of the past that is so ostensibly displayed in the Epilogue [of *Lanark*] is a *simulacrum* (that is, in Baudrillard's terms, a copy without an original) that may well serve nothing but the creation of this prodigious hypertext. Yet what Gray seeks is neither the death of art as we know it nor its redemption. What Gray – writer, painter, history maker – seeks is *reincarnation*. This is how Gray the alchemist transforms structural fatalism into political activism and heals the breach between two notions that are often held to be antithetic, postmodernism and nationalism. [...] Bella, as a matter of fact, is the Epilogue of *Lanark* made flesh and at the same time, significantly enough, a powerful allegory of Scotland. » MANFREDI, Camille. « Aesthetic Encounter, Literary Point-scoring, or Theft? Intertextuality in the Work of Alasdair Gray », dans *Rewriting/Reprising in Literature*, p. 26-34, *op. cit.*, p. 31.

⁵¹⁶ Bien que sans jamais les citer directement, Nastler fait ainsi référence, en à peine cinq pages, à (dans l'ordre de passage) l'*Iliade* d'Homère, l'*Énéide* de Virgile, au livre de l'Exode de la Bible hébraïque ainsi qu'au Nouveau Testament, à la *Divine Comédie* de Dante, à *Gargantua* de Rabelais, *Don Quichotte* de Cervantes, au *Paradis perdu* de Milton, au *Faust* de Goethe, à *Moby Dick* de Melville et à *Guerre et Paix* de Tolstoï. GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 485-489.

⁵¹⁷ C'est d'ailleurs ainsi que Camille Manfredi emploie ce terme lorsqu'elle l'associe à l'œuvre de Gray : « Il s'opère donc dans *Poor Things* la "réincarnation" (le terme est emprunté à Genette) de textes antérieurs multiples en un seul : mais l'ensemble portera, une fois de plus, la cicatrice de l'opération, puisque Gray fait en sorte d'inverser la procédure juste avant qu'elle puisse aboutir à une parfaite hybridation. » MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou », *op. cit.*, p. 297.

⁵¹⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 489-490.

La contestation de l'autorité auctoriale de Nastler découle avant tout de la révélation que les récits de Thaw et de Lanark, et donc l'existence diégétique des deux protagonistes, sont le fruit de l'imagination d'un personnage arriviste, opportuniste et mégalomane.⁵¹⁹ Non content de prétendre annuler près de cinq-cents pages de textes parcourues par le lecteur, Nastler met en évidence, par son discours largement égocentrique, la dimension téléologique à la fois comminatoire et conjuratoire de l'épilogue. Nastler est finalement contraint de relâcher l'emprise auctoriale qu'il exerce sur Lanark pour déléguer son autorité à l'un de ses propres personnages :

I didn't need to play that trick. In a single sentence I could have made you my most obsequious admirer, but the reader would have turned against both of us. ... I wish I could make you like death a little more. It's a great preserver. Without it the loveliest things change slowly into farce, as you will discover if you insist on having much more life. But I refuse to discuss family matters with you. Take them to Monboddo. Please go away.⁵²⁰

Comme l'épilogue de *Poor Things*, celui de *Lanark* ne se situe pas après la fin du récit, étant selon Nastler bien trop important pour servir de simple conclusion.⁵²¹ À la place, pour paraphraser Self, il relance la « machine de la vie » de Lanark en rétablissant en fin de compte une forme de contingence propre à l'avenir et à la condition humaine, ainsi qu'un semblant de libre arbitre chez le protagoniste :

He [Lanark] walked to the door and heard mumbling under the bedclothes. He said, "What?"
"... know a black man called Multan ..."
"I've heard his name. Why?"
"... might be useful. Sudden idea. Probably not."
Lanark walked round the painting of the chestnut tree, opened the door and went out.⁵²²

Après avoir exposé la vision déterministe de Nastler concernant la fin de Lanark/*Lanark*, l'échange entre les deux protagonistes se clôt sur une note en apparence moins cynique : le

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 497.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 499.

⁵²¹ « Though not essential to the plot it provides some comic distraction at a moment when the narrative sorely needs it. And it lets me utter some fine sentiments which I could hardly trust to a mere character. And it contains critical notes which will save research scholars years of toil. In fact my epilogue is so essential that I am working on it with nearly a quarter of the book still unwritten. I am working on it here, just now, in this conversation. » *Ibid.*, p. 483.

⁵²² *Ibid.*, p. 499.

lecteur est ainsi encouragé sinon à « suspendre » à nouveau « son incrédulité », du moins à croire en l'éventualité d'une fin heureuse, ou plutôt d'un avenir heureux – pour Lanark, pour Unthank, et avant tout pour l'Écosse.

Self bâtit le dispositif métafictionnel de *Dorian* sur les fondations déterministes du destin funeste du protagoniste de Wilde, ce qui lui permet d'exercer un certain contrôle sur l'horizon d'attente de son lecteur.⁵²³ Contrairement à l'épilogue de *Lanark* qui souligne l'idée de déterminisme pour mieux la déconstruire, l'épilogue de *Dorian* la brise par sa seule présence à la fin du récit de Wotton : par définition, il annonce un saut métaleptique éloignant un peu plus la diégèse du texte de Self de celle de son hypotexte wildien.

C'est donc avec ironie que l'épilogue de *Dorian* prépare le lecteur au mouvement de la lecture à rebours, avant même que l'échange entre les deux protagonistes ne l'invite à s'engager dans une réinterprétation du récit qui le précède. L'épilogue s'ouvre en effet sur une épigraphe dont la dimension déterministe est palpable : « She had to die... ».⁵²⁴

Les nombreuses références à la Princesse de Galles dans le récit de Wotton, et son décès tragique quelques années seulement avant la parution du roman, permettent au lecteur de l'identifier au moyen du pronom féminin de l'épigraphe. Néanmoins, ce n'est qu'après que Dorian a assisté à la (re-)retransmission télévisée de l'accident fatal que l'« hypotexte abstrait »⁵²⁵ de l'épilogue, suggéré par son épigraphe, est explicité : il s'agit de l'épilogue lui-même, ou encore de la réécriture de Self, puisque l'affirmation qui la constitue est formulée par le Henry Wotton du tournant du XXI^e siècle, plus précisément par sa voix narrative.⁵²⁶ En ce sens, l'épilogue de *Dorian* accomplit parfaitement son rôle d'*explicit*, tel que l'entend Emmanuel Bouju, puisqu'il actualise de façon rétroactive la nature abstraite de son épigraphe :

L'explicit du roman actualise la virtualité de l'épigraphe, mais aussi la motive rétroactivement. Peut-être même s'y joue-t-il un renversement des hiérarchies : comme si le fragment d'hypotexte affiché en épigraphe devenait *a posteriori* le noyau hypertextuel dont le roman n'est que le texte-source.⁵²⁷

⁵²³ Voir *supra*, « Horizon d'attente, fin et devenir diégétiques », p. 71.

⁵²⁴ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 257.

⁵²⁵ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 161.

⁵²⁶ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 274.

⁵²⁷ BOUJU, Emmanuel. « Boucle épigraphique et téléologie romanesque (Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift) », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 133-144, *op. cit.*, p. 133.

Il y a bien un « renversement des hiérarchies » à l'œuvre dans l'épilogue de *Dorian*, mais celui-ci se fait sur lui-même, de manière métatextuelle, et à l'infini. L'hypotexte d'où est tirée l'épigraphe est bien celui du long récit de Wotton qui, par conséquent, est l'hypertexte de sa propre vie. L'épigraphe se révèle toutefois être un écho proleptique de la voix narrative de Wotton, qui provient donc elle-même de cet hypertexte. De ce fait, l'épilogue de *Dorian* est situé sur un seuil métaleptique poreux qui laisse se mêler les différentes réalités fictionnelles du roman entre elles ainsi qu'à la réalité référentielle de Self et de son lecteur (à travers la figure de Lady Di, par exemple), et où la temporalité est tout aussi instable et déstabilisante :

No, Henry Wotton couldn't impugn this, any more than he could carry on slinging shit at Dorian's association (to call it a friendship would be presumptuous) with Princess Diana. [...] Now, at last, Dorian thought of his one-time friend and mentor with pity and even a little affection. How uncannily Henry had prefigured his own wet Tuesday afternoon of an interment with his description, in the *book*, of Dorian's.⁵²⁸

Insufflée par la fiction de Wotton dont la voix narrative le hante, la folie grandissante de Dorian dans l'épilogue remet en question l'annulation du récit principal de *Dorian* qui, selon le personnage éponyme, fictionnalise sa réalité au détriment de la vérité. C'est donc par le biais de l'épilogue et de la réécriture que Self met en évidence le véritable poison qui sévit dans *Dorian* : celui de l'hyperfictionnalisation de la réalité. Le pouvoir de réincarnation du processus implique en effet la possibilité de dérives dont Wotton fait les frais : « Like so many gay men of his era, Dorian reflected, Henry Wotton had had a capacity for reinventing himself, but in his case there'd been overcapacity. [...] Henry had metamorphosed into a parody of a toff. »⁵²⁹

Le destin tragique de la Princesse de Galles, victime des paparazzis et de la mythification de la représentation, reflète celui du personnage éponyme de *Dorian* :

[S]o perfect is this marriage between fact and fiction, so ideally *mythic*, this royal huntress slain by the paper hounds of the press, you could be forgiven for summarising the whole story with a single proposition. [...] She had to die... because her name was Di.⁵³⁰

⁵²⁸ SELF, Will. *Dorian*, op. cit., p. 264.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 265.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 274.

Le simulacre ne conserve plus de la réalité qu'une surface plane, sans réelle profondeur malgré les apparences, telle l'image projetée par un tube cathodique. La *réalité* devient ainsi aussi superficielle que le rapprochement que fait Wotton entre le surnom de Diana Spencer et le verbe « die » pour justifier le caractère déterministe de sa mort – et de celle, imminente et immanente, du Dorian Gray de Self.

La re-fictionnalisation progressive de la réalité de Dorian aux dernières pages de l'épilogue s'accompagne d'un rétablissement de liens de cause à effet entre les deux réalités, diégétique et métadiégétique, du roman.⁵³¹ Comme si Wotton reprenait finalement l'écriture en main, ou plutôt qu'il n'avait en fait jamais délaissé la plume. Cette deuxième hypothèse corroborerait *a posteriori* le ton ouvertement sarcastique, propre à l'auteur fictionnel, de la description de Dorian ouvrant l'épilogue.

L'ambivalence de la figure de l'auteur et du sens de son texte, que Gray et Self s'attachent à mettre en lumière à travers leurs épilogues, révèle un autre paradoxe : en contestant le pouvoir que l'auteur exerce sur son propre récit, jusqu'à feindre de les annuler complètement, ce que Gray et Self expriment en fin de compte, c'est leur réticence à clore.

3.2.2 La fin de non-recevoir

Comme vu précédemment, Olsen met en œuvre son concept de *unfinalizability* de manière à la fois métafictionnelle et métatextuelle, mais également formelle – en privant *Theories of Forgetting* de première de couverture, notamment. Dans une finalité similaire, Gray accorde également une importance toute particulière à ses appareils paratextuels.⁵³²

Tout comme l'épilogue métafictionnel, son « Goodbye » ritualisé se situe à la frontière des dimensions temporelle et spatiale du texte.⁵³³ Archie McCandless signifie la fin de son récit au moyen du terme latin *finis*, un clin d'œil à l'emploi qu'en font les auteurs de romans antérieurs au courant moderniste. L'« au revoir » de *Poor Things*, qui fait office de titre de l'ultime chapitre du protagoniste, vient ainsi court-circuiter la fin prétendue en anticipant la

⁵³¹ *Ibid.*, pp. 275-278.

⁵³² Voir *infra*, « Texte, hors-texte », pp. 262-268.

⁵³³ Dans *Lanark*, il fait suite aux derniers mots du récit non pas pour le clore mais plutôt pour le rouvrir et le transformer, ce que souligne Camille Manfredi : « Il y a dans cet “au revoir” une fonction déictique indéniable, et l'ouverture plus que la clôture d'un programme cette fois politique et non plus littéraire. » MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 205.

réouverture de son récit par la lettre corrective de Victoria, dont l'engagement politique est explicite.

L'interjection désinvolte censée clore *Lanark* et *Poor Things* symbolise la liberté que l'auteur s'octroie au moment fatidique de la fin, réapparaissant ainsi telle la figure démiurgique qui occupe l'Épilogue de *Lanark* (dans le « God be with you » de « Goodbye »). Elle possède également toutes les caractéristiques de la fin de non-recevoir formulée à l'encontre de l'idée même de la fin inéluctable, qui agirait donc comme l'adversaire à combattre. À lui seul, cet « au revoir » déclare les clôtures de *Lanark* et de *Poor Things* non seulement irréalisables à l'instant même où elles sont prononcées et, par conséquent, inacceptables en soi, pour des raisons politiques avant tout.

De façon similaire, l'index de *House of Leaves*, mais également le glossaire de *The Book of Dave*, (r)ouvrent les entreprises diégétiques auxquelles ils font référence. En raison de la position finale qu'ils occupent dans leurs livres respectifs, ils sont relégués à la périphérie du récit. Néanmoins, à l'image de l'index de Gray, celui de Danielewski et le glossaire de *Self* se situent eux aussi à des carrefours à la fois métatextuels et temporels, feignant de relever d'une autorité ambiguë : dépourvus de signature (auctoriale ou éditoriale) formelle, tous trois se trouvent d'une manière ou d'une autre en marge de récits qui explorent eux-mêmes le concept d'auctorialité.

L'index ironique de *House of Leaves* ne se contente pas d'enfoncer le dernier clou dans un dispositif qui se veut polyphonique et totalisant à outrance. Il participe ouvertement à la réflexion développée par Danielewski à travers son œuvre. L'index contient notamment « entomb » (« enterrer », « ensevelir »), bien qu'aucune occurrence du terme ne puisse être relevée dans l'ensemble du roman : l'entrée indique « DNE », signifiant probablement (mais pas nécessairement) « Does Not Exist ».⁵³⁴ Il s'agit d'une référence qui redéfinit l'idée même de mort – de fin à la fois spatiale, ontologique, textuelle et auctoriale – telle qu'elle est explorée dans *House of Leaves*. L'entrée questionne donc une fois de plus l'existence des méandres souterrains de la « maison des feuilles », rouvrant ainsi l'entreprise diégétique de l'auteur.

Le glossaire de *The Book of Dave* éclaire le lecteur sur la signification parfois obscure de certains néologismes et redéfinitions dont regorge le langage oral du récit futuriste. Cependant, certaines entrées ne renvoient à aucune occurrence dans le récit. Le glossaire aurait donc pour objectif second celui d'alimenter le jeu satirique et humoristique de *Self*, et sa

⁵³⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 674.

réflexion quant au pouvoir que la parole auctoriale et l'acte de raconter peuvent exercer sur la société. En étendant les entrées de son glossaire au-delà du cadre diégétique couvert par son récit, Self accentue la portée de la destruction langagière qu'il illustre au moyen de sa propre novlangue.

Les observations menées dans cette première partie ont révélé une volonté bien particulière à laquelle répond l'acte de narration : celle d'écrire la mémoire du passé, individuelle ou collective. L'écrivain s'assure de ne pas oublier et garantit avant tout sa propre liberté, et celle de son lecteur dans le même temps. L'oubli ne signifie-t-il pas en effet la perte d'une partie de soi-même, ouvrant la voie à l'asservissement du corps et de l'esprit par toute personne ou instance qui se déclarerait détentrice d'une seule et unique vérité historique ? C'est ce que démontrent Gray dans *Lanark* et Self dans *The Book of Dave*. Quant aux protagonistes de *Theories of Forgetting*, ils apparaissent entravés par leur propre condition humaine alors que leurs souvenirs s'estompent, seule l'écriture leur apportant une forme de salut.

Raconter permet en outre de réinventer le passé, et donc de *se* réinventer : une preuve supplémentaire de liberté que Danielewski exploite à outrance dans *House of Leaves*, et qui est à l'origine du *Dorian* de Self. Réécrire une œuvre canonique traduit ainsi le désir de l'auteur de s'inscrire dans une lignée littéraire, dans une histoire commune. Même s'il s'agit en premier lieu de rendre hommage aux textes fondateurs qui informent son écriture, c'est avant tout un regard critique – nostalgique ou subversif – que l'auteur réécrivant porte sur ces témoignages du passé, plus spécifiquement sur leurs retentissements jusque dans son propre présent.

Cette conscience historique,⁵³⁵ subjective et donc forcément plurielle, que porte la littérature, permet ainsi à l'auteur d'établir avec son lecteur le lien introspectif nécessaire pour s'interroger sur leurs propres systèmes idéologiques, qu'ils soient contemporains ou non. Hugh S. Pyper résume bien cette idée de la réécriture du passé comme source d'espoir pour l'avenir, même si sa réflexion porte avant tout sur l'écriture biblique et notamment sur la représentation ambivalente que Self en fait dans *The Book of Dave* :

The biblical writers retell the past in order to offer a hope for the future to their present readers. They are not interested in history for dispassionate, academic reasons; they are interested in the ideological capital that it provides, enabling them to shape their readers' response to their present situation. *The Book of Dave*, in its dialogic structure, lays bare this process in an intriguing way [...].⁵³⁶

⁵³⁵ « La conscience du passé est constitutive de l'existence historique. L'homme n'a vraiment un passé que s'il a conscience d'en avoir un, car seule cette conscience introduit la possibilité du dialogue et du choix. Autrement, les individus et les sociétés portent en eux un passé qu'ils ignorent, qu'ils subissent passivement. [...] Tant qu'ils n'ont pas conscience de ce qu'ils sont et de ce qu'ils furent, ils n'accèdent pas à la dimension propre de l'histoire. L'homme est donc à la fois le sujet et l'objet de la connaissance historique. » ARON, Raymond. *Dimensions de la conscience historique*, Paris : Plon, 1961, p. 5.

⁵³⁶ PYPYER, Hugh S. *The Unchained Bible*, op. cit., pp. 96-97.

Les auteurs du corpus jouent avec la relation intertextuelle complexe, polyphonique et dialogique, que leurs œuvres entretiennent avec celles du passé au moyen de divers procédés métatextuels et métafictionnels. Mêlées à la multitude de voix auctoriales qui les a précédées, leurs paroles sont portées vers un avenir certes incertain, mais que leurs compositions chorales cherchent à modeler : « to shape their readers' response to their present situation. » Ces réflexions téléologiques annulent l'idée même de clôture littéraire. Georges Letissier observe ce phénomène propre à l'intertextualité sous l'angle de la relation hypertextuelle :

Intertextuality thus eschews any predefined patterns such as the precedence of the sourcetext over its hypertexts, reducting the latter to a mere secondary, ancillary position. [...] A whole constellation of terms such as prequel, coquel and sequel [...] goes some way towards establishing this never-ending process of literary mutations, pre-empting the possibility of closure.⁵³⁷

S'interroger sur le devenir de sa propre parole auctoriale au sein d'un univers littéraire en mouvance perpétuelle semble d'autant plus opportun au tournant du XXI^e siècle. À travers le contexte socioculturel de cette nouvelle fin-de-siècle transparaît en effet la menace omniprésente de la fin, à la fois imminente et immanente. L'incertitude face à l'avenir pousse donc non seulement l'auteur à détourner le regard de l'horizon d'attente pour le poser sur un passé paradoxalement bien plus accessible et malléable ; si tant est qu'on n'en oublie pas les pans les plus sombres. Selon Ihab Hassan, cette absence de *telos*, caractéristique du mouvement postmoderniste, met surtout en lumière les ruptures et les continuités qui composent et structurent l'Histoire : « We are all, I suspect, a little Victorian, Modern, and Postmodern at once. [...] This means that a "period" [...] must be perceived in terms *both* of continuity *and* discontinuity, the two perspectives being complementary and partial. »⁵³⁸

C'est par ce prisme kaléidoscopique mêlant rupture et continuité, les notions de passé, de présent et de futur, que la narration semble s'attacher à représenter la réalité historique, bien que de façon plus ou moins inconsciente. L'écriture postmoderniste et, peut-être à plus forte raison, la métafiction contemporaine se caractérisent par la volonté de représenter aussi bien l'Histoire que le prisme à travers lequel elles la racontent. Lionel Ruffel voit ainsi dans cette

⁵³⁷ LETISSIER, Georges (dir.). *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, op. cit., p. 4.

⁵³⁸ HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), Madison : University of Wisconsin Press, 1982, p. 264.

idée de rupture une conscience atemporelle de l'existence humaine, qui défie donc les notions mêmes de début et de fin :

Le postmodernisme n'est plus époque, mais regard sur l'Histoire. [...] Le refus de la rupture, de la fin, du début, est donc, à bien y regarder, une rupture. Le postmoderne, dans ce cas, est bien moins une condition qu'une conscience, et plus précisément une conscience de l'Histoire, sans début, ni fin.⁵³⁹

Ajoutant à la situation antinomique inhérente au postmodernisme et en particulier à la métafiction contemporaine, ce « refus de la rupture » va de pair avec le désir de fin qui accompagne tout acte de composition littéraire : c'est-à-dire le désir de clore ou encore, comme l'entend Frank Kermode, celui d'atteindre le moment de la révélation. Les auteurs du corpus mettent non seulement en évidence ce paradoxe, ils l'exacerbent en déstabilisant ouvertement les liens temporels qui relient le début, le milieu et la fin de leurs œuvres. Ce faisant, ils semblent vouloir annuler toute notion de déterminisme pour que puisse s'exprimer, à travers leurs approches, la contingence de leurs univers diégétiques. L'analyse de Beat Witschi des différentes formes que prend l'inscription du passé dans l'œuvre de Gray l'amène ainsi à souligner le pouvoir que la langue, en particulier dans le récit autoréflexif, exerce sur la perception qu'ont l'auteur et son lecteur de leurs propres réalités : « [I]f language has to do with structuring and constituting reality, and if language at the same time influences the perception of that very same reality then this so-called reality must implicitly come under scrutiny. »⁵⁴⁰

La temporalité joue par conséquent un rôle crucial dans les romans de Danielewski, Gray, Olsen et Self : réécrire le passé leur permet d'ouvrir la voie sinon à un avenir meilleur, du moins à une meilleure compréhension de leur contexte d'écriture, et à alimenter le pouvoir créateur de leur parole. Le deuxième volet de cette thèse démontrera que la matérialité des œuvres de ces auteurs, et donc la dimension cette fois spatiale du texte et de l'objet-livre, autrement dit le *présent* de la page, participent tout autant de leurs questionnements des notions de fin et de devenir, au profit de nouveaux paradoxes.

⁵³⁹ RUFFEL, Lionel. « Le début, la fin, le dénouement. Comment nommer le postmoderne ? », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 259-271, *op. cit.*, p. 267.

⁵⁴⁰ WITSCHI, Beat. *Glasgow Urban Writing and Postmodernism: A Study of Alasdair Gray's Fiction*, Francfort-sur-le-Main & New York : P. Lang, 1991, p. 83.

PARTIE II :

L'OBJET-LIVRE, UN ESPACE EN MUTATION

Généralement observée sous l'angle de la temporalité, la notion de fin évoque également une spatialité constitutive. Bien que Frank Kermode s'intéresse en particulier à l'acception eschatologique de la fin, il s'appuie aussi sur les travaux de Joseph Frank et de Ramon Fernandez pour souligner la dualité spatiotemporelle intrinsèque aux processus de composition et de réception de l'œuvre littéraire du XXe siècle, et donc aux fins narratives et diégétiques qui en découlent :

[A]lthough books are inescapably of the element of time, their formal organization is to be apprehended as spatial; one would read them twice, as it were, once for time and once for space. And Frank says quite rightly that a good deal of modern literature is designed to be apprehended thus. He adds of Proust that he 'stamps his novel indelibly with the form of time,' as he promised to do; but that by various means he also 'forces the reader to juxtapose disparate images spatially' so that we get what Ramon Fernandez called a 'spatialization of time and memory.'⁵⁴¹

Le deuxième volet de cette thèse s'attachera à démontrer que cette dualité téléologique informe tout autant, voire davantage, la littérature contemporaine, l'idée de « spatialisation du temps et de la mémoire » faisant elle aussi partie intégrante de l'écriture métafictionnelle de Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen et Will Self. Il conviendra d'explorer la spatialité textuelle des fins temporelles – des fins qui s'étirent dans le temps et dans l'espace du livre – ainsi que ses manifestations intradiégétiques.⁵⁴²

L'on s'intéressera aux fins de parcours diégétiques, narratives et textuelles comme autant d'impasses d'ordres spatial et symbolique. Les fins de route prennent en effet une nouvelle dimension dans le labyrinthe métatextuel de *House of Leaves*, dans la « Zone Intercalendricale » de *Lanark*,⁵⁴³ ou encore dans les méandres du Londres monstrueux que les protagonistes de *The Book of Dave* arpentent à travers les âges. Illustrant les propos de Kermode relevés plus haut, les romans du corpus redéfinissent également le parcours de lecture. Les questions de spatialité et de temporalité relatives aux fins du corps organique

⁵⁴¹ KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, pp. 177-178. Voir aussi WAGNER, Frank. « Ni début, ni fin ? », *op. cit.*, p. 249.

⁵⁴² La question de la mémoire sera traitée dans un troisième temps, en relation avec le processus d'effacement. Voir *infra*, « Oublier/effacer », pp. 378-395.

⁵⁴³ Lanark et Rima sont contraints de traverser cette zone pour rejoindre Unthank lorsqu'ils décident de quitter l'Institut : « Munro looked at them, sighed and laid down his fork. "Very well. You will walk to Unthank across the intercalendrical zone. This means the time you take is unpredictable. The road is fairly distinct, so keep to it and trust nothing you can't test with your own feet or hands. The light in this zone travels at different speeds, so all sizes and distances are deceptive. Even the gravity varies." » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 373-374.

(humain ou monstrueux) et du corps du texte s'interpénètrent ainsi pour révéler un espace symbolique en mutation constante, occupé par le récit métafictionnel contemporain et incarné par le livre lui-même.

Les finalités de l'écriture des quatre auteurs à l'étude seront abordées sous l'angle de la matérialité du texte, que le caractère autoréflexif rend saillante. Tel un artisan du verbe s'inspirant des maîtres, l'auteur de métafiction compose son œuvre en puisant ses influences dans le passé pour les célébrer voire tenter de les dépasser, ou pour les déconstruire et les refaçonner à sa manière. Les deux finalités ne sont cependant pas exclusives.⁵⁴⁴ L'hétérogénéité caractéristique des œuvres du corpus fait apparaître l'image d'un passé en lambeaux que les auteurs auraient tenté de ravauder.

Les figures connexes de l'architecte et de l'arpenteur permettront d'observer la façon dont les auteurs et les protagonistes parcourent et délimitent l'espace paginal et fictionnel du récit. L'idée de plan d'écriture mettra en lumière les jeux d'opposition entre les notions de centre et de périphérie ou de familier et d'inconnu, pour ne citer que deux exemples, sur lesquels les auteurs élaborent leur œuvre. Cette œuvre dédaléenne est de nature à perdre son lecteur qui se retrouve à explorer et cartographier des territoires textuels aux frontières mouvantes.

L'hétérogénéité des récits métafictionnels du corpus provient également des expérimentations stylistiques auxquelles se livrent leurs auteurs. Certains de ces récits illustrent l'état de crise des contextes sociopolitiques dont ils tirent leur composition, un état transitoire qui se traduit par un texte protéiforme. En effet, le récit métafictionnel ne peut être figé dans une forme définitive en raison d'une organicité qui contrecarre toute possibilité de finalisation, comme si le texte lui-même poursuivait sa propre quête identitaire à chaque instant de sa réception.

Tel qu'il apparaît dans ce corpus, le livre se présente comme un dispositif dont les finalités sont constamment repoussées vers un temps et un lieu incertains. Ce sont en effet les frontières du cadre narratif qui sont redéfinies pour inclure les éléments paratextuels en plus de l'espace dédié au corps du texte, ou pour s'épancher au-delà même du cadre textuel et pénétrer l'univers du lecteur. Qu'elle relève des domaines typographique ou purement diégétique, la

⁵⁴⁴ Voir *supra*, « Tensions hypertextuelles », p. 87.

dimension intermédiatique des œuvres à l'étude corrobore la volonté de redéfinir les codes de la textualité.

Il s'agira également de montrer comment ces métafictionnements révèlent l'incapacité des auteurs à circonscrire et clore leurs récits sans le concours du lecteur. En effet, au-delà du fait d'être écrits, les mots de la fin doivent avant tout être lus et reconnus comme tels pour accéder à quelque valeur performative. L'on verra cependant que Danielewski, Gray, Olsen et Self se jouent du lecteur lorsqu'ils font appel à lui pour remplir ce rôle.

Incarénées par les espaces paginal et narratologique du texte, les passerelles que la métafiction dresse avec la réalité référentielle permettent aux auteurs du corpus de représenter la façon dont l'être humain, notamment le lecteur, perçoit l'écoulement du temps. C'est cette perception subjective qui définit l'existence humaine et que l'échéance inéluctable et indicible de la mort étire vers l'infini. En narrativisant la réalité de leurs protagonistes de manière souvent a-chronologique, les quatre auteurs s'appliquent donc à représenter sur la page une spatialisation de la crise humaine, pour reprendre et lier les concepts de Fernandez et de Kermode, sans début ni fin, un acte à la fois proustien, comme Frank le démontre, et existentialiste.

La fin n'est toutefois pas repoussée, ni même annulée, en raison de son absence pure et simple des récits du corpus. Elle s'y trouve plus précisément partout et nulle part à la fois, de la même manière que l'existence humaine est conditionnée par l'inéluctabilité de la mort. Par leur matérialité textuelle, les métafictionnements à l'étude démultiplient les fins au fur et à mesure de leur réception par le lecteur extra- ou intradiégétique, un acte qui alimente les rouages sémantiques de l'ensemble, telle une écriture palimpsestuelle recouvrant celle de l'auteur.

4 AUTEUR, TISSERAND, ARCHITECTE

Ce chapitre abordera le texte métafictionnel par le biais de sa texture pour l'envisager comme un plan architectural que l'on mettrait à plat en vue de l'étudier. S'il a été démontré précédemment que la perception du passé individuel ou collectif joue un rôle crucial dans l'élaboration textuelle, il s'agira de mettre en évidence les répercussions matérielles, sur la page, de cette conscience autoréflexive insufflée dans les œuvres du corpus.

Témoignant d'une forme d'introspection de la part de l'auteur, l'écriture autobiographique fait graviter les éléments constitutifs de l'univers narratif et textuel du récit autour d'un centre symbolique. Celui-ci peut prendre diverses formes et valeurs selon les motivations qui sous-tendent l'acte d'écriture, incarnant la finalité d'un tel projet, ou du moins l'une d'entre elles. La difficulté des auteurs intradiégétiques du corpus à appréhender leur propre passé et à le coucher sur le papier traduit bien souvent l'instabilité de ce centre originel tantôt déplacé, tantôt brisé et démultiplié. Il peut alors s'agir de réticence de la part de l'auteur, d'un jeu pour à la fois montrer et cacher, dire et taire, ou d'une manière de suspense.

Entre les idées de centre et de périphérie relatives à la structuralité des métafictions à l'étude, la frontière est donc parfois bien tenue.⁵⁴⁵ Cette ambivalence qui reflète celle des notions de début et de fin représente une occasion pour les auteurs du corpus d'entraîner leur lecteur dans une exploration d'espaces diégétiques, typographiques et symboliques dont la destination est non pas un lieu mais plutôt, pour citer Henry Miller, une nouvelle façon d'appréhender les notions de réalité et de devenir.⁵⁴⁶

Néanmoins, la trajectoire de ces explorations métaphoriques est souvent méandreuse en raison des différents troubles et questionnements que les quatre auteurs abordent dans leurs œuvres. L'ambivalence des labyrinthes du corpus transparait ainsi dans leurs cartographies

⁵⁴⁵ « Sans doute le centre d'une structure, en orientant et en organisant la cohérence du système, permet-il le jeu des éléments à l'intérieur de la forme totale. [...] On a donc toujours pensé que le centre, qui par définition est unique, constituait, dans une structure, cela même qui, commandant la structure, échappe à la structuralité. C'est pourquoi, pour une pensée classique de la structure, le centre peut être dit, paradoxalement, *dans* la structure et *hors de* la structure. Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité *a son centre ailleurs*. Le centre n'est pas le centre. » DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*, Paris : Éditions de Minuit, 1967, pp. 409-410. Les notes 129 et 130 de *House of Leaves* s'appuient directement sur ce passage du chapitre intitulé « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » de l'ouvrage de Derrida. DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁵⁴⁶ « Seeking intuitively, one's destination is never in a beyond of time or space but always here and now. If we are always arriving and departing, it is also true that we are eternally anchored. One's destination is never a place but rather a new way of looking at things. Which is to say that there are no limits to vision. Similarly, there are no limits to paradise. » MILLER, Henry. *Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch*, New York : New Directions Publishing, 1957, p. 25.

diégétiques, narratologiques et/ou typographiques. Ce sont non seulement les idées d'entrée et de sortie, de centre et de confins, mais également celles de début et de fin qui sont mises en miroir pour examiner la finalité de ces dédales métafictionnels et métatextuels : le personnage et le lecteur comme explorateurs théséens doivent-ils chercher à s'en échapper ou au contraire à en atteindre le cœur ? La dimension mythologique du labyrinthe permettra également de soulever des interrogations téléologiques d'ordre textuel et environnemental, concernant notamment les représentations de l'urbanité contemporaine.

4.1 CONSTRUCTIONS TEXTUELLES ET IDENTITAIRES

Les romans du corpus révèlent tous des structures internes hétérogènes, dont une dimension narratologique qui entrecroise diverses voix narratives et auctoriales du passé. Ils soulignent en outre les manifestations matérielles et spatiales – elles-mêmes composites, voire visiblement instables – de ces représentations mêlant diachronie et synchronie, aussi bien au niveau diégétique que textuel. Cette mutabilité concrète rend visible la volonté des quatre auteurs de redéfinir l'Histoire en l'incorporant à la matérialité de leurs compositions scripturales. Elle souligne également l'incertitude entourant non seulement le devenir des paroles auctoriales qui en sont le relais, mais également celui du texte constituant leurs récits et, par extension, le devenir du livre lui-même.

Il s'agira d'examiner les manifestations concrètes de la volonté de certains auteurs intradiégétiques de *se* raconter au sein de récits polyphoniques et pluriels. Ces récits de soi s'affranchissent des règles constitutives du genre autobiographique telles que Philippe Lejeune les expose dans *Le pacte autobiographique*. Ils redéfinissent le principe même de lisibilité de l'autobiographie comme norme à la fois esthétique et éthique, dynamitant dans le même temps le contrat de lecture établi entre l'auteur et son lecteur.⁵⁴⁷ L'écriture autobiographique expose ainsi un passé dont les faits sont en pièces, une image que renforce le récit métafictionnel qui en est donné.⁵⁴⁸ La construction identitaire qu'entreprennent les personnages autobiographes du corpus dépasse dès lors le domaine de la subjectivité, du récit de soi, pour engager une reconstruction davantage intersubjective et collective.

4.1.1 Manifestations concrètes de réalités schizomorphes

Les œuvres du corpus traduisent la volonté des quatre auteurs d'explorer la réalité sociale contemporaine à travers la réinterprétation d'un passé trouble, à laquelle s'ajoute l'anticipation d'un avenir dans *Lanark* et *The Book of Dave*. Les reconstitutions de passés déçus proposées par les six romans affichent des sutures en phase de cicatrisation jusque sur la page, autant de points de rupture potentiels au sein de récits pourtant donnés à lire sous

⁵⁴⁷ Selon Philippe Lejeune, la problématique de l'autobiographie est fondée « sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'*auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. » LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 44.

⁵⁴⁸ La mise en langage comme opération paradoxalement destructrice sera abordée en troisième partie de cette thèse. Voir *infra*, « L'entropie langagière », pp. 330-340.

forme de livres sinon unis, du moins (ré)unifiés. Le second livre de Dave, qui disparaît dans l'entre-deux diégétique du roman de Self, symbolise ainsi la fragilité du matériau constituant le récit du passé. Chez Gray, le personnage de Bella Caledonia assure, entre autres, une fonction diégétique similaire, alors que les quatre livres dérangés de *Lanark* sont la manifestation narratologique d'une temporalité narrative fragmentée et fragmentable.⁵⁴⁹ Quant à l'objet-livre *House of Leaves*, il est l'incarnation concrète du puzzle du passé de Zampanò reconstitué par Truant puis par les éditeurs.⁵⁵⁰

En soulignant la matérialité du texte, les auteurs du corpus s'interrogent sur l'authenticité et la place – comme espace à la fois concret et symbolique – que le livre et la narration occupent dans leurs univers diégétiques et, par conséquent, dans le présent référentiel du lecteur.

Les protagonistes de *Theories of Forgetting* s'attachent à retracer leurs passés respectifs par l'écrit. Néanmoins, le temps présent occupe une place non négligeable dans les trois récits en question. Le présent du récit de Hugh exprime la valeur d'un présent de narration, même si son recours reflète davantage l'état psychotique du protagoniste (lui faisant perdre toute notion du temps) plutôt qu'une volonté d'esthétique narrative que l'on attribuerait plutôt à l'auteur extradiégétique.⁵⁵¹

Le récit d'Alana emprunte à la technique du journal intime. Les entrées qui relatent sa vie, la vie de sa famille ou celle de la famille de Robert Smithson, sont principalement rédigées au passé. Ces pans narratifs sont toutefois entrecoupés d'entrées rédigées dans un présent qui traduit une valeur similaire à celle du présent de narration utilisé par Hugh⁵⁵² ; du moins, lorsqu'il ne concerne pas des citations elles-mêmes exprimées au présent ou des dialogues entre les protagonistes rapportés au discours direct. Alana fait également intervenir un présent s'apparentant cette fois au présent d'énonciation lorsqu'elle songe à sa propre dégénérescence. Ces moments d'introspection, plus spécifiquement de conscientisation d'un oubli grandissant, mettent en lumière la dimension autoréflexive de *Theories of Forgetting* : Alana utilise le

⁵⁴⁹ La note 4 de l'épilogue de *Lanark* souligne la matérialité du texte constituant le monde fictionnel du personnage éponyme : « Printed paper has an atomic structure like anything else. "Words" would have been a better term than "print," being less definable concrete. » GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 485.

⁵⁵⁰ Mark Z. Danielewski s'intéresse tout particulièrement à la matérialité du récit dans *The Fifty Year Sword* où il met en miroir, à même la page, les processus d'écriture, de narration, et de couture. DANIELEWSKI, Mark Z. *The Fifty Year Sword*, New York : Pantheon Books, 2005, pp. 9-10, entre autres.

⁵⁵¹ Voir *supra*, « Instabilité et résolution polyphoniques », p. 121.

⁵⁵² L'ultime entrée du journal d'Alana, dont la date n'est pas précisée (« ??? »), en est un exemple. OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting, op. cit.*, pp. A300-A341.

pronom *you* pour exprimer « une réflexion en train de s'écrire, une pensée qui se relit ». ⁵⁵³ Ce phénomène est accentué, selon Françoise Sammarcelli, par la typographie du roman, ⁵⁵⁴ comme si Alana se parlait à elle-même face au miroir de son écran d'ordinateur, ou à l'espace encore vierge de la page du livre :

You keep telling yourself it will go away. Of course it will go away. Things like this go away all the time. That's what things like this do. Whatever it is, it will run its course, blow over, become the sort of bruise you spot one day whose origin you can't recall, and a week later you'll glance down and won't be able to locate it anymore, unsure you're even looking in the right area, whether you're recalling a relatively new bruise or one you acquired months ago and forgot about and finally remembered. It was on your left calf when you thought it on your right. A hip when you thought it an elbow. Like that. ⁵⁵⁵

En plus du temps présent, les répétitions (« go away »), le dédoublement de soi et la recherche de signes concrets – comme un hématome (« bruise ») – pour pallier l'amnésie, participent de la performativité et de l'autoréflexivité de ce passage. D'autres occurrences du récit d'Alana relèvent davantage du présent de vérité générale, l'exemple suivant soulignant la réflexivité inhérente aux entreprises artistiques de Smithson et d'Olsen : « The hand is the primary organ for manipulating the human environment. » ⁵⁵⁶ D'après Alana, la main représente un outil de communication et de création fondamental. La main prend une importance d'autant plus particulière pour elle que les siennes s'engourdissent au point qu'elles semblent ne plus lui appartenir. ⁵⁵⁷ Sa perte progressive de dextérité et la dégradation de son langage révèlent ainsi le potentiel (auto)destructeur de cette partie du corps. Ce dernier devient le symbole de ses propres peurs face au mal qui la ronge, à l'image des mains hideuses et menaçantes des « Morlocks », les créatures monstrueuses rencontrées dans le film de George Pal, *La Machine à explorer le temps* (*The Time Machine*, 1960), dont Alana insère un arrêt sur image dans son récit et en multiplie plus loin les reproductions. ⁵⁵⁸ Son aphasie lui fait remettre en question jusqu'à sa propre humanité et met surtout en évidence le danger que représente le fait d'oublier son propre passé. Les Morlocks sont en effet les descendants d'êtres humains qui

⁵⁵³ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 71.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A22. Voir aussi p. A141, entre autres.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. A85.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. A61.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. A108 et pp. A126-A127. Les encadrés ajoutés à la première occurrence de l'image, mettant en évidence les mains humaines et monstrueuses qui y sont représentées, renforcent la symbolique de la main comme fin immanente chez Alana.

ont survécu à une guerre nucléaire et qui ont choisi de vivre sous terre, à l'ombre du soleil ou encore dans l'ombre de l'Histoire, laissant les livres, derniers vestiges de l'humanité, se déliter. En d'autres termes, le récit d'Alana montre que le contenu de *Theories of Forgetting*, qu'il soit textuel ou iconographique, menace de se désagréger puis de disparaître à chaque instant de sa composition et de sa réception.

L'image de la main de l'auteur manipulant son texte met en évidence la matérialité de ce dernier.⁵⁵⁹ La performativité des processus d'écriture d'Alana, de Hugh et d'Aila soulignent en effet les différentes textures qui caractérisent chacun des trois récits et qui les ancrent dans un présent à la fois d'écriture et de lecture du texte.⁵⁶⁰ Françoise Sammarcelli parle de réflexivité textuelle lorsqu'elle évoque le fait que la réflexion des protagonistes « [a] lieu sur la page » :

[La] réflexivité thématique et structurelle [de *Theories of Forgetting*] s'enrichit en effet d'une dimension visuelle spécifique produite par l'organisation typographique, combinant encres et polices distinctes, effets de soulignement, de rature, d'interruption, sur fond de pages très aérées. Chaque voix narrative est ainsi associée à une texture, un agencement particulier et une police de caractères : Adobe Garamond Pro en noir pour Alana, American Typewriter en gris pour Hugh et Georges (qui imite l'écriture manuscrite) en bleu pour Aila. Les personnages expriment d'ailleurs leur intérêt pour les polices et leur histoire (comme celle du Baskerville [...]).⁵⁶¹

La matérialité et la performativité du récit d'Aila sont probablement les plus manifestes des trois récits en raison de la police de caractère qui le caractérise et de l'espace qu'il occupe sur la page. La protagoniste recourt majoritairement au présent d'énonciation lorsqu'elle commente le récit de Hugh, soulignant le fait que l'écriture de son propre récit est concomitante à la lecture de celui de son père, ou à sa relecture : « i shudder every time i reach this section. »⁵⁶² Comme certains passages du récit d'Alana, les annotations d'Aila représentent le moment même où émerge sa réflexion : « i know that window, right? Of course i know that window. That deck. That kitchen. »⁵⁶³ Dans l'extrait suivant, la combinaison des récits de Hugh

⁵⁵⁹ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 67.

⁵⁶⁰ La simultanéité de ces deux processus dans *Theories of Forgetting* illustre le concept de lecture/écriture développé par l'auteur. Voir OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*

⁵⁶¹ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 70. Pour la référence à la police du Baskerville, voir OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA152.

⁵⁶² OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA26.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. HA25.

et d'Aila illustre le parallèle qu'Olsen dresse entre les notions de temporalité et de matérialité, ou de spatialité à la fois diégétique et textuelle. Le récit de Hugh se présente ainsi :

He wanders the airport for hours. Coke ad slice of pizza at Sbarro. Latte and slice of banana walnut bread at Starbucks. He thumbs through travel guides at the bookstore, rides past photographs of implausible orange rock formations *on the moving walkway*.

There were his children and then that was something else.⁵⁶⁴

Aila souligne alors le terme « children » de deux traits bleus et ajoute de son écriture manuscrite, sous le texte de son père : « (Look *quick*. There we are.) »⁵⁶⁵ Les parenthèses signifient l'intimité de la remarque, comme si Aila s'adressait à son frère Lance en aparté. Ainsi, la note serait destinée à un lecteur autre que le lecteur extradiégétique, peut-être même à Aila elle-même puisqu'elle écrit sans savoir si son frère aura un jour l'occasion de découvrir le tapuscrit annoté. L'intérêt de ce passage réside néanmoins dans le rapprochement entre, d'un côté, le mouvement du protagoniste qui, en plus de figurer par l'écrit une mémoire on ne peut plus erratique, se trouve sur un tapis roulant lorsqu'il croit entrevoir ses enfants ; et de l'autre, l'invitation d'Aila à lire le texte de manière fugace de peur qu'il ne s'échappe en même temps que les souvenirs de Hugh.

Plus que l'intensification de leur état psychotique, c'est donc l'amnésie croissante de Hugh et d'Alana qui sous-tend un texte et une syntaxe de plus en plus schizomorphes. Le délitement identitaire dont ils souffrent exerce une force entropique sur leur écriture. Aila, en tant qu'incarnation fictionnelle du lecteur extradiégétique, vient alors appuyer de ses notes marginales colorées la fragmentation et l'effacement à l'œuvre dans *Theories of Forgetting*.⁵⁶⁶

Le personnage éponyme de *Dorian* subit une forme similaire de délitement identitaire au cours de l'épilogue, dont l'univers diégétique devient à son tour de plus en plus schizomorphe. C'est la voix narrative d'Henry Wotton qui, venant hanter Dorian depuis le passé, finit par le rendre fou. Néanmoins, la manifestation surnaturelle semble être engendrée par la réalisation soudaine du protagoniste de l'état déjà schizomorphe de la réalité référentielle de la fin du XXe siècle. Contrairement au sentiment de liberté que lui procure son appartenance à la classe moyenne, Dorian, comme l'ensemble de ses homologues occidentaux, est en réalité

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. HA34. Je souligne.

⁵⁶⁵ *Ibid.* Je souligne.

⁵⁶⁶ Voir *infra*, « Traumatisme et amnésie », pp. 379-381.

esclave d'une vie qui se doit d'être constamment active et trépidante, et surtout de l'image toujours impeccable qu'il s'efforce de renvoyer :

Busy, busy, busy. Trips to the gym where broad backs, thin backs, white backs, black backs, all bowed and rose. Groans rent the air as brawny and skinny arms were pulled back to reveal oval patches of healthy sweat. At the city-centre health club where Dorian was invariably to be found at lunchtime, the rowing machines were arranged haphazardly, which gave their users – as they oofed and aahed – the appearance of slaves going nowhere on a galley rendered motionless by opposing forces. At an invisible helm, Dorian pictured a giant Nubian, naked save for a Calvin Klein cache-sexe, who with massive hands beat out the hip-hop rowing rhythm on his own, drum-tight tummy.⁵⁶⁷

La répétition de l'adjectif « busy » intensifie l'urgence véhiculée par la figure de style, le rythme de la syntaxe et les sonorités de ce passage : les répétitions et allitérations de la deuxième phrase reproduisent le tempo de la musique hip-hop qui cadence les mouvements des personnages (« beat out the hip-hop rowing rhythm ») en même temps que les bruits qu'ils émettent dans l'effort (« groans rent the air *as* [...] », « *as* they oofed and aahed », je souligne) et les précipite vers leur propre assujettissement (« the appearance of slaves going nowhere »), voire leur propre désincarnation (« backs », « arms »). Reprise quatre fois dans les deux pages suivantes, la répétition de « busy » dresse également un parallèle entre cette image de la réalité comme prison dorée, incarnée par *Cathode Narcissus*,⁵⁶⁸ et la désillusion anticipée des espoirs suscités par l'élection de Tony Blair. D'après Self, le gouvernement Blair ne fera en effet qu'accentuer les inégalités sociales déjà creusées par le gouvernement Thatcher :

Busy, busy, busy at the Gray Organisation, where close involvement with the New Labour campaign meant that Dorian – and Wylan – were required to attend meetings with Ministers-in-waiting, in order to formulate the communications strategies of the new regime. [...] Then, *on a peerless London May morn*, Dorian boarded a coach with the select few, and they were bussed back across the river and issued with regulation Union Jacks. The vanguard of the future then stood in Downing Street and waved them, to titillate the entrance of the new Big Nob.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, pp. 269-270.

⁵⁶⁸ Self reprend l'image de la prison dans *The Book of Dave*, où les habitants de l'île de Ham sont comparés à des hamsters courant sans relâche dans la roue du destin dont ils ne peuvent s'échapper, une mise en abyme du taxi de Dave. Voir *supra*, « Le microcosme moribond », p. 162.

⁵⁶⁹ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 270. Je souligne.

L'ironie dramatique qui imprègne ces deux paragraphes s'étend dans les deux suivants et lie le succès du Parti travailliste à celui de l'installation écranique : « Busy, busy, busy. *In May alone* there were 2,456,707 hits on the *Cathode Narcissus* website (www.cathodenarcissus.com). »⁵⁷⁰ L'insertion du lien hypertexte dans le corps du texte cristallise ainsi l'épanchement de la fiction dans la réalité en même temps que l'aspect schizomorphe et narcissique de la réalité fictionnelle du protagoniste. Son magazine en ligne y contribue ouvertement : « '*Cathode Narcissus* Belongs to Us All', the slogan on the homepage proclaimed; 'Download Some Perfection Today'. »⁵⁷¹ Tel un virus généré par le développement d'Internet, l'hypermédiatisation caractéristique de cette nouvelle fin-de-siècle ancre cependant Dorian dans un passé qui constitue son éternel présent :

During the first few months of 1997, the cathode Narcissi spread throughout the virtual metabolism of the culture, like a digital virus. Pulling on his trousers in the early morning, ready for another busy, busy, busy day, Dorian marvelled at the taut perfection of these limbs that had carried him thus far. [...] well – he smiled at himself in the mirror – anyone could be forgiven for finding this a tad... uncanny.⁵⁷²

L'Histoire, comme l'histoire de *Dorian*, se répète et n'avance pas. Cet état de fait troublant est reflété par la disparition des italiques accompagnant normalement les mentions de *Cathode Narcissus*, sous-entendant que les Narcisses cathodiques incarneraient désormais non plus un concept mais bien une réalité.

Le terme « uncanny » annonce le basculement imminent de la réalité diégétique de Dorian vers le domaine du fantastique, puis de la folie. Cette première mention du sentiment d'inquiétante étrangeté accompagne avant tout la réalisation du protagoniste de l'absence de finalité de sa propre existence ainsi fictionnalisée ; une réalisation dont la « soudaineté écœurante » traduit l'angoisse ressentie par Dorian :

Busy, busy, busy – but not busy enough. As he bickered over the bill with friends – some gay, some straight – in a Greek restaurant by Primrose Hill one Sunday afternoon, it hit Dorian Gray *with sickening suddenness*, like the lintel that smacks you in the forehead as you scrupulously avoid the step. All of us childless, Dorian thought, looking about him at the edgy bantering of

⁵⁷⁰ *Ibid.* Je souligne.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*, p. 271.

his social sibling-substitutes. All of us – relatively speaking – rich, all of us unencumbered with any true, organic responsibility. What’s it all for?⁵⁷³

Si l’idée de « responsabilité organique » fait référence en premier lieu aux notions d’engendrement, de filiation et de transmission que Dorian déplore, elle est également un clin d’œil de Self au statut de réécriture à la fois hyper- et métatextuelle de son roman, notamment à l’organicité de cette relation double établie par Wotton. En réponse à la question téléologique que se pose Dorian, la voix désincarnée de l’auteur fictionnel déclare en effet : « You’ve been living under an assumed identity, but your real name. And you’re finding it *unheimlich*, if I’m not much mistaken. »⁵⁷⁴ Le Dorian de l’épilogue tout comme sa propre réalité fictionnelle ne seraient en fait qu’une copie, à l’image de celle d’Henry Wotton qui représente le protagoniste et l’univers diégétique créés par Oscar Wilde ; une copie sans origine donc, un simulacre sans autre but que celui d’exister pour lui-même dans un éternel présent (« busy, busy, busy »), au risque de disparaître et de sombrer dans l’oubli (« but not busy enough »).

La réécriture kaléidoscopique au moyen de laquelle Self reprise un passé caractérisé par l’hypermédiatisation et la multiplication des images – analogiques (dans le récit de Wotton) puis numériques (dans l’épilogue) – rend saillant l’effet de délitement identitaire éprouvé par Dorian dans l’épilogue. L’auteur démontre ainsi que le fait de réécrire le passé du tournant du XXI^e siècle, synonyme de crises épistémologiques et téléologiques au même titre que la fin du XIX^e siècle, n’est pas le gage d’un avenir meilleur ou d’un avenir tout court. Le procédé de réécriture est lui-même intrinsèquement schizomorphe ou dénaturant ; autrement dit, la réécriture fait subir à l’hypotexte des modifications susceptibles d’en altérer la signification.

Tel que Self l’expose, l’acte de réécriture renvoie ainsi au bateau de Thésée, une expérience de pensée philosophique qui questionne la notion d’identité. Ce questionnement s’étend jusqu’au niveau cellulaire selon Wotton, qui affirme que les hommes gays, dont Dorian se présente comme la figure de proue, partagent la même identité : celle de la communauté homosexuelle de la fin du XX^e siècle. En apportant un élément de réponse à l’expérience de pensée philosophique, la diffusion identitaire à laquelle Wotton fait référence annonce le processus de délitement à venir, c’est-à-dire une fin imminente :

No need for those biologists to bother with genetic engineering, eh Dorian. [...] Because you boys have beaten them to it. You’re all completely interchangeable: cocks, arseholes, jeans,

⁵⁷³ *Ibid.* Je souligne.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

brains. That joint you were in last night was like *a swap shop at the end of the world*, wouldn't you agree?⁵⁷⁵

L'ambiguïté entourant l'identité de l'auteur intradiégétique de l'épilogue contribue à l'expérience du bateau de Thésée, plus précisément au questionnement de l'authenticité qui est au cœur du roman de *Self*, en ce qu'elle révèle une forme de dilution auctoriale. Celle-ci soulève des interrogations ontologiques particulières, relatives à la notion de subjectivité, lorsqu'il s'agit de récits présentés comme autobiographiques, comme c'est le cas dans *Theories of Forgetting* et *Dorian*.

4.1.2 Le récit autobiographique à tiroirs

L'interaction entre l'auteur et son lecteur, c'est-à-dire entre le compositeur et le récepteur du récit, subit un procédé de mise en abyme dans chacune des œuvres du corpus : les personnages se lisent et se relisent, ou encore s'écrivent et se réécrivent entre eux. Comme relevé plus haut dans *Dorian*, l'écriture ou plutôt la réécriture kaléidoscopique engendrée par la succession de ces prismes *lecteurs-auteurs intradiégétiques* esquisse un paysage identitaire fragmenté aux niveaux diégétique et paginal du livre. C'est néanmoins à travers l'ensemble de ces prismes identitaires que le récit de soi y est relaté au lecteur extradiégétique.

La reconstruction identitaire du personnage qui se raconte requiert du lecteur une forme de reconstruction typographique, une création de sens qui ne peut s'effectuer qu'en explorant la « syntaxe paginale » de l'objet-livre :

That space, the page (and the book made of pages), must acquire new dimensions, new shapes, new relations in order to accommodate the new writing. And it is within this transformed topography of writing, from this new paginal (rather than grammatical) syntax that the reader will discover his freedom in relation to the process of reading a book, in relation to language and fiction.⁵⁷⁶

Selon l'avenir que Raymond Federman présageait pour la fiction, il incomberait désormais au lecteur actif – extra- ou intradiégétique – d'apporter un sens ainsi qu'un « ordre matériel » au

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 273. Je souligne.

⁵⁷⁶ FEDERMAN, Raymond (dir.). *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago : Swallow Press, 1975, pp. 9-10.

récit autoréflexif, d'où son concept de « surfiction ». ⁵⁷⁷ La manière dont Nastler souhaite que *Lanark* soit reçu illustre cette volonté de la part de Gray, même si le fait même de déclarer imposer un ordre originel de lecture est volontairement paradoxal. ⁵⁷⁸ Comme vu précédemment, Gray reproduit l'artifice dans *Poor Things* où l'éditeur fictionnel ordonne les récits autobiographiques de manière subjective et ironique, en offrant cependant au lecteur la possibilité d'une lecture alternative. Dans une finalité similaire, les éditeurs de *House of Leaves* insèrent, à la suite de la déclaration de Truant « I am not what I used to be », la note de bas de page suivante :

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. ⁵⁷⁹

Tout en faisant un pied-de-nez au lecteur, ce passage très ironique quant à l'authenticité présumée du récit lui donne le choix de sauter ou non un peu plus de cinq cents pages pour se plonger dans la lecture d'une soixantaine de pages consacrées aux parents du protagoniste, au risque de perdre le fil du roman. En plus de la notice nécrologique annonçant le décès du père de Truant lors d'un accident de la route, la lecture préalable des lettres que Pelafina H. Lièvre, la mère de Truant, lui adresse depuis un institut psychiatrique apporte un éclairage nouveau sur les traumatismes de l'enfance du protagoniste : elle y déclare avoir tenté de l'étrangler par amour quand il avait sept ans, sa seule « honte » étant de ne pas y être parvenue. ⁵⁸⁰

Le lecteur peut donc ajouter ou non un prisme supplémentaire au récit autobiographique de Truant, déjà sous l'emprise des éditeurs. En décidant ainsi de la façon dont il reçoit le texte de *House of Leaves*, le lecteur devient co-auteur du portrait que Danielewski dresse du protagoniste au fil des pages. Danielewski joue avec le statut de roman à tiroirs métafictionnel

⁵⁷⁷ « [N]o 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 created prearranged meaning. » *Ibid.*, p. 14. Federman déclare également, quelques pages auparavant : « The shape and order of fiction will not result from an imitation of the shape and order of life, but rather from the formal circumvolutions of language as it wells up from the unconscious. » *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷⁸ « I want *Lanark* to be read in one order but eventually thought of in another. » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 483.

⁵⁷⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, pp. 629-630. L'onomastique du personnage de Pelafina Heather Lièvre sera développée en troisième partie de cette thèse. Voir *infra*, « L'individuel et le collectif », pp. 404-405.

de *House of Leaves* lorsque, quelques mois après sa sortie, il publie *The Whalestoe Letters*, un roman court épistolaire regroupant l'intégralité des correspondances de Pelafina incluses en appendice de *House of Leaves*, auxquelles s'ajoutent onze lettres inédites.⁵⁸¹ Cette œuvre à part entière poursuit la caractérisation de la mère et de son fils à travers la relation qui les unit. Néanmoins, libre au lecteur de se procurer *The Whalestoe Letters* pour ajouter de nouveaux tiroirs au roman de Danielewski.

Au cœur du procédé d'écriture de Danielewski, la participation du lecteur dans la reconstruction identitaire des protagonistes l'est tout autant au niveau intradiégétique du roman. Truant lit et réorganise les lambeaux disparates du récit partiellement autobiographique de Zampanò afin d'en reconstituer le passé. Il signe d'ailleurs la première rubrique des appendices de *House of Leaves*, qui met au jour l'individualité du vieil homme.⁵⁸² Paradoxalement, le jeune exégète se voit contraint d'entreprendre un processus sans fin de lectures à rebours de son propre journal intime dans l'espoir de se reconstruire une identité :

October Three Zed, Ninety Eight. That's the day today. That's the date. Top of this page. But the first page in the journal isn't October Three Zed but May One. May one mean—meaning, I mean—months and months of journey. Before Lude died. Before the horror. Or all of it horror since right now I can't connect any of it.

It's not me.

It cannot be.

As soon as I write I've already forgotten.

I must remember.

I must read.

I must read.

I must read.⁵⁸³

Comme dans *Theories of Forgetting*, l'amnésie de Truant sous-tend un présent diégétique et paginal schizomorphe : datant du 1^{er} mai 1998, l'entrée suivante de son journal intime opère

⁵⁸¹ *House of Leaves* est publié pour la première fois le 7 mars 2000, *The Whalestoe Letters* le 10 octobre de la même année.

⁵⁸² « Zampanò produced a great deal of material outside of The Navidson Record. Here's a selection of journal entries, poems and even a letter to the editor, all of which I think sheds a little more light on his work as well as his personality. — JT. » *Ibid.*, p. 537.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 498. Écrite sous sa forme britannique *zed* (la lettre étant prononcée et écrite *zee* en anglais américain), la substitution de la lettre z au chiffre zéro dans la date du 30 octobre 1998 contribue à cet effet de confusion générale ressentie par le protagoniste. Elle est aussi un clin d'œil de Mark Z. Danielewski lui-même, dont la signature se résume à l'initiale de son deuxième prénom.

une remontée dans le temps qui dérange le procédé d'écriture attendu de cette pratique littéraire.

L'identité ainsi (re)construite des protagonistes de *House of Leaves* représente un ensemble de relations intersubjectives. L'individualité de chacun d'entre eux n'est toutefois jamais entièrement dévoilée, tout comme la nature exacte du labyrinthe et autres zones d'ombre entourant la texture du roman.⁵⁸⁴ Chacun des récits autobiographiques – filmiques ou textuels – de *House of Leaves* est interprété et réorganisé de manière subjective par un ou plusieurs lecteurs intradiégétiques, avant de l'être par le lecteur extradiégétique : les Navidson sont représentés (ou inventés) par Zampanò qui est représenté par Truant, lui-même perçu à travers les yeux de Pelafina. Quant aux éditeurs, figures de l'auteur extradiégétique et ultime prisme interprétatif avant celui du lecteur, rien n'est jamais révélé sur leur identité, si ce n'est qu'elle est aussi plurielle que le roman de Danielewski.

Les protagonistes de *House of Leaves* (de même que l'ensemble des sources convoquées ou inventées par Zampanò) forment un tout pluriel dont la finalité commune est de donner un sens à la maison des Navidson afin de se reconstruire eux-mêmes – mais pas seulement. L'histoire de Zampanò, de Truant et des Navidson, ainsi que leurs origines, semblent liées à celle de la maison fantastique au même titre que l'Histoire et l'origine des États-Unis eux-mêmes. D'après les archives récupérées par Zampanò, la découverte du mystérieux escalier en colimaçon par les premiers colons américains, en Virginie, remonterait au début du XVIIe siècle, aux moments de la fondation de Jamestown, la première colonie anglaise.⁵⁸⁵ Cette page sombre de l'histoire des États-Unis, en raison des épidémies, des attaques fréquentes des Amérindiens et de la famine qui, à l'hiver 1609-1610, avaient décimé la majeure partie des colons, permettrait, selon Zampanò, d'apporter un éclairage nouveau sur la maison des Navidson : « [H]aving some familiarity with the bloody and painful origins of that particular toe hold in the new world reveals just how old the roots of that house really are. »⁵⁸⁶

Mêlant ainsi réalité fictionnelle et réalité référentielle, le processus intersubjectif de reconstruction identitaire et textuelle de *House of Leaves* reflète une reconstruction collective :

⁵⁸⁴ Rédigée en braille sans toutefois en reproduire le relief, l'ouverture du chapitre XX dresse un parallèle entre les matérialités du fond et de la forme du roman. Elle donne lieu à la note suivante, qui se présente comme la traduction du passage en question : « “The walls are endlessly bare. Nothing hangs on them, nothing defines them. They are without texture. Even to the keenest eye or most sentient fingertip, they remain unreadable. You will never find a mark there. No trace survives. The walls obliterate everything. They are permanently absolved of all record. Oblique, forever obscure and unwritten. Behold the perfect pantheon of absence.” — [Illegible] — Ed. » *Ibid.*, p. 423. Je souligne. Voir *infra*, « L'entropie langagière », p. 336.

⁵⁸⁵ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 414.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 409.

celle de la nation américaine. Le voyage identitaire que Truant entreprend dans le but de vérifier l'existence de la maison des Navidson, et qui le mène jusqu'au cœur des États-Unis, symbolise cette dualité. Josh Toth y voit un processus de guérison (« recovery ») :

Rather than entering the empty space in the house itself (as does Navidson), Truant enters the seemingly vast emptiness of America, a country that ostensibly “houses” the House on Ash Tree Lane and (as Truant has gleaned from Zampanò's text) is likely the source of the mysterious space itself. [...] Like Truant (and Navidson), America itself has always been haunted and indeed effected from the beginning by some traumatic and transphenomenal Real. In initiating what is likely to be a futile trek across America, then, Truant initiates two cycles of recovery: his own as well as America's.⁵⁸⁷

Josh Toth dresse un parallèle entre les États-Unis et la « maison des feuilles » des Navidson et donc, par extension, avec le livre de Danielewski également. La lecture de *House of Leaves* permettrait au lecteur de se (re)plonger, à travers les yeux des protagonistes, dans l'étendue apparemment vide et méandreuse – à la fois géographique et historique – des États-Unis afin d'espérer y retrouver un sens :

House of Leaves, as a novel, is defined by a project of plastic recovery, a project of recovering not only the subject and the possibility of meaning (in America specifically) but also (it would seem) the more localized possibility of a once more efficacious American novel.⁵⁸⁸

Les approches intersubjectives et les processus de création et de construction mis en évidence par les trois autres auteurs du corpus reflètent des finalités similaires à celle de *House of Leaves*, finalités toutefois relatives à leurs contextes socioculturels respectifs. C'est le cas dans *Lanark* et *Poor Things* à l'égard de la nation écossaise.⁵⁸⁹ D'un autre côté, même si elle est principalement centrée sur l'Angleterre et plus particulièrement sur la ville de Londres, la question de l'historicité telle que Self la soulève s'étend en fait à une échelle davantage transnationale : les États-Unis et certains pays d'Europe jouent en effet un rôle important dans l'imaginaire des protagonistes de *Dorian* et de *The Book of Dave*. Dans *Theories of Forgetting*,

⁵⁸⁷ TOTH, Josh. « Healing Postmodern America », *op. cit.*, p. 192.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pp. 193-194.

⁵⁸⁹ Voir *supra*, « Fins de siècle et subversion », pp. 58-59.

ainsi que dans *There's No Place Like Time*, c'est l'idée même de connaissance historique qui est problématisée au-delà d'une histoire nationale.⁵⁹⁰

Les quêtes d'authenticité dans lesquelles les auteurs entraînent le lecteur concernent moins le récit autobiographique de leurs protagonistes que le récit historique. L'architecture identitaire que Danielewski, Gray, Olsen et Self dessinent afin d'examiner le passé – depuis des points de vue en apparence multiples – se constitue par conséquent autour d'un centre symbolique pluriel et indistinct. Celui-ci incarne non seulement la finalité du processus d'écriture de chacun des autobiographes fictionnels du corpus, prenant la forme d'une tentative de reconstruction identitaire, mais également la finalité des métafictions des quatre auteurs à l'étude, qui est de s'interroger sur la perception du passé historique.

Ce centre symbolique mouvant redéfinit les notions de confins et de fin, aussi bien temporelles que spatiales. Cette dualité est d'autant plus significative dans le corpus qu'elle y est abordée de manière métafictionnelle et au moyen d'une écriture que l'on pourrait qualifier d'architecturale. C'est ce que démontrera l'analyse suivante.

⁵⁹⁰ Dans *There's No Place Like Time*, le récit retraçant la genèse du film photographique d'Alana intitulé *Denkmal* (« un mémorial » en allemand) contient le passage suivant : « In a larger sense, though, *Denkmal* is also an examination of how the concept of pastness is never simply about the past. Rather, it is about the problematization of historical knowledge itself: how, to put it somewhat differently, by doing no more than moving through one's life, managing the ahistorical on an hour-to-hour basis, one is always in the process of editing, embellishing, imagining, misremembering, & fictionalizing yesterday ... as well as today and tomorrow./ *The true alchemists*, William Gass once commented, *do not change lead into gold; they change the world into words.*/ Olsen changes world into another set of languages: optic & aural. » OLSEN, Lance. *There's No Place Like Time*, *op. cit.*, pp. 92-93.

4.2 CENTRES ET CONFINS

L'architecture d'une œuvre littéraire renvoie en premier lieu à sa structure narrative,⁵⁹¹ un récit dit architectural étant par définition « construit ou conçu comme une œuvre d'architecture (rigueur de la composition, équilibre des volumes, rythme des lignes de force, harmonie et grandeur de l'ensemble...). »⁵⁹² Cependant, tel qu'il est employé dans le cadre de cette thèse, en rapport avec les œuvres autoréflexives et autoréférentielles du corpus, le concept d'écriture architecturale désigne aussi bien la forme que le fond du livre puisqu'il s'accompagne généralement d'une thématique de l'architecture plus ou moins saillante.

Partir de motifs architecturaux permet aux auteurs du corpus d'entraîner leurs protagonistes dans des explorations d'espaces géographiques, littéraires et surtout symboliques, pouvant se restreindre à l'intimité du foyer domestique ou couvrir l'intégralité du globe terrestre, voire au-delà dans le cas de *House of Leaves*.⁵⁹³ Le recours à une écriture architecturale reflète l'importance de la dimension spatiale de l'écriture métafictionnelle. Il implique également, au moment de la composition du texte, une projection dans l'avenir, vers l'idée que l'auteur peut se faire de son œuvre une fois finie. Ainsi idéalisée, celle-ci répondrait aux critères de définition de l'architecture mentionnés plus haut.⁵⁹⁴ Concernant les quatre auteurs du corpus, l'écriture architecturale et la « projection » qu'elle implique, comme l'explique Élise Hugueny-Léger, semblent avant tout leur servir à contrecarrer l'achèvement de leurs œuvres.

⁵⁹¹ « Les métaphores entre la littérature et l'architecture ne manquent pas : tel un architecte, un auteur est créateur de son œuvre, il en conçoit les fondations, voit évoluer la structure de son travail, et finit par habiter, explicitement ou plus subtilement, le projet qu'il a formé ou qu'il voit se dérouler sous la plume. Que son ouvrage soit fictionnel ou autobiographique, l'auteur s'y investit en travaillant ou retravaillant des souvenirs, des fantasmes, des observations, des *topoi* ou des mythes connus de tous. » HUGUENY-LÉGER, Élise. « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires », dans *Études littéraires*, vol. 42 (1), p. 7-10, Québec : Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, 2011, p. 7.

⁵⁹² *TLFi*, « architectural », <https://www.cnrtl.fr/definition/architectural>, consulté le 7 juin 2021.

⁵⁹³ « [L]es motifs architecturaux (qu'il s'agisse de la ville, de l'immeuble ou de la cathédrale, qu'ils englobent le cosmique, l'imaginaire ou le concret) parsèment la littérature et sont souvent associés à des structures narratives ou poétiques subtilement façonnées. » HUGUENY-LÉGER, Élise. « Littérature et architecture », *op. cit.*, p. 8.

⁵⁹⁴ « [L]a construction d'une œuvre relève souvent du domaine de la projection : projection de ses propres obsessions dans l'imaginaire puis dans le matériau écrit, mais aussi projection comprise comme domaine de tensions entre les souvenirs, le moment de l'écriture et la vision de l'œuvre achevée. » *Ibid.*, p. 7.

4.2.1 Roman-maison, roman-monde

« [U]n architecte n'est-il pas un constructeur espérant concrétiser une vision toute personnelle du monde et de l'espace ? »⁵⁹⁵ Telle est la question que pose Élise Hugueny-Léger, soulignant dans le même temps la dualité inhérente à la métaphore de l'architecture comme occupation à la fois statique et dynamique de l'espace – où l'architecture est aussi une façon de créer du vide ou de le mettre en évidence. C'est notamment cette idée de mouvement qui sous-tend le rapport étroit entre les *topoi* de l'architecture et du voyage. Métaphore bien connue du déroulement de la vie et de la contemplation du monde, le *topos* du voyage revêt une variété de significations – religieuse, réflexive, contemplative, etc. – selon les périodes de l'histoire littéraire où il est convoqué. Gray apporte un soin particulier aux traversées de frontières géographiques : intranationales, entre microcosmes urbains, dans *Lanark* ; internationales dans *Poor Things*.

Inscrite dans une démarche réflexive et géopolitique déjà relevée (et soulignée lorsque Lanark endosse le rôle de maire de Greater Unthank), l'idée de voyage s'articule dans ces deux romans autour d'un même point focal, d'un foyer faisant office de point de départ et d'arrivée de *grands tours* initiatiques : l'Écosse, tantôt historique tantôt dystopique, et, plus spécifiquement, la ville de Glasgow, toutes deux désignées par le vocable *home*. Les notions de foyer (symbolique ou physique), de patrie, d'accueil ou encore de destination occupent une place centrale dans l'écriture grayienne.⁵⁹⁶

L'exploration intradiégétique d'espaces géographiques plus ou moins éloignés de l'épicentre glaswégien permet aux protagonistes des deux romans de porter un regard critique sur le monde extérieur, par-delà les frontières de leur foyer socio-politico-culturel commun. Ce faisant, ils questionnent également ce qui constitue la trame symbolique de la nation écossaise, dans une approche comparative d'historicisation. C'est ce qui ressort du Grand Tour entrepris par Bella, et en particulier de sa rencontre avec l'unioniste cynique Harry Astley,⁵⁹⁷ avant qu'elle ne rentre à Glasgow, son nouveau foyer après celui de Manchester.

La polysémie du terme *home*, à la fois spatial et temporel, endogène et exogène (la notion de foyer pouvant être définie par ce qui en constitue l'essence et/ou par opposition avec

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Le nombre d'occurrences du terme *home* s'élève à près de soixante dans *Lanark* et de quatre-vingt dans *Poor Things*.

⁵⁹⁷ Voir le chapitre 16 intitulé « Alexandria to Gibraltar: Astley's Bitter Wisdom ». GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. 152-167.

ce qui l'entoure), joue un rôle moteur dans *Theories of Forgetting*. Chacun des trois récits du roman s'inscrivant dans une temporalité différente, la maison dans laquelle Alana semble être confinée en raison de sa maladie (« The Frost ») n'est plus celle de Hugh puisqu'elle a été vendue après le décès de la protagoniste. Aila écrit depuis Berlin, ayant quitté le foyer familial à la suite de son frère, Lance.

Dès son ouverture, le récit de Hugh souligne l'attention particulière qu'il porte aux différentes étapes de préparation de son petit déjeuner, énumérant les ustensiles et ingrédients intervenant dans sa confection.⁵⁹⁸ Le sentiment de confusion que Hugh ressent à propos de la cuisine où il se trouve est présent dès les premières lignes du récit. Le trouble psychologique du protagoniste proviendrait, entre autres, de sa réalisation progressive de la perte de sa femme et du foyer conjugal :

He discovers a coffee maker beneath the cabinets near the microwave and the machine must be black because it blends in almost entirely with the countertop. He can see it and then he can't and then he can. The one *they* had was black, too. No, brushed aluminum.⁵⁹⁹

Principalement contemplatives, les entrées du journal d'Alana ne la décrivent que très rarement en mouvement et rappellent ainsi, en filigrane, sa paralysie croissante au moment de l'écriture.⁶⁰⁰ À l'inverse, le récit de Hugh semble être propulsé par l'action et le mouvement,⁶⁰¹ par un mouvement d'éloignement à la fois spatial et temporel de son foyer – et de son passé. La déclaration que le gourou des Sleeping Beauties fait au protagoniste confirme cette finalité commune au voyage identitaire et au geste d'écriture – deux mouvements (« motions ») – de Hugh : « We're both motion addicts. [...] You and me, we've caught a bad case of difference dependence. Our world has to be different yesterday, or it doesn't feel like today. »⁶⁰² La différence entre le gamin (« kid ») et Hugh réside toutefois dans le fait que ce dernier essaie autant d'oublier son passé que de s'en souvenir, de s'en éloigner que de s'en rapprocher. C'est cette raison qui le pousse à s'opposer à la secte et à fuir.

Pris dans un mouvement oscillant entre les volontés d'écrire, de réécrire et de désécrire, le récit de Hugh reflète, au même titre que celui d'Alana, les concepts de « différance » et de

⁵⁹⁸ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., pp. HA13-HA18.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. HA16. Je souligne. Voir aussi p. HA19 et pp. A95-A99.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. A91.

⁶⁰¹ « The flight is happening around him, the plane rushing down the runway, his body pressing back into foam. » *Ibid.*, p. HA42.

⁶⁰² *Ibid.*, pp. HA202-HA203.

trace.⁶⁰³ Le récit de Hugh (re)présente ainsi la tentative vaine et désespérée, puisque paradoxale, du protagoniste d’effacer jusqu’à la trace, telle que l’entend Derrida,⁶⁰⁴ de sa propre existence fictionnelle :

This is what he is in the process of doing, he decides: *what he is in the process of doing is becoming untraceable*, disappearing from former venues and situations, previous versions of himself. All records, images, narratives.

What he is in the process of doing is becoming a whiteboard washed clear after school.⁶⁰⁵

Ce sont toutefois les souvenirs de ses enfants et de son foyer dans l’Utah⁶⁰⁶ qui lui feront rebrousser chemin alors qu’il marche vers sa propre mort, seul et perdu sous le soleil ardent du désert jordanien. Hugh s’attache alors à ramener à la surface les différentes traces qui l’ont mené en ce lieu, en cet instant :

Hunching, the man hasn’t changed his mind and then he has.

It was something else and now it is this.

Events speed up and all I have to do, you figure, is *retrace my steps*. Sooner or later he will come across the pickup’s *tracks*.

That’s all I have to do.

So you get to your feet, strike out, positive in which direction the tracks lie until you walk for however long you walk only to locate nothing.⁶⁰⁷

C’est finalement l’origine de son périple que Hugh voit inéluctablement s’éloigner. De plus, l’image du jour brûlant se transformant peu à peu en une nuit glaciale souligne le fait que la lecture des dernières pages du récit de Hugh entraîne progressivement le lecteur vers l’ouverture du récit d’Alana qui est, lui, marqué par le froid de sa maladie (« The Frost »).

⁶⁰³ Voir *supra*, « Voix, écho, silence », p. 105.

⁶⁰⁴ « Une telle différence [entre l’être et l’étant] nous donnerait déjà, encore, à penser une écriture sans présence et sans absence, sans histoire, sans cause, sans archie, sans *télos*, dérangeant absolument toute dialectique, toute théologie, toute téléologie, toute ontologie. Une écriture excédant tout ce que l’histoire de la métaphysique a compris dans la forme de la *grammè* aristotélicienne, dans son point, dans sa ligne, dans son cercle, dans son temps et dans son espace. » DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 78.

⁶⁰⁵ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA296. Je souligne. La décision de Hugh est reçue par Aila de façon ouvertement ironique, d’un « Prost. » recouvrant (effaçant) une partie du texte de son père (dont le pronom et dans son espace. »).

⁶⁰⁶ « All this distance, and the only thing you encounter are mirrors. The sand: the sand. The Great Salt Lake: the Dead Sea. /The last time you took a roadtrip down there was— /When? /With the kids? /Your tongue going sticky and you stop, shrug off your daypack, take out the water bottle. » *Ibid.*, p. HA334.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. HA336. Je souligne.

Lors des ultimes divagations de Hugh, le souvenir de paroles prononcées par Alana interrompt sa réflexion suivante : « he is navigating this unimaginable terrain and some », ⁶⁰⁸ avant qu'il ne reprenne deux pages plus loin : « (Somebody will always be waiting for you who doesn't know he or she is waiting for you.) » ⁶⁰⁹ L'association de l'aposiopèse et de la parenthèse apparaît alors comme une trace ouvrant des intervalles et des espacements dans le temps et dans la parole. Elle dresse un parallèle entre la géographie du terrain désertique qui entoure Hugh – devenue inconcevable pour lui dont l'imagination s'épuise – et la notion de foyer, de famille (« he or she »), d'origine et de destination, toujours déjà présente et absente, peu importent le lieu et l'instant.

En raison du mouvement spiralé qui caractérise et constitue *Theories of Forgetting*, la notion à la fois une et plurielle d'origine et de destination, définie par le *topos* du voyage, semble désigner ici l'humanité tout entière. Il s'agit des protagonistes eux-mêmes, ⁶¹⁰ des auteurs extradiégétiques ayant contribué à la composition du roman (Lance et Andi Olsen, ainsi que Robert Smithson), ⁶¹¹ mais également du lecteur, toujours déjà dans l'attente inconsciente de recevoir et de concevoir le récit et ses protagonistes.

Roman-maison par définition, *House of Leaves* s'articule autour d'une notion d'espacement qui est à la fois discursive, temporelle et géographique. La documentation vidéographique de l'emménagement de sa famille dans la maison d'Ash Tree Lane est, pour Will Navidson, un compromis entre la nécessité de renforcer ses liens fragilisés avec Karen, en prenant un nouveau départ en Virginie, et sa passion dévorante pour le photojournalisme. ⁶¹² L'enregistrement permet surtout à un ensemble de protagonistes de parcourir la maison, davantage déroutante et terrifiante que confortable, ⁶¹³ à travers le temps et l'espace : les Navidson et leur entourage l'explorent de manière littérale quand Zampanò et Truant le font successivement et métaphoriquement, quelques années plus tard, depuis la ville de Los

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. HA343.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. HA345.

⁶¹⁰ Voir *supra*, « Esthétiser le silence », p. 149.

⁶¹¹ Une photographie du couple Olsen et une photographie de Robert Smithson et de son épouse, l'artiste Nancy Holt, sont insérées dans *Theories of Forgetting*, la seconde étant reproduite plusieurs fois dans le roman. Les deux clichés font l'objet de références plus ou moins implicites dans les récits de Hugh et/ou d'Alana. OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, pp. A285-A289, HA350, A36 et A147, entre autres.

⁶¹² DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹³ « "It's funny," Navidson tells us at the outset. "I just want to create a record of how Karen and I bought a small house in the country and moved into it with our children. Sort of see how everything turns out. [...] Personally, I just want to create a cozy little outpost for me and my family. A place to drink lemonade on the porch and watch the sun set." » *Ibid.*, pp. 8-9.

Angeles ; le lecteur est lui aussi amené à sonder les profondeurs de la « maison des feuilles » de Danielewski de manière tout aussi symbolique.

L'intervalle géographique entre la côte est et la côte ouest des États-Unis fait également partie de l'exploration encouragée par le roman de Danielewski puisque, comme noté plus haut, il conduit Zampanò puis Truant à opérer un retour aux origines historiques du pays, jusqu'aux débuts de la conquête de l'Ouest. D'autre part, *The Navidson Record* et, par extension *House of Leaves*, constituent une exploration du langage lui-même, jusqu'à ses origines ou plutôt jusqu'au silence précédant toute forme de parole.⁶¹⁴ Ainsi, l'exploration dans/de *House of Leaves* renvoie à « un *archè*, à un passé absolu qu'on ne peut plus comprendre comme un présent passé »,⁶¹⁵ c'est-à-dire au passé inconcevable de la maison fantastique (et possiblement inventée par Zampanò) d'un côté, au passé traumatique que représente l'époque coloniale des États-Unis de l'autre. Ce faisant, le roman de Danielewski met en lumière le concept d'archi-trace. Selon René Major,

[L'archi-trace] fait droit à la fois à cette nécessité d'une *archie* et à *sa rature*. Rappelons que l'*archè* nomme elle-même [*sic*] deux principes. Et l'archive comme la trace renvoient à l'un et à l'autre. Le principe du commencement, de ce qui est premier, primitif, primaire, originaire, et le principe selon la loi, l'autorité, l'ordre, le *nomos*, un principe nomologique. L'*archè* nomme donc à la fois le commencement et le commandement.⁶¹⁶

Dans *House of Leaves*, le *nomos* sous-tendu par l'*archè* renvoie davantage aux lois philosophiques gouvernant l'existence humaine, notamment le langage,⁶¹⁷ qu'aux principes de la justice.

D'un autre côté, la diégèse futuriste de *The Book of Dave* met en évidence l'association des deux principes de commencement et de commandement dans la célébration eschatologique d'un passé faussement absolu (le présent de Dave Rudman), qui ritualise le quotidien de la population d'Ing. Ainsi, la ville métaphorique de New London est l'incarnation du concept d'*archè* tel que René Major le définit.⁶¹⁸ Aussi paradoxale que l'ensemble de la diégèse

⁶¹⁴ Voir *supra*, « Esthétiser le silence », p. 141.

⁶¹⁵ MAJOR, René. « L'archonte, l'archi-trace, l'archive », dans *Che vuoi ?*, n° 23 (1), p. 21-32, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 22.

⁶¹⁶ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶¹⁸ « L'*arkheion* grec, c'est d'abord le domicile, l'adresse, la demeure des *archontes*, ces magistrats qui gouvernaient la *res publica*, et l'archonte éponyme désignait celui qui donnait son nom à l'année. Les archontes

futuriste, la reconstitution inexacte de cette Sion fantasmée abriterait les archives de la réalité dystopique du roman, autrement dit le livre de Dave, que seuls les membres du PCO sont autorisés à interpréter.⁶¹⁹

Le voyage qu'entreprennent Carl et Antonë vers ce qui est présenté à tort comme le berceau de leur univers diégétique ne fait finalement que les en éloigner, puisqu'il s'agit de l'île de Ham dont Carl est originaire.⁶²⁰ Contrairement aux protagonistes qui découvrent cet état de fait tardivement,⁶²¹ le lecteur est mis dans la confiance dès l'ouverture du récit futuriste grâce au jeu lexicologique établi par l'auteur (Dave enterre son livre à *Hamstead*) ainsi qu'aux nombreuses références topographiques – relatives majoritairement à la ville de Londres et caractéristiques de l'écriture de Self – dont regorgent les deux récits. En réalité, il s'agirait plutôt d'une révélation à rebours dont l'élément déclencheur se trouve avant même l'ouverture du récit : précédant la table des chapitres, la seconde carte de l'appareil paratextuel du roman (figure 1) représente le périple des deux protagonistes par un tracé en pointillés ; elle symbolise également l'île de Ham, en bas sur la page de droite, comme l'épicentre de l'intrigue du roman, dont les conséquences désastreuses rayonnent bien au-delà du cercle intime de Dave.

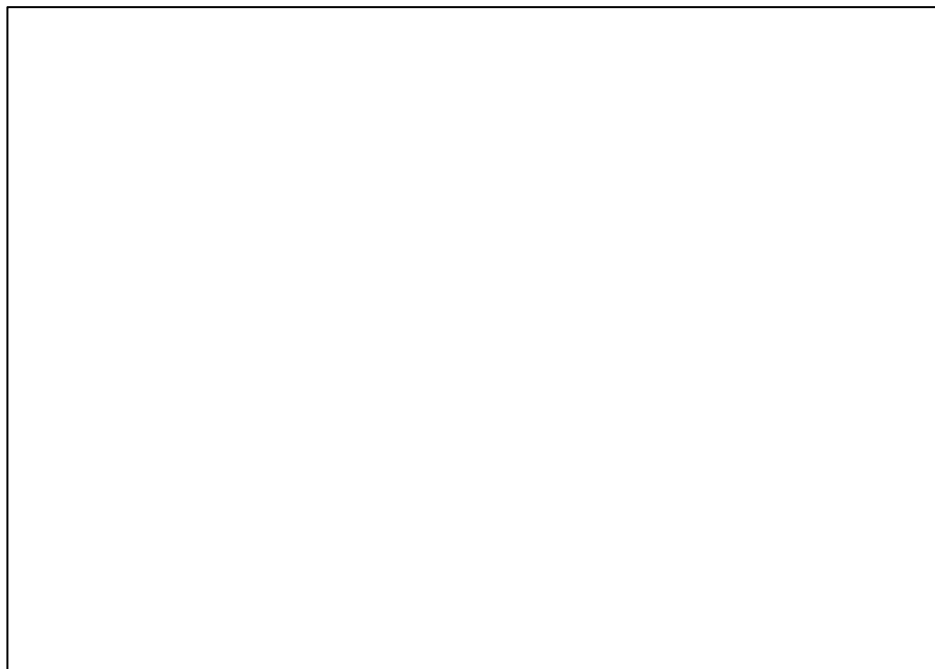


Figure 1. *The Book of Dave*, de Will Self, carte 2.

étaient les gardiens des documents officiels et les interprètes des archives. Un lieu et une loi. Nous sommes au croisement du topologique et du nomologique. » *Ibid.*

⁶¹⁹ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, pp. 383-384.

⁶²⁰ MOLDOVAN, Rareș. « 2 Nú Lundun », *op. cit.*, p. 102.

⁶²¹ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 312, 319.

Dans une finalité similaire à celle des romans des trois autres auteurs du corpus, la carte de Self illustre l'idée d'espacement, dans ses acceptions géographique, temporelle et discursive, qui fonde *The Book of Dave* :

The map of the archipelago is a chiasmus (a word Self uses at a certain point in the novel with precisely this meaning) between a representation of the geographical territory and residual taxonomy, in a general economy of loss and preservation, both geographical and cultural: land and language are partially lost (*England, Nottingham*), relatively distorted.⁶²²

Le passage suivant, auquel Rareș Moldovan fait référence, montre que le chiasme est figuré en premier lieu par le pare-brise (« (wind)screen ») du taxi de Dave, le terme anglais désignant également le ciel dans la diégèse dystopique à partir duquel le territoire futuriste est cartographié :

In transcribing his Knowledge Dave Rudman embroidered it. This was no plain cloth word-map, but a rich brocade of parable, chiasmus and homily. [...] *The world's out there, through the screen, issall through the screen. It ain't out back, it ain't in the fucking mirror. People are in the mirror...*⁶²³

Privé de foyer familial depuis l'enfance,⁶²⁴ Dave apparaît prisonnier de son taxi et condamné à arpenter les rues de la capitale britannique, poussé par le désir d'y trouver l'identité qui lui a été niée : « All Dave's peers wanted to get out of London – at least for a bit – while Dave wanted to go deeper in. Lun-dun – how could such leaden syllables be so magical? He craved London like an identity. »⁶²⁵ Son divorce avec Michelle et sa nouvelle perte de foyer ne font alors qu'exacerber ce manque chez le protagoniste contemporain, un vide que la ville ne comblera pas.

C'est sa rencontre avec Phyllis Vance puis leur séjour hors de Londres, dans le comté d'Essex, qui permettent finalement à Dave de se rétablir en redécouvrant le sentiment amoureux et la notion de foyer familial.⁶²⁶ De façon similaire, l'aller-retour de Carl et Antonë

⁶²² MOLDOVAN, Rareș. « 2 Nú Lundun », *op. cit.*, p. 101.

⁶²³ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 347. Les italiques désignent les diatribes de Dave.

⁶²⁴ « They were close, the Rudman kids, too close. They clung together on the cold margins of their parents' marriage, and when the opportunity came along both oldest and youngest fled. [...] Dave knew they'd all regret this falling apart, yet there was nothing he could do. The Rudmans weren't the sort to make an effort, to keep up. They weren't – in the idiom of the time – people people. » *Ibid.*, p. 90.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 89. Voir aussi p. 35, 160, entre autres.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 393.

jusqu'à New London, hors de l'épicentre insulaire synonyme du foyer perdu pour Dave, leur révèle l'identité et le destin du père de Carl, le but premier de leur quête, et, dans le même temps, la nature de l'île de Ham pour Carl :

Home – Carl was home. [...] Home, apprehensible, recognizable, graspable home – every criss-crossing greenspike, bending sawleaf and feathery frond of brack spelled HOME as clearly as if the phonics had been inscribed upon them.⁶²⁷

La notion d'espace, dans son sens plein et métaphorique, ne se restreint donc pas à la périphérie de la métropole londonienne, ni même aux frontières de l'Angleterre, dans *The Book of Dave*. L'espace international et le territoire nord-américain y sont largement fantasmés par les protagonistes, tout comme dans *Dorian*. Ainsi, la course effectuée pour un client ne résidant pas à Londres représente selon Dave la capture d'un hérétique, qui est la signification que prend le terme « flyer » (le passager d'un avion) dans la diégèse futuriste : « 'Wot you doin' aht 'ere ven, Tufty?' the other cabbie asked and Dave grunted, 'nuffing, I 'appens to trap a flyer.' Yeah, a flyer, a fucking 'eretic... some scumbag who's lost his faith in London. »⁶²⁸

Les explorations géographiques des protagonistes du corpus s'effectuent toujours par rapport à un centre symbolique (*home*), une sorte de foyer identitaire auquel le *topos* du voyage renvoie inéluctablement et qu'il s'agit pour eux d'appréhender. Dans les récits métafictionnels à l'étude, ces explorations sont encouragées par l'élaboration préalable d'un itinéraire diégétique et/ou textuel à suivre, à l'image de la carte de *The Book of Dave* insérée plus haut ou encore de *Spiral Jetty* concernant le roman d'Olsen. Ainsi, les auteurs du corpus sont amenés à définir des plans d'écriture, des trames narratives et textuelles qui semblent cependant échapper au contrôle de leurs auteurs-architectes intradiégétiques.

4.2.2 Définition et maîtrise du plan d'écriture

Danielewski, Gray, Olsen et Self manipulent leur récit comme ils le feraient avec un textile, le tissant pour mieux le repriser par la suite. Les questions que soulève un tel procédé de création littéraire concernent non seulement la ou les finalités de celui-ci, mais aussi ses implications sur le processus de réception. L'impossibilité pour le lecteur de recevoir une

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 441.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 51.

œuvre achevée, finalisée, encore plus de façon permanente,⁶²⁹ sous-entendrait que celui-ci soit condamné à opérer un processus de réception à jamais incomplet. Ce serait toutefois occulter le caractère mouvant – interprétatif et transformatif – de l’acte de réception auquel les quatre auteurs font appel, sur et dans leurs pages, par leur écriture architecturale.

Ainsi, l’arrangement délibérément a-chronologique des livres de *Lanark* traduit la maîtrise que Nastler, figure fictionnelle de l’auteur, cherche à exercer sur son plan d’écriture comme sur le type de réception qu’il attend du lecteur : « I want *Lanark* to be read in one order but eventually thought of in another. »⁶³⁰ Cependant, la maîtrise d’une trame narrative n’implique pas celle de la réception du récit. La clôture de l’épilogue est précipitée par l’effritement du pouvoir omnipotent de Nastler face à l’exaspération grandissante de Lanark qui, à ce moment-là, paraît presque reprendre les rênes de son destin.⁶³¹ Malgré la maîtrise que l’auteur extradiégétique exerce sur son plan d’écriture, n’hésitant pas à tourner en dérision son ou ses personnages-auteurs, c’est toujours le lecteur qui assure le véritable contrôle du texte, autrement dit ce qu’Iser nomme sa concrétisation.⁶³²

Dans ce sens, l’univers futuriste de *The Book of Dave* est la manifestation du manque de maîtrise dont le personnage éponyme fait preuve lors de la composition de son premier ouvrage. L’intrigue du roman de Self s’articule autour du fait que le texte échappe toujours à son auteur – pour être interprété, dans *The Book of Dave*, d’une façon littérale tout aussi outrancière que l’écrit du protagoniste. Le second livre que ce dernier compose avec l’aide de Phyllis apparaît alors comme une vaine tentative de recentrer la finalité de son écriture sur le monde (de son fils). En revanche, la maîtrise auctoriale de Self transparaît tout au long du roman dans son organisation narratologique huilée, le jeu lexicologique qu’elle suppose et la dimension métatextuelle du glossaire, notamment.⁶³³

De même, la maîtrise certaine que Danielewski a de sa propre trame narrative et textuelle contraste avec l’architecture interne de sa « maison des feuilles », qui représente de façon métaphorique le plan d’écriture mouvant et fragmenté des trois auteurs fictionnels. Ce plan d’écriture fictionnel apparaît d’autant plus instable dans sa version finale, donnée à recevoir au lecteur, pour deux raisons narratologiques complémentaires : non seulement il

⁶²⁹ Voir *infra*, « L’éphémère et le pérenne », pp. 440-444.

⁶³⁰ GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 483.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 499.

⁶³² ISER, Wolfgang. *L’Acte de lecture, op. cit.*, p. 48.

⁶³³ Voir *supra*, « La fin de non-recevoir », pp. 181-182.

symbolise l'instabilité psychologique croissante des protagonistes au fur et à mesure de leurs différentes explorations du labyrinthe, reprenant ainsi la métaphore de la maison-psyché, désormais galvaudée mais ouvertement revendiquée par l'auteur⁶³⁴ ; il résulte surtout d'une succession de processus de réception puis de re-composition et de dé-composition, auxquels s'ajoutent les digressions, interprétations et réinterprétations subjectives de Zampanò et de Truant.⁶³⁵ Pierre-Louis Patoine souligne que

[l]a représentation iconique de l'espace ne constitue pas l'unique manière dont *House of Leaves* revendique son « architecturalité ». D'une manière plus métaphorique, ses multiples histoires forment aussi une sorte de bâtiment. C'est du moins le cas pour celles de Johnny, qui, jouant sur le double sens du mot *story* (histoire et étage), présente les récits qui l'entourent et dans lesquels il passe la majorité de son temps comme formant une structure architecturale.⁶³⁶

Patoine fait ici référence à un passage du récit de Truant où, méditant sur une histoire de naufrage, le protagoniste déclare : « [...] though not the same, a completely different story after all, built upon story after story, so many, how many?, stories high, but building what? and why? »⁶³⁷

Énième clin d'œil de Danielewski participant du jeu de piste qu'il établit avec son lecteur, la coche placée dans le coin inférieur droit de la page 97 n'aura de sens que pour le lecteur ayant répondu aux attentes suggérées par la note des éditeurs citée plus haut – et préétablies dans le plan d'écriture de l'auteur.⁶³⁸ Victime d'un délire paranoïaque, Pelafina se persuade que l'équipe de l'institut ne transmet pas à son fils le courrier qu'elle lui adresse. Elle incite donc Truant à accuser réception de l'une des ses lettres au moyen d'une coche qu'il aura placée dans un endroit stratégique de sa réponse manuscrite. Les lettres de Truant n'étant pas incluses dans le roman, son consentement à la requête de Pelafina est toutefois confirmé par la joie que celle-ci exprime dans son message suivant.⁶³⁹ La coche de la page 97 brouille davantage la finalité de *House of Leaves*, susceptible d'avoir été écrit par Truant pour sa mère

⁶³⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 74-75.

⁶³⁵ « Car la thématique de l'architecture appelle les enjeux de la réception des textes, et le rôle joué par l'auteur et les lecteurs dans leur lecture — et par extension, dans leur écriture et leur réécriture. » HUGUENY-LÉGER, Élise. « Littérature et architecture », *op. cit.*, p. 7.

⁶³⁶ PATOINE, Pierre-Louis. *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique (Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk)*, Lyon : ENS Éditions, 2015, p. 240.

⁶³⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 297-298.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁶³⁹ *Ibid.*, pp. 609-610.

ou par Pelafina elle-même, et semble homologuer, à la manière d'une balise, la concordance établie entre le plan d'écriture de l'auteur et le chemin d'interprétation choisi par le lecteur.

Représentation visuelle du labyrinthe selon Olsen,⁶⁴⁰ le motif de la spirale qui forme et informe *Theories of Forgetting* relève de la volonté première de l'auteur de jeter un pont narratologique et artistique entre son œuvre littéraire et la sculpture de Robert Smithson. Ainsi défini et visiblement maîtrisé par Olsen, présenté comme l'éditeur, l'arrangement typographique du roman s'attache à respecter les critères de l'œuvre de Land art. Il est toutefois indépendant de la volonté auctoriale fictionnelle de Hugh et d'Alana dont les récits auraient été rédigés séparément, dans des lieux et à des moments diégétiques différents.

Il serait tout aussi risqué de qualifier d'architecturale l'écriture d'Aila, l'éditrice fictionnelle, en lui attribuant la responsabilité de la mise en page de *Theories of Forgetting*. Ses annotations occupent aussi bien l'espace paginal censément réservé au récit d'Alana que l'intégralité de certaines pages du livre. Néanmoins, même si la plupart de ses annotations ne sont pas imprimées horizontalement sur la page, leur sens de lecture ne s'oppose jamais à celui du récit de son père auquel elles se rapportent exclusivement. Le sens de lecture des annotations d'Aila s'inscrit donc lui aussi dans le mouvement spiralé, engendré par l'agencement paginal des récits de Hugh et d'Alana, qui anime l'ensemble de l'œuvre.

Aila fait part de ses connaissances théoriques et de ses réflexions personnelles dans une finalité parfois obscure, comme si elle cherchait à brouiller la réception du lecteur.⁶⁴¹ Cependant, il semble plutôt qu'elle indique ainsi l'existence d'un autre parcours interprétatif du roman, sous-jacent à celui incarné par la spirale. Dépourvu de carte (et probablement de la capacité d'en déchiffrer les données s'il en possédait une), Hugh est de plus en plus désorienté au fil de ses pérégrinations et cherche à savoir où il se trouve, jusqu'à déclarer : « And now the man recalls: yes, that's where he is. /Here. /Not the other place. This one. »⁶⁴² Sans apporter quelque renseignement sur sa localisation géographique, la réalisation du protagoniste de se

⁶⁴⁰ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. A132. La façon dont Olsen explore le motif du labyrinthe dans son roman s'accorde avec l'analyse diachronique qu'en fait Penelope Reed Doob : « Their paths are linear, but—since many ancient and medieval labyrinths are round—their pattern may be circular, cyclical; they describe both the linearity and the architecture of space and time. They may be inextricable (if no one can find the exit) or impenetrable (if no one can find the center). Our perception of labyrinths is thus intrinsically unstable: change your perspective and the labyrinth seems to change. » DOOB, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca : Cornell University Press, 1990, p. 1.

⁶⁴¹ Motivée par la mention de The Beatles dans le récit de Hugh, l'une des notes d'Aila dresse la liste des noms précédemment adoptés par le groupe. Outre le fait que cette liste est inexacte, le dernier nom donné étant celui d'un groupe jouant des reprises du célèbre quatuor, Aila ajoute en base de page la parenthèse suivante : « (None of this matters.) » OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA275.

⁶⁴² *Ibid.*, p. HA134. Je souligne.

trouver « ici » plutôt que dans un « autre endroit » n'en possède pas moins une dimension symbolique. Elle donne lieu à trois citations de la part d'Aïla, inscrites de haut en bas sur la page suivante : « Alfred Korzybski: "The map is not the territory." /Baudrillard: "The map precedes the territory." /Swedish army manual: "if the terrain and the map do not agree, follow the terrain." »⁶⁴³ Le cheminement de la réflexion de la protagoniste est à la fois lisible et visible puisque l'agencement typographique des trois citations traduit un mouvement spiralé qui semble se poursuivre dans le blanc de la page. Ainsi, le sens de réception induit par les notes d'Aïla guide le regard du lecteur non plus le long du texte, mais au cœur de celui-ci, vers un sens à première vue invisible : « l'architecture d'un texte, qu'elle soit complexe ou plus sobre, pose la question de la relation entre le visible et le caché. »⁶⁴⁴

L'étude suivante propose de poursuivre l'exploration de l'architecture obscure, mouvante et méandreuse des romans du corpus. Il s'agira de mettre en lumière les différentes cartographies textuelles des représentations diégétiques du *topos* du labyrinthe, qui caractérisent les œuvres des quatre auteurs.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. HA135.

⁶⁴⁴ HUGUENY-LÉGER, Élise. « Littérature et architecture », *op. cit.*, p. 8.

4.3 CARTOGRAPHIE TEXTUELLE

Désignant en premier lieu l'élaboration, la rédaction et l'édition de cartes, la cartographie qualifie également la représentation spatiale de réalités non géographiques, de phénomènes physiques par exemple.⁶⁴⁵ Un tel procédé prend une tout autre dimension lorsqu'il concerne une réalité diégétique, qui plus est lorsque celle-ci est présentée comme labyrinthique. Contrairement à la carte qui est toujours accompagnée de diverses informations de localisation spatiale relatives à la réalité du terrain, le plan désigne une représentation simplifiée d'un espace. L'observation du motif récurrent du plan d'architecte contribuera ainsi à mettre en évidence la cartographie textuelle des œuvres du corpus.

L'ambivalence du labyrinthe découle en premier lieu des notions de directionnalité et d'intentionnalité,⁶⁴⁶ dont la dimension mythologique est largement exploitée dans *House of Leaves*. Connexes au concept de labyrinthe, ceux de zone et d'urbanisme engendrent en outre, chez Gray et chez Self en particulier, des interrogations téléologiques plus particulièrement relatives à l'environnement. Les études de formes architecturales menées par Élise Hugueny-Léger s'étendent de la période médiévale à la littérature contemporaine ; elles l'amènent à déclarer dans « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires » que

[l]a place que tiennent l'imaginaire, le mythe et les motifs de construction et destruction dans ces formes architecturales reflètent le rôle du processus d'invention et de vision dans tout projet artistique, qu'il soit littéraire ou plastique.⁶⁴⁷

D'un autre côté, l'esthétique du sublime associée au motif du labyrinthe traduit l'ambivalence du « processus d'invention et de vision » réalisé par les auteurs du corpus. Il en résulte une composition textuelle dont l'issue, au moment de la réception, oscille entre création et aporie.

La figure elle-même ambiguë de « l'arpenteur vagabond » associe les idées de mesure de l'espace (diégétique et textuel) et d'errance au sein de celui-ci.⁶⁴⁸ En raison de son aspect à

⁶⁴⁵ *TLFi*, « cartographie », <https://www.cnrtl.fr/definition/cartographie>, consulté le 24 janvier 2022.

⁶⁴⁶ Le terme d'*intentionnalité* désigne, entre autres, la « [r]elation psychologique active de la conscience à un objet existant, adaptée à un projet. » *TLFi*, « intentionnalité », <https://www.cnrtl.fr/definition/intentionnalit%C3%A9>, consulté le 1^{er} juillet 2021.

⁶⁴⁷ HUGUENY-LÉGER, Élise. « Littérature et architecture », *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴⁸ L'expression est empruntée à Julien Nègre, qui consacre un ouvrage au rôle que le geste cartographique a joué dans le travail d'écriture d'Henry David Thoreau. Les romans du corpus ne relèvent pas du courant transcendantaliste nord-américain ; néanmoins, ils partagent avec l'œuvre de Thoreau la volonté de procurer une expérience spatiale par l'écriture, constituant en outre « un effort pour réagencer la perception et les

la fois intra- et extradiégétique dans les œuvres du corpus, elle permettra de souligner en premier lieu le sentiment de contrôle – la présence ou l’absence de celui-ci – propulsant l’exploration de ces dédales métafictionnels et métatextuels.

4.3.1 L’arpenteur vagabond

Sous ses apparences de roman-maison, *House of Leaves* est en réalité un roman-labyrinthe, l’univers diégétique inventé par Danielewski faisant écho à la forme de son livre. La prédominance du motif architectural dans *House of Leaves* met en évidence la finalité ambivalente des actes de composition et de réception de toute œuvre littéraire. C’est ce que souligne la citation de l’historien de l’art Dagobert Frey placée en exergue du chapitre X :

Every house is an architecturally structured “path”: the specific possibilities of movement and the drives toward movement as one proceeds from the entrance through the sequence of spatial entities have been *pre-determined by the architectural structuring of that space* and one experiences the space accordingly. But at the same time, in its relation to the surrounding space, it is a “goal”, and *we either advance toward this goal or depart from it*.⁶⁴⁹

L’ironie de la citation repose sur le fait que le « chemin structuré de manière architecturale » de *House of Leaves*, loin d’être linéaire, inclut nombre d’embranchements et d’impasses en constant réagencement, à l’image du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Borges ou des *Chemins qui ne mènent nulle part* d’Heidegger. Censément libre de suivre le chemin de réception de son choix, dans les faits, le lecteur ne sait jamais ce qui l’attend à la page suivante (au prochain tournant) et vers quelle finalité (« goal ») il se dirige : vers la sortie – ou l’entrée – du dédale ou vers ses profondeurs, vers le début ou vers la fin du livre.

La figure de l’arpenteur vagabond symbolise donc les protagonistes du roman de Danielewski autant que son lecteur. Les élaborations intellectuelles de Zampanò prennent la forme d’une carte textuelle que son lectorat, à la fois imaginaire et bien réel, doit savoir interpréter afin de pouvoir poursuivre les explorations soit figurée de la maison des Navidson, soit littérale de l’objet-livre *House of Leaves* :

représentations ». NÈGRE, Julien. *L’Arpenteur vagabond. Cartes et cartographies dans l’œuvre de Henry David Thoreau*, coll. « Signes », Lyon : ENS Éditions, 2019, p. 31.

⁶⁴⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 153. Je souligne. Voir aussi FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 60.

It would be fantastic if based on footage from *The Navidson Record* someone were able to reconstruct a *bauplan* for the house. Of course this is an impossibility, not only due to the wall-shifts but also the film's constant destruction of continuity, frequent jump cuts prohibiting any sort of accurate mapmaking. Consequently, in lieu of a schematic, the film offers instead a schismatic rendering of empty rooms, long hallways, and dead ends, *perpetually promising but forever eluding the finality of an immutable layout*.⁶⁵⁰

Truant s'excuse en note (« So sorry ») de ne pas savoir transposer en anglais le terme allemand « *bauplan* », que les éditeurs traduisent à leur tour, dans une note suivante, par « plan de construction » (« building plan »). Désignant à la fois un plan d'architecte et une mise en page, le terme « layout » souligne à nouveau le pont jeté entre le fond et la forme de *House of Leaves*. Ainsi, les champs lexicaux du plan (« *bauplan* », « layout ») et de la carte (« mapmaking ») permettent à Danielewski d'attirer l'attention du lecteur sur la finalité paradoxale (« perpetually promising ») de son entreprise architecturale, qui est d'atteindre une immuabilité définitive à la fois diégétique et narratologique. Cette finalité, qui en réalité est tout l'inverse dans *House of Leaves*, est impossible du simple fait qu'elle est tributaire du processus de réception, unique à chaque lecteur.

La finalité du roman de Danielewski transparait en fait dans l'intentionnalité de ses protagonistes, dans les raisons qui les poussent à explorer les couloirs obscurs et menaçants du dédale, autrement dit dans l'objet du désir qu'ils espèrent y découvrir, ou dans le désir d'exploration tout court. Ce désir de sens est transposé chez le lecteur de *House of Leaves*, d'autant plus qu'il est continuellement attisé par les réflexions des protagonistes dont certaines soulignent le caractère ambivalent du mythe du labyrinthe : « Perhaps it serves a funereal purpose? Conceals a secret? Protects something? Imprisons or hides some kind of monster? Or, for that matter, imprisons or hides an innocent? »⁶⁵¹ Symbole de la condition humaine, le motif du labyrinthe en offre, depuis la Préhistoire, une double représentation : d'un côté, il symbolise l'âme humaine dans toute sa complexité, renfermant le mal au plus profond d'elle-même ; de l'autre, il est une métaphore du sens de la vie et des interrogations téléologiques de l'être humain.⁶⁵²

⁶⁵⁰ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 109. Je souligne.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁵² « Divinely teleological, [the labyrinth] represents the moral and perceptual confusions to which humanity is born and points the way to fullest comprehension. » DOOB, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth*, op. cit., p. 133.

Là encore, Danielewski prend le lecteur à contre-pied à l'aide du personnage de Zampanò : plutôt que d'apporter quelque élément de réponse aux interrogations qu'il soulève sur la finalité du labyrinthe, le protagoniste engage une nouvelle réflexion, cette fois sur la question du point de vue de son arpenteur. Zampanò esquive lui-même la difficulté en interpellant indirectement le lecteur : « Penelope Reed Doob avoids the tangled discussion of purpose by cleverly drawing a distinction between those who walk within a labyrinth and those who stand outside of it ». ⁶⁵³ L'introduction de Zampanò est suivie d'une citation de Doob, dont voici un extrait :

[M]aze-treaders, whose vision ahead and behind is severely constricted and fragmented, suffer confusion, whereas maze-viewers who see the pattern whole, from above or in a diagram, are dazzled by its complex artistry. What you see depends on where you stand, and thus, at one and the same time, labyrinths are single (there is one physical structure) and double: they simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos. They may be perceived as path (a linear but circuitous passage to a goal) or as pattern (a complete symmetrical design). ⁶⁵⁴

Dans un élan d'autocongratulation assumé et ironique, Danielewski invite le lecteur à apprécier la beauté de son écriture et de sa composition typographique (« complex artistry »). L'opposition entre le lecteur et les protagonistes désorientés et confus n'est toutefois pas aussi nette que le laisse supposer la citation de Doob par Zampanò, tous étant en fait soumis à l'intentionnalité d'un auteur-architecte – extra- et/ou intradiégétique – qui s'amuse à brouiller constamment les pistes. ⁶⁵⁵

Le mystère entourant le grognement qui résonne dans les couloirs du labyrinthe, y laissant planer la menace omniprésente du Minotaure, s'accorde avec l'idée que la finalité de la « maison des feuilles » de Danielewski se situe en dehors de ses murs ou de ses pages. En effet, ce n'est plus la source du grondement mais la nature même du labyrinthe, la force qui l'anime, que Navidson tente de percevoir à jour lors de son ultime expédition solitaire. ⁶⁵⁶ Plus il s'enfonce dans les profondeurs du dédale de couloirs, plus ses repères spatiotemporels sont mis à mal et plus la typographie du roman apparaît confuse et déroutante, menant le protagoniste à

⁶⁵³ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 113.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, pp. 113-114. Pour le texte original, voir DOOB, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth*, op. cit., p. 1.

⁶⁵⁵ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », op. cit., p. 67.

⁶⁵⁶ « And then the walls reappear, along with the ceiling and numerous doorways; the shifts always accompanied by that inimitable, and by now very familiar, growl. » DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 432.

la conclusion suivante : « “direction no longer matters.” », inscrite entre guillemets, en haut au centre d’une nouvelle page. Ainsi mise en exergue, cette prise de conscience de Navidson signe paradoxalement un certain retour à l’ordre typographique, la disposition des mots et même des caractères suivants illustrant entre autres, sur la page en question, le principe esthétique de symétrie axiale.⁶⁵⁷

La direction spatiale n’importe plus pour Navidson quand l’agencement du texte sur la page subvertit de plus en plus le sens de lecture préétabli par la culture occidentale.⁶⁵⁸ Danielewski met ainsi en lumière le caractère subversif que son écriture partage avec le motif du labyrinthe ; même si, en l’occurrence, l’auteur semble surtout chercher à exprimer le plaisir de la créativité linguistique. Dans son article intitulé « Creativity and Multimodal Literature », Alison Gibbons construit sa microanalyse stylistique du passage en question de *House of Leaves* à partir des travaux de David Crystal, qu’elle cite en ouverture :

We play with language when we manipulate it as a source of enjoyment either for ourselves or for the benefit of others. I mean ‘manipulate’ literally: we take some linguistic feature – such as a word, a phrase, a sentence, a part of a word, a group of sounds, a series of letters – and make it do things it does not normally do. We are, in effect, bending and breaking the rules of language. And if someone were to ask why we do it, the answer is simply: for fun.⁶⁵⁹

Le motif du labyrinthe et les notions connexes de directionnalité et d’intentionnalité sont également sources d’amusement et de créativité pour Gray. La « Zone Intercalendricale » que traversent Lanark et Rima où le temps et l’espace se confondent en est un exemple probant. Tel un fil d’Ariane censé guider les protagonistes, la ligne jaune tracée au milieu de la route qu’ils parcourent rappelle celle que Dorothy doit emprunter jusqu’à la résidence du Magicien d’Oz. Néanmoins, contrairement à la route de brique jaune du pays de Munchkin, celle de la « Zone Intercalendricale » de *Lanark* est, du moins en apparence, parfaitement rectiligne, autant horizontalement que verticalement. De plus, elle ne comprend aucun embranchement qui pourrait laisser transparaître le motif du labyrinthe. Il s’agit plutôt de ce que l’on pourrait appeler un nœud intertextuel, en soi une autre forme de labyrinthe.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, pp. 432-433.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, pp. 434-441.

⁶⁵⁹ GIBBONS, Alison. « Creativity and Multimodal Literature », dans *The Routledge Handbook of Language and Creativity* (dir. Rodney H. Jones), p. 293-306, Londres & New York : Routledge, 2016, p. 293, 298-299. Voir aussi CRYSTAL, David. *Language Play*, Chicago, IL : University of Chicago Press, 1998, p. 1. Pour une définition de la littérature multimodale (« multimodal literature »), voir *infra*, « Hybridation, tension, réinvention », pp. 275-276.

Le caractère surréaliste et fantastique de la zone, qui est également un clin d'œil au pays des merveilles de Lewis Carroll,⁶⁶⁰ désoriente les protagonistes – et le lecteur – comme le ferait un labyrinthe. L'inclinaison de la route est inversée de part et d'autre de la ligne jaune, obligeant Lanark et Rima à mettre en place différents stratagèmes afin de poursuivre leur parcours. La route semble également changer de direction suivant le côté de la ligne où se tiennent les protagonistes,⁶⁶¹ les ramenant constamment au même point de départ, à la porte d'entrée de la « Zone Intercalendricale » qui, ironiquement, est indiquée comme une issue de secours condamnée : « EMERGENCY EXIT 3124 /NO ADMITTANCE ».⁶⁶²

Comme le suggère le numéro de la porte de sortie renvoyant à l'ordre dérangé des quatre livres de *Lanark*, et donc au sens de lecture encouragé par l'auteur, Lanark, Rima et le lecteur sont pris au piège d'une zone textuelle ravivant divers événements – ou souvenirs – d'un passé plus ou moins récent. Certains de ces événements se déroulent au sein même de la zone quand d'autres phénomènes diégétiques font écho à des observations (passées) de Thaw. Ainsi, l'extrait ci-dessous entre en résonance avec le passage suivant tiré du chapitre intitulé « Ben Rua », dans le livre 1 :

As they passed through an invisible crowd of chattering children some real raindrops dashed in their faces and the mist turned golden and lifted. The straight road, embanked in places, ran without undulation across undulating sand to a mountain on the horizon.⁶⁶³

The ocean in front, however, was as shining-smooth as slightly wrinkled silk. It stretched to the dark mountains of the Isle of Skye on the horizon, and the sun hung above these at the height of Thaw himself. It was dimmed and orange by haze but firing golden wires of light from the centre.⁶⁶⁴

De manière toute aussi paradoxale, seul le temps détraqué de la zone, devenu accélérateur de vie, semble permettre aux deux protagonistes ainsi qu'au lecteur d'échapper à cette boucle spatiotemporelle et textuelle.⁶⁶⁵ C'est donc en toute logique grayienne que l'issue de la zone labyrinthique est illustrée non pas de manière textuelle, mais par un panneau de

⁶⁶⁰ GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., pp. 379-380, 384.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 378.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 376, 378, 381.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 381.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 384.

signalisation annonçant la destination des protagonistes et, ironiquement, la première intersection qu'ils rencontrent au sein la « Zone Intercalendricale » :

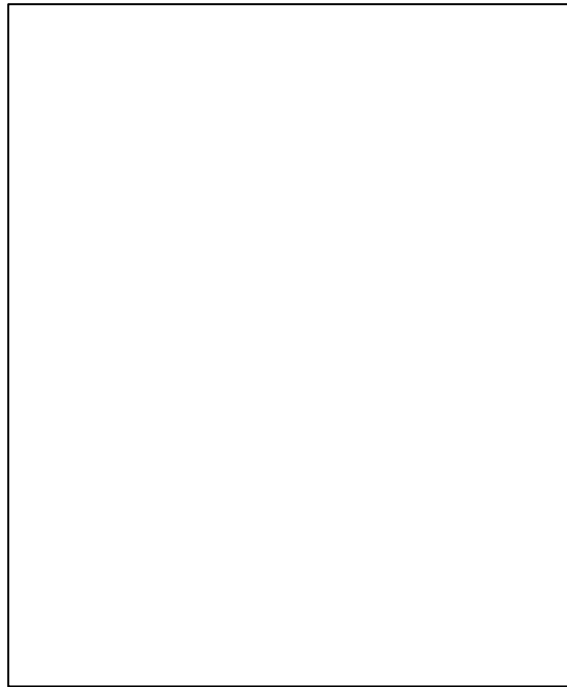


Figure 2. *Lanark*, d'Alasdair Gray, p. 385.

Tout aussi labyrinthiques, les couloirs de l'Institut illustrent avec ironie le caractère unidirectionnel et assujettissant de la machine capitaliste.⁶⁶⁶ Lanark le démontre malgré lui : aller à contre-courant du fonctionnement de l'Institut se fait au péril de tout un écosystème professionnel dont le maillage reliant ses différents acteurs reste néanmoins très obscur.⁶⁶⁷ Le sens de circulation imposé au sein de la Créature oriente, ou plutôt contrôle, la perception de ses acteurs,⁶⁶⁸ toute entorse au règlement ayant des répercussions à la fois diégétiques et textuelles. Ainsi, la transgression de Lanark a pour conséquence de figer les couloirs dans le froid et dans le noir. Elle devient également une entrave langagière pour Lanark et pour le lecteur, les paroles prononcées par les employés respectueux du sens de circulation étant dès lors écrites à l'envers :

⁶⁶⁶ « Most people were content to move rapidly at an angle of forty-five degrees, but one or two flashed past Lanark's knees like rockets, and these were bent so far forward that they appeared to be crawling. » *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pp. 92-93.

⁶⁶⁸ « Every one of them, even the plumbers and wireless operators, think their own profession *is* the institute, and every one else exists to serve them. I suppose it makes their work seem more worthwhile, but if they reflected seriously they would see that the institute lives by purging the intake. » *Ibid.*, p. 63.

Before and behind the tunnel had gone a dim orange which suddenly went completely black. It was cold, and the noise had stopped, though there was a distant twittering and occasional voices called forlornly:

“Dloc ma I ho.”

“Sthgil! Teah dna sthgil!”

“Redloc ylnellus worg I won.”⁶⁶⁹

La métaphore du monstre autophage représenté par l’Institut renvoie à un autre type de zone architecturale explorée dans le corpus : la ville. En expansion constante voire exponentielle depuis le début de la Révolution industrielle au XIXe siècle, l’espace urbain suscite, dès les années soixante-dix, des interrogations environnementales critiquant la société de consommation de masse qu’il incarne dès l’après-guerre. Les manifestations de ces questionnements de la fin, plus particulièrement dans les écritures de Gray et de Self, font l’objet de l’étude suivante.

4.3.2 Zone et urbanisme

La notion d’urbanisme désigne

[l’e]nsemble des sciences, des techniques et des arts relatifs à l’organisation et à l’aménagement des espaces urbains, en vue d’assurer le bien-être de l’homme et d’améliorer les rapports sociaux en préservant l’environnement.⁶⁷⁰

Les romans de Gray et de Self questionnent ouvertement, à travers un prisme politique assumé auquel s’ajoute une ironie mordante, l’atteinte de ces deux objectifs complémentaires par les gouvernements britanniques successifs des XXe et XXIe siècles. Perçue comme le berceau d’un capitalisme autodestructeur, la ville devient chez les deux auteurs britanniques un dédale de voies plus ou moins connexes brouillant les repères spatiaux et temporels de leurs protagonistes, qui en sont prisonniers. Elle y est dotée d’une conscience, menaçant de dévorer tout ce qui s’y trouve, elle-même y compris.⁶⁷¹

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁷⁰ *TLFi*, « urbanisme », <https://www.cnrtl.fr/definition/urbanisme>, consulté le 11 juillet 2021.

⁶⁷¹ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d’Écosse*, *op. cit.*, p. 34.

L'espace urbain apparaît alors comme une zone, dans ses acceptions géographique, politique et militaire.⁶⁷² Quand la ville n'est pas métaphoriquement coupée du monde qui l'entoure, c'est-à-dire dans la façon dont le ou les protagonistes la perçoivent et se perçoivent en son sein, elle l'est physiquement : Unthank en est un exemple parfait. La ville comme zone est, en outre, une reproduction à échelle réduite d'un phénomène d'autodestruction bien plus large, selon Gray et Self :

Espace irréductible au symbole, la ville chez Gray sanctionne la mort de l'imagination et la fin d'un monde qu'il est devenu grotesque de continuer à rêver. Glasgow sera révélatrice de la relation qu'entretient Gray avec son pays : si elle ne cesse jamais d'être matricielle, la ville apparaît dystopique et subversive, hallucinatoire et facteur de démence.⁶⁷³

En raison de sa structure narratologique en miroir, *Lanark* présente une image double de l'espace urbain. L'une réaliste, l'autre fantastique, les villes de Glasgow et d'Unthank sont toutes deux les victimes collatérales de gouvernements encourageant l'industrialisation et l'urbanisation de leurs populations malgré des systèmes économiques inadéquats.⁶⁷⁴ La Seconde Guerre mondiale exacerbe la contradiction de cet état de fait. Ainsi, au sortir de la guerre, la ville natale de Thaw lui apparaît comme une immense et lugubre zone labyrinthique, expression de l'état d'affaiblissement (« dim ») de la population glaswégienne – et plus généralement écossaise – et de sa rancœur (« harsh ») envers Whitehall :

Thaw looked out at a succession of desolate streets lit by *lights that seemed both dim and harsh*. Once Glasgow had been a tenement block, a school and a stretch of canal; now it was *a gloomy huge labyrinth* he would take years to find a way through.⁶⁷⁵

Unthank se présente à Lanark sous une forme similaire, telle une zone militaire dont les rues et les commerces, devenus impasses, ont été barricadés.⁶⁷⁶ Les deux villes semblent

⁶⁷² Le terme de *zone* désigne, entre autres, un « [e]space artificiellement ou naturellement délimité sur une surface plus grande », marqué « par un ou plusieurs caractères physiques ou géographiques particuliers », ou encore « soumis à un régime ou à un statut particulier, sur le plan administratif, économique ou légal. » Une zone renvoie également à la « [p]artie de territoire où s'exerce l'action de forces militaires. » *TLFi*, « zone », <https://www.cnrtl.fr/definition/zone>, consulté le 11 juillet 2021.

⁶⁷³ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁷⁴ « So Glasgow never got into the history books, except as a statistic, and if it vanished tomorrow our output of ships and carpets and lavatory pans would be replaced in months by grateful men working overtime in England, Germany and Japan. » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 146. Je souligne.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

coupées du monde en raison de leur manque d'historicité⁶⁷⁷ et Unthank est mise en quarantaine à la suite d'une catastrophe écologique survenue aux portes de la ville.⁶⁷⁸ La menace d'un affaissement du sol qui l'engloutirait ne pèse cependant pas lourd dans la balance face au profit que le gouvernement peut tirer des quelques précieuses ressources dont la ville mourante dispose encore : « The council and creature-clusters meant to use it as a cheap supply of *human* energy, but they won't do that now till they've sucked out these lovely rich juices discovered by your friend Mrs. Schtzngm. »⁶⁷⁹ L'ombre de l'Institut plane sur le monde dystopique de *Lanark*, obscurcissant le ciel d'Unthank.

Illustrant l'espoir que Gray nourrit dans les générations futures, la fin d'Unthank se révèle être une renaissance écologique globale, contrairement à l'effondrement attendu. Lanark admire ainsi l'universalité de l'apocalypse qui se déroule sous ses yeux : « It's wonderful. It's universal. »⁶⁸⁰ Malgré le scepticisme du protagoniste – et de Gray – envers toute institution politique, c'est finalement la préservation de l'environnement qui prend le dessus sur l'idéologie capitaliste qui, jusque-là, gouvernait l'univers dystopique de *Lanark* :

“Who sent you?” said Lanark peevishly. “Institute or council? I dislike both.”

“Knowledge and government are dissolving. I now represent the ministry of earth.”

“Everything keeps getting renamed. I've stopped caring. Don't try to explain.”⁶⁸¹

Chez Self, c'est Londres qui prend la forme d'une zone urbaine méandreuse autophage. La capitale britannique joue en effet un rôle prépondérant dans l'œuvre fictionnelle de Self dont la plupart des romans s'y déroulent, au point qu'elle est considérée comme l'un de ses principaux protagonistes :

Self has long been interested in the interlocking relationships between place, identity, and cognition: the “psychogeography” that provides a virtual map to the topography of one's consciousness. [...] More than just a backdrop for most of his fiction, London functions as one

⁶⁷⁷ « Il est très significatif que dans les deux volets réaliste et fantastique de *Lanark* la ville soit localisée à l'identique, dans une zone atemporelle posée en équilibre à l'instant zéro, à l'écart du flux de l'histoire. » MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 43. Voir *supra*, « L'effondrement en questions », pp. 154-155.

⁶⁷⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 399-400.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 531.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 557. Notons au passage que la ville de Glasgow tire son nom du gaélique *Glaschu*, traduit en anglais par « Dear Green Place ».

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 559.

of Self's most ambitious and recurring characters, one that appropriately seems to be both alien and familiar; it remains one of his most prevalent subjects and a demanding muse.⁶⁸²

Dans *Dorian*, Londres prend des allures de créature sanguinaire tapie dans le noir (l'influence grayienne est palpable), représentant un danger immédiat pour les protagonistes :

Dusk fell over the summertime city like a hunter's net weighted with the threat of night-time. London mewled and thrashed, then, becoming completely entangled, lay still, awaiting its chance to lash out again. In the Wottons' asynchronous establishment lights were switched on prematurely, in order to ward off fear of darkness as much as darkness itself.⁶⁸³

Le caractère menaçant de la métropole de Londres reflète surtout, dans *Dorian*, le péril de la drogue et des épidémies durant les deux dernières décennies du XXe siècle et au-delà. Néanmoins, à l'instar des villes de *Lanark*, et pour reprendre le terme utilisé par M. Hunter Hayes qu'il emprunte à Guy Debord, la dimension « psychogéographique »⁶⁸⁴ de Londres ne renvoie pas uniquement au « comportement affectif » des protagonistes, mais également à la question environnementale : les deux finalités de l'urbanisme mentionnées plus haut.

L'évocation de la pollution urbaine dans *Dorian* concerne principalement la ville de Los Angeles, révélant ainsi un problème écologique bien plus global et insidieux qu'il n'y paraît.⁶⁸⁵ La capitale britannique n'échappe pas pour autant au regard accusateur de l'auteur. Self dépeint Londres, à travers l'ironie cynique du discours de Wotton, comme un corps malade dont les parcs ne seraient plus que des anomalies en décomposition : « I float above it all, and see Hyde Park as but a green, gangrenous fistula in London's grey corpse! »⁶⁸⁶ Également très présent dans le roman d'Oscar Wilde, le vert, renvoyant à la nature, dissimule en réalité sa couleur complémentaire : le rouge, couleur du sang. L'analogie est d'ailleurs explicitée très tôt

⁶⁸² HAYES, M. Hunter. *Understanding Will Self*, op.cit., pp. 7-8.

⁶⁸³ SELF, Will. *Dorian*, op. cit., p. 137.

⁶⁸⁴ « La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. » DEBORD, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine », dans *Les Lèvres nues* [En ligne], n° 6, 1955, <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>, mis en ligne le 4 décembre 2011, consulté le 13 juillet 2021.

⁶⁸⁵ « Descending into LAX is like entering a vast aquarium where no one has troubled to change the water for some time. The atmosphere, Henry, it's absolutely *green* with pollution. Yet once the plane is on the ground and clunking towards the terminal one finds one's eyes have adjusted, that outside it's deliciously sunny. » SELF, Will. *Dorian*, op. cit., p. 187. Voir aussi p. 193.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

dans le récit de Self lorsque, par un effet de lumière traversant une vitre en verre laqué, le sang de Wotton, lui-même *pollué* par la drogue, apparaît vert (« green blood »).⁶⁸⁷

Bien qu'elle soit une caractéristique du roman néo-victorien, la transmutation de Londres en monstre gigantesque dévorant tout ce qui se trouve à sa portée est aussi tangible dans *The Book of Dave* que dans *Dorian*.⁶⁸⁸ Soulignée par Georges Letissier, la disparition progressive de l'historicité relative à « l'abominable zone labyrinthique » se manifeste, dans le récit contemporain de *The Book of Dave*, dans l'horizontalité et la verticalité de la capitale autant que dans sa dimension cyclique :

Another course of London was being laid on top of the last, millions of tons of steel, concrete, brick and stone, weighing down on the present, pressing it into the past. [...] Round and round it went, London's auto-cannibalism.⁶⁸⁹

Dave justifie son incapacité à quitter sa ville natale pour des raisons psychologiques et identitaires, illustrant une fois de plus le concept debordien de psychogéographie. Le chauffeur de taxi y est en réalité retenu prisonnier : « The insides of black cabs had a peculiar ambience of extreme enclosure. This – they seemed to say – is the real interior of London ».⁶⁹⁰

À l'image de l'état psychotique de Dave, la ville comme zone coupée du monde extérieur est morcelée en une multitude de zones symboliques exerçant chacune la même attraction néfaste sur le protagoniste : « The drugs had become collaborators with the disease, and together they had carved up the cabbie's mind into zones of delusory influence. »⁶⁹¹ L'une d'entre elles, la « zone interdite » (« forbidden zone ») de Dave,⁶⁹² désigne l'espace géographique entourant le domicile de son ex-femme dont l'ordonnance restrictive lui interdit l'accès. Le morcellement de la ville de Londres en zones se transpose, au sein de l'univers

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸⁸ « As in many neo-Victorian fictions, London is an all-devouring monster. [...] The great wen is indeed perceived historically, as the “nefarious maze” (CPW 817) of London both stretches horizontally and plunges vertically into “the decomposing archaeology of a lost civilization” (CPW 5). » LETISSIER, Georges. « *The Crimson Petal and the White: a Neo-Victorian Classic* », dans *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, p. 113-125, *op. cit.*, pp. 118-119. Les références entre parenthèses sont à la réédition de 2003 par Canongate du roman de Faber. FABER, Michel. *The Crimson Petal and the White* (2002), Édimbourg : Canongate Publishing, 2003.

⁶⁸⁹ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 55.

futuriste, dans la démultiplication de l'île de Ham et de sa « Zone Interdite » (« Forbidden Zone », ou « Ferbiddun Zön » en Mokni) :

[T]here were thousands of Hams scattered over the archipelago of Ing. In the time before the dāvidic line was established in the city that came to be called London, many of these places were claimants to be the true cradle of the faith.⁶⁹³

L'image fantasmée que Dave a de Londres est à l'opposé de celle, déformée, que la capitale britannique lui renvoie (méandre de zones reposant sur « des millions de tonnes d'acier, de béton, de brique et de pierre »), tant dans l'agencement de la ville que dans sa constitution bien plus *naturelle* :

Built up over centuries in concentric rings, like the trunk of a gargantuan tree, London districts derived their character from their ring: Kilburn, Shepherd's Bush, Balham, Catford – all of them grown from the same barky bricks and pithy masonry.⁶⁹⁴

Plus que la reconstruction d'une zone urbaine finalement aussi infâme et labyrinthique que la capitale britannique vue par Dave, la réalisation de sa Nouvelle Londres impliquerait, dans l'univers futuriste, l'éveil ou plutôt la libération d'une conscience écologique relative à l'idée d'urbanisme. Selon Self, une telle conscience est encore prisonnière de mentalités (zones) capitalistes :

Dave's New London was all around them, *trapped in the zones* and the reef, a hidden yet tangible world. [...] The problem for the Hamsters was not to build a New London but only to prove themselves worthy of *realizing it by their Knowledge*.⁶⁹⁵

Le vert est très présent dans *The Book of Dave*, en particulier dans la description des paysages naturels dont celle de l'île de Ham qui est comparée à un fœtus vert (« green foetus »), symbolisant ainsi le berceau d'une renaissance écologique à venir.⁶⁹⁶ Contrairement à *Dorian*, le vert de l'espace naturel y est mis en regard avec le gris de l'espace urbain, le premier étant progressivement absorbé par le second. L'extrait de *Dorian* cité plus haut traduit également

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 312.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 60. Je souligne.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 451.

cette idée. L'arrivée de Carl et d'Antonë à New London est révélatrice du fait que la crise écologique est due à un urbanisme mal contrôlé :

Carl could find no point of reference in this tumult; for here the trees were but buddyspike stalks rooted in the gaps between buildings, and the flocks of flying rats that wheeled about the roofs of the towering Shelters were as flies to the ordure of burgerkine. The bobbing waterfowl divided by ferry prows; the smoke streamers blowing from scores of chimneystacks on the riverbank; the turbine propellers flashing bigwatt; the hundreds of little pedalos plying from shore to shore; then, when the breeze slacked, a stench – sharp, bitter, unnatural – welled up and stung Carl's eyes.⁶⁹⁷

Le champ lexical se rapportant à la couleur verte est en effet bien mince (« buddyspike stalks ») face à l'ensemble des éléments évoquant généralement la couleur grise (« buildings », « flying rats », « smoke streamers »). La description que Dave fait de la sculpture intitulée « The Rush of Green » réalisée par Jacob Epstein, qui figure le dieu Pan encourageant les membres d'une famille à se précipiter vers Hyde Park, souligne l'ironie de la situation au moyen d'un oxymore, la « ruée » étant plutôt celle du gris que celle du vert : « Their hard faces were flattened *against the future*, the whole bronze gaggle pelting full tilt from the swamp of Belgravia *towards the greying greenery* of the Park. »⁶⁹⁸

Gray et Self explorent les questions – toujours très actuelles – d'urbanisme et de crise écologique en faisant subir au dédale urbain des processus de transmutation ou encore de transcendance.⁶⁹⁹ Ces interrogations environnementales de la fin mettent en lumière, aux niveaux diégétique et textuel de leurs romans, une autre ambivalence relative au motif du labyrinthe, plus spécifiquement à l'expérience que celui-ci procure à son arpenteur autant qu'à son contemplateur : celle du sublime, source d'émerveillement mêlé d'effroi.

4.3.3 L'expérience du sublime

Comme Hélène Machinal le souligne dans son introduction des *Cahiers du CEIMA* consacré au sublime, le concept résiste à toute définition englobante malgré le nombre de

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 360.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 109. Je souligne.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 60.

grands théoriciens s'y étant intéressés au cours de l'Histoire, du pseudo-Longin au premier siècle après Jésus-Christ jusqu'à Lyotard à la fin du XXe :

La racine latine du mot permet de souligner une caractéristique fondatrice du sublime, l'élévation, au sens physique comme moral, et dès lors l'idée d'une énergie, d'un déplacement de force. Cette circulation d'énergie exige la présence de deux entités, le sujet et l'objet, et elle apparaît au XVIIIe siècle lorsque l'on passe d'une insistance sur la *poiesis* (primauté de l'acte créatif, de la production de l'œuvre d'art) à une insistance sur la réception (importance du sujet, de celui qui « reçoit » l'œuvre d'art), cette dernière n'excluant pas la place centrale de l'objet mais mettant l'accent sur l'alchimie qui lie intimement sujet et objet.⁷⁰⁰

C'est cette internalisation de l'expérience du sublime que les travaux de Burke et de Kant mettent en lumière au XVIIIe siècle, conférant une dimension esthétique au concept jusque-là cantonné au domaine de la rhétorique :

[L]e sublime peut être analysé comme une mise en abîme du phénomène esthétique de la perception d'une œuvre d'art. Plus généralement, il renvoie à la perception de soi à la fois dans l'univers extérieur et à l'intérieur de soi-même.⁷⁰¹

De l'esthétique kantienne du sublime,⁷⁰² révélée par « l'exhibition d'un concept indéterminé de la raison », découle la notion lyotardienne d'imprésentable.⁷⁰³ Dans le cadre de cette étude, l'expérience du sublime provoquée par le motif du labyrinthe se reflète ainsi dans l'incapacité des protagonistes du corpus – et du lecteur – à concevoir son « illimitation » diégétique. D'un point de vue textuel, elle se manifeste dans l'incapacité de l'auteur à présenter et encore plus à représenter cette caractéristique inconcevable du dédale au moyen de l'écriture.

⁷⁰⁰ MACHINAL, Hélène. « Introduction », dans *Les Cahiers du CEIMA*, n° 3, « Le Sublime » (dir. Hélène Machinal), p. 3-7, Brest : CEIMA, 2006, pp. 3-4. Voir aussi DUPERRAY, Max (dir.). *Postérité du sublime en littérature*, Paris : Mallard, 2000.

⁷⁰¹ MACHINAL, Hélène. « Introduction », *op. cit.*, p. 4.

⁷⁰² « Le beau de la nature concerne la forme de l'objet, laquelle consiste dans la limitation ; le sublime, au contraire, doit être cherché dans un objet sans forme, en tant qu'on se représente dans cet objet ou, à son occasion, l'illimitation, en concevant en outre dans celle-ci la totalité. D'où il suit que nous regardons le beau comme l'exhibition d'un concept indéterminé de l'entendement, le sublime, comme l'exhibition d'un concept indéterminé de la raison. D'un côté, la satisfaction est liée à la représentation de la *qualité*, de l'autre, à celle de la *quantité*. » KANT, Emmanuel. *Critique du jugement* (1790) (trad. J. Barni), Paris : Librairie philosophique de Ladrance, 1846, p. 138.

⁷⁰³ Voir *supra*, « Esthétiser le silence », p. 146.

Le caractère sublime du labyrinthe de *House of Leaves* se traduit sur la page par une « topographie typographique » méandreuse.⁷⁰⁴ Elle est mise en évidence dans le chapitre IX, constitué en grande partie de notes de bas de page renvoyant à d'autres notes dans une logique déroutante.⁷⁰⁵ Le lecteur se retrouve perdu dans le labyrinthe péritextuel, au même titre que les protagonistes, alors que, paradoxalement, l'intrigue et la structure narrative du roman reposent sur l'imprésentabilité de la maison des Navidson.⁷⁰⁶ Danielewski ne cherche pas à susciter chez le lecteur extradiégétique le sentiment ambivalent du sublime ressenti par les protagonistes. Le lecteur peut en effet refermer le livre et en *sortir* à tout moment, contrairement à Truant qui croit être pourchassé par le Minotaure dont Zampanò serait, quant à lui, une victime. La « maison des feuilles » de Danielewski reste néanmoins aussi inconcevable au lecteur qu'aux personnages : elle est figurée par l'objet-livre *House of Leaves* tout en restant absente de ses pages, qui s'articulent autour de la retranscription présumée de *The Navidson Record* par Zampanò.

Cette ambivalence inhérente à *House of Leaves* et à sa narratologie redéfinit les trois grandes étapes établies par Paul Ricœur dans son analyse de la narrativité, que Brigitte Félix reprend dans son exploration du roman de Danielewski : « la préfiguration, ou ce qui se raconte, la configuration, ou la construction narrative, et la refiguration, ou l'investissement des lieux par la lecture. »⁷⁰⁷ C'est en effet grâce à la confusion de ces trois processus de préfiguration (l'histoire, le fond), de configuration (la narration, la forme) et de refiguration (la lecture, les exégèses imbriquées) que « *House of Leaves* peut être lu comme une métafiction où la métaphore de la maison sert [...] à décrire les processus d'engendrement et de déroulement de la narration. »⁷⁰⁸

La métaphore de la maison ou le motif du labyrinthe fait donc office de fil d'Ariane, permettant au lecteur d'investir l'espace paginal du livre sans pour autant être gage ni d'exhaustivité ni de fiabilité, bien au contraire.⁷⁰⁹ Cerner le dédale souterrain est une tâche

⁷⁰⁴ « L'intérêt du roman de Mark Danielewski réside dans sa façon d'objectiver le plan de figuralité dans l'espace réel de la page (grâce à sa « topographie typographique »), et de faire de cet espace abstrait qu'est l'espace où loge le figural un lieu visible et lisible. » FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 62.

⁷⁰⁵ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 107-152.

⁷⁰⁶ « On a vu que la maison du titre du roman est le lieu central de l'histoire enchâssée principale, mais c'est un lieu inapprochable, perpétuellement mis à distance par les discours qui le présentent ou par les digressions qui le masquent. Elle est l'objet du film qui est à son tour l'objet du livre inclus dans *House of Leaves*. » FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 61.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pp. 45-46. Voir aussi RICŒUR, Paul. « Architecture et narrativité », dans *Urbanisme*, n° 303 (nov.-déc.), p. 44-51, Paris : Sarl Publications d'architecture et d'urbanisme, 1998.

⁷⁰⁸ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 45.

⁷⁰⁹ « En fait, la configuration narrative, dans *House of Leaves*, prend sa signification dans la mise en page des conditions, des trajectoires, des accidents et des limites de sa refiguration dans et par la lecture. » *Ibid.*, pp. 66-67.

impossible pour les protagonistes en raison de la nature même du lieu, qui plus est quand il est plongé dans l'obscurité. De même, la figuration sur la page de l'enchevêtrement narratif met en lumière le potentiel infini du déploiement textuel, et donc de la narration, dont les seules limites seraient celles de la pensée, de l'imagination littéraire et de l'écriture.⁷¹⁰

S'il lui est impossible de représenter par l'écrit l'infinitude de l'espace et du temps, Danielewski parvient à en donner un aperçu en orientant la réception de son lecteur vers les domaines du hors-champ et du non-dit.⁷¹¹ Lorsque le terme *beyond* (« au-delà de », « derrière », « plus loin » ou encore « hors de ») ne réfère pas à ce qui se cache derrière telle porte ou tel mur, ou aux dimensions incommensurables de la maison,⁷¹² il renvoie aux frontières de l'imagination des protagonistes, de leur faculté d'imaginer et de se représenter les choses à l'esprit : « [Navidson] is wholly innocent, and the nature of the house, at least for a little while, lies beyond his imagination let alone his suspicions. »⁷¹³ D'un autre côté, c'est la réalisation des limites imposées à son imagination littéraire, à son espace de pensée dédié à la réception narrative, qui provoque chez le personnage de Johnny Truant des sentiments liés à l'expérience du sublime. Allant de l'état nauséeux à la terreur, ces ressentis sont toujours accompagnés d'une fascination pour l'histoire inconcevable de *House of Leaves* :

In fact just looking at this story makes me feel a little queasy all of a sudden. I mean how fake it is. Just sorta doesn't sit right with me. It's like there's something else, something beyond it all, a greater story still looming in the twilight, which for some reason I'm unable to see.⁷¹⁴

Un plus grand récit (« a greater story ») se profile toujours à l'horizon du passé, préservé de l'oubli par la nostalgie que suscite sa perte. Le sentiment ressenti par Truant reflète ainsi la constatation attristante que font les auteurs du XXe siècle qu'aucun récit ne peut plus désormais rendre compte fidèlement de l'Histoire et du monde, et qu'ils sont réduits à des fragments ou amorces de récits. Truant réitère et poursuit cette réflexion au moment de clore le sien, cinq cents pages plus loin :

⁷¹⁰ « The printed text exists as a whole, all at once, as the rooms, stairways, and floors of a building do [...] Novels are books and books are buildings, and therefore they exist like other built objects – they are a space in space. » GASS, William H. *Habitations of the Word*, New York : Simon and Schuster, 1985, p. 153. Voir aussi FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 45.

⁷¹¹ Voir *supra*, « Hors-champ et non-dit », pp. 96-98.

⁷¹² DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 340, 355, entre autres.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 8. Ironiquement, aucune entrée de l'index de *House of Leaves* n'est consacrée au terme *beyond*, bien que le roman en comprenne près de cinquante occurrences.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

There is something stronger here. Beyond my imagination. It terrifies me. But what is it? And why has it retained me? Wasn't darkness nothingness? Wasn't that Navidson's discovery? Wasn't it Zampano's? Or have I misconstrued it all? *Missed the obvious, something still undiscovered waiting there deep within me, outside of me, powerful and extremely patient, unafraid to remain, even though it is and always has been free.*⁷¹⁵

Ce passage souligne en outre l'impossibilité de dire, soit par incapacité à sonder la psyché, soit par inadéquation du langage.⁷¹⁶

La métaphore architecturale se trouve à la fois dans et hors de (« beyond ») *House of Leaves*, de ses pages et de son univers fictionnel dont Truant fait partie intégrante (« within me, outside of me »). Rendue évidente par le titre du roman de Danielewski, elle deviendrait d'autant plus difficile à discerner (« Missed the obvious ») : elle est avant tout un « métalangage incorporé » à *House of Leaves*.⁷¹⁷ Brigitte Félix démontre ainsi que « *House of Leaves* puise dans l'espace la forme de sa narration et rappelle que le texte littéraire est exploration et creusement de la langue, que "le langage est le lieu d'apparition de l'espace" ». ⁷¹⁸ Tout est affaire de langage, tout comme la fiction est affaire de mots. Plus que le néant ou l'espace du non-être, comme Truant semble le suggérer, l'obscurité du labyrinthe désigne l'espace vierge et infini qu'il convient d'investir par l'écriture et l'imagination narrative, autrement dit par le langage. L'expérience du sublime suscitée par la maison des Navidson reflète ainsi le « vertige de l'espacement » tel que le décrit Blanchot,⁷¹⁹ ou encore le « vertige de l'écriture ». ⁷²⁰

C'est une des fonctions de l'index de *House of Leaves* que de remettre au premier plan le pouvoir vertigineux de l'écriture :

Comme le reste du texte, l'index est le lieu d'un jeu ironique sur l'incomplétude et l'exhaustivité, transposé dans l'espace tabulaire qui propose une voie d'accès alternative à la

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 516. Je souligne.

⁷¹⁶ Voir *infra*, « Décadence, délitement, débâcle », pp. 371-376.

⁷¹⁷ HAMON, Philippe. *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris : J. Corti, 1989, pp. 27-28. La « maison des feuilles » de Danielewski est, en outre, une parfaite illustration du double processus – spatial et temporel – de configuration tel que Philippe Hamon la définit : « [L]'architecture est à l'espace ce que le récit est au temps, un mode sémiotique de *mise en configuration* permettant de penser l'impensable (l'espace, le temps), de donner forme à l'amorphe, d'imposer du discontinu, de l'intrigue, des orientations à l'hétéroclite du réel. *Ibid.*, p. 37.

⁷¹⁸ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 71. Voir aussi NOVARINA, Valère. *Devant la parole*, Paris : P.O.L., 1999, p. 19.

⁷¹⁹ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 22.

⁷²⁰ FAVREAU, Jean-François. « Ni l'un ni l'autre : la "pensée du dehors" de Blanchot », dans *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, p. 201-251, Lyon : ENS Éditions, 2012.

lecture linéaire du texte. [...] L'index ne fait que démultiplier les couloirs du labyrinthe textuel et ajouter ça et là des impasses.⁷²¹

C'est aussi le propre de la liste. Néanmoins, un index a un avantage sur le récit et sur la liste en ce que son ou ses critères d'organisation, pour être arbitraires, sont généralement plus visibles. L'index et plus généralement le motif architectural du labyrinthe ne condamnent donc pas les issues narratives de *House of Leaves* à l'impasse contradictoire, c'est-à-dire à l'aporie. Au contraire, le motif du labyrinthe encourage le lecteur à embrasser le vertige de son imagination, dont l'expansion est constante dans l'œuvre de Danielewski.

L'index de plagiats de *Lanark* a la même fonction, entre autres, que celui de *House of Leaves*. Ses entrées ouvrent à l'infini le champ de l'intertextualité et, dans le même temps, celui de l'imaginaire littéraire du lecteur. L'ultime entrée de l'index convoque directement l'esthétique du sublime :

[T]he final descent to healthy commonplace and finding a silk smooth you inside that husk are Blockplags, Implags, Difplags of *The Marriage of Heaven and Hell* translated into dear images and sublime distances by William Blake and William Turner for the benefit of all makers of useful and lovely things.⁷²²

Tout comme la métaphore de la ville labyrinthique,⁷²³ l'index de *Lanark* révèle le pouvoir créateur de toute production artistique – textuelle et/ou visuelle – et du lecteur, une fois l'imaginaire de celui-ci sublimé par la narration et la conscience du hors-texte.

L'ambivalence des processus de composition et de réception des textes du corpus transparait dans leur matérialité, qui est mise en lumière par les métaphores architecturale et textile. Observées dans l'écriture des quatre auteurs, les opérations de tissage et de ravaudage narratifs, de construction et de destruction textuelles, font s'entremêler les idées de création de sens et d'aporie, d'expansion et d'annulation de l'imaginaire littéraire, d'espaces de pensée. Il revient alors au lecteur de concevoir l'issue de tels labyrinthes narratologiques, autrement dit d'y trouver un ou des sens, par la force de sa liberté créative.

⁷²¹ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, pp. 53-54.

⁷²² GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 499. Voir *supra*, « Cacophonie textuelle et intertextuelle », pp. 134-135.

⁷²³ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, pp. 46-47.

Toujours menées sous les angles complémentaires de la finalité et de la finitude, les analyses du chapitre suivant s'intéressent aux enjeux idéologiques et esthétiques qui sous-tendent les différents procédés stylistiques employés par les auteurs du corpus.

5 EXPÉRIMENTATIONS STYLISTIQUES

Danielewski, Gray, Olsen et Self mettent à profit la topographie textuelle de leurs métafictionnements pour en faire de véritables terrains d'expérimentations stylistiques. En plus du plaisir qu'il peut procurer aux quatre auteurs, ce jeu d'écriture déconstruit le livre et témoigne d'enjeux d'ordres socioculturel, politique, philosophique et esthétique. Selon Bertrand Leclair, seule cette « dimension verticale du langage » – sa profondeur, son potentiel créatif infini – peut générer de nouveaux textes qui déborderaient du « cadre horizontal » linéaire et figé de la représentation et de la norme :

Dans l'approche critique du texte, cette dimension intrinsèque au geste d'écrire et de lire (par laquelle l'art littéraire peut échapper jusqu'au vertige à sa linéarité apparente) est sans doute la seule que l'on puisse opposer à une conception « naturaliste » du roman, qui conduit à naturaliser le langage pour reproduire une image figée et donc rassurante de la « réalité » sociale et politique : c'est évidemment dans l'aventure de la langue, c'est évidemment par l'aventure dans la langue, jusqu'à la perte, jusqu'à la déroute, jusqu'à la jouissance, que l'on peut espérer réintroduire la vie et son énormité dans le réseau des représentations, et faire surgir du réel dans la réalité commune.⁷²⁴

Il s'agira dans un premier temps de mettre en relief l'organicité des métafictionnements du corpus pour démontrer qu'elle est le reflet textuel du caractère variable, relatif et historiquement mouvant des contextes idéologiques à l'origine de leurs compositions. Les romans à l'étude se présentent comme des romans-créatures dont les corps métatextuels subiraient, de la main de leurs créateurs auctoriaux *et* lectoraux, des transformations continues. Comme les lapins Mopsy et Flopsy qui servent de cobayes à Godwin Baxter dans *Poor Things*, le texte métafictionnel ne peut être finalisé, tel qu'Olsen entend le terme, d'une quelconque manière. Il incarne par conséquent l'idée même de l'infini dont les romans du corpus reprennent certaines figures.

Les dispositifs expérimentaux qui forment le corpus de cette thèse redéfinissent constamment leurs propres marges, qu'il s'agisse de l'idée de cadre narratif ou des différents

⁷²⁴ Bertrand Leclair est l'auteur de la préface de l'ouvrage coécrit par Jonathan Coe et Will Self. COE, Jonathan et Will SELF. *Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?*, Lyon : Éditions Pleins Feux/Villa Gillet, 2003, p. 20.

cadres textuels constituant le livre et son dehors. En outre, ils mêlent tous le textuel et l'iconographique, à des degrés néanmoins différents, exploitant leur propre intermédialité pour proposer une redéfinition de la textualité elle-même comme art visuel, conceptuel.

5.1 LE ROMAN-CRÉATURE

La représentation d'une idée abstraite par un être animé possède des fonctions narratologiques et une dimension idéologique qui s'étendent au-delà du motif du labyrinthe. L'image du corps – animé, inanimé, textuel ou symbolique – laisse transparaître entre les lignes des finalités diverses. Qu'il soit question du corps politique, désignant l'ensemble des personnes qui partagent l'exercice de la politique, ou d'autres formes de projections textuelles de corps doués de mouvement, la notion d'organicité aux niveaux narratologique et diégétique des romans à l'étude met en lumière les interrogations idéologiques qu'ils soulèvent.

Danielewski, Gray, Olsen et Self s'attachent en outre à figurer la perpétuelle mouvance du texte métafictionnel par différents symboles de l'infini représentés au sein de leurs diégèses. Il conviendra en premier lieu de relever ces *topoi* et autres figures imaginaires afin d'examiner leurs valeurs idéologiques, plus spécifiquement philosophiques et théologiques, à l'aune des contextes sociopolitiques du tournant du millénaire.

5.1.1 Organicité du corps textuel

Gray et Self recourent à différentes projections pour représenter le corps politique en souffrance de leurs sociétés contemporaines respectives. Incarné selon deux régimes différents par le personnage de Bella Caledonia dans *Poor Things* et par la Créature dans *Lanark*, le corps politique grayien arbore les symptômes du mal qui le ronge de l'intérieur. L'auteur identifie ces troubles sociaux et sociétaux pour mieux les combattre et ainsi y formuler l'espoir d'un possible rétablissement endogène.⁷²⁵ Self s'interroge autant que Gray sur l'avenir du monde occidental, le portrait qu'il dresse dans son œuvre du corps politique moribond apparaissant en négatif de celui décrit par son homologue écossais. Dans *Dorian*, l'apparence faussement aseptisée de la société britannique comme celle du personnage éponyme cache en réalité le poison dont le corps politique est devenu dépendant et qu'il s'injecte telle une médecine socialisée :

Does speed really calm these hyperactive children, or does it merely allow them to become healthily fixated by the minutiae of our tiny society, with its toy cars and play buildings? Taking

⁷²⁵ « In a text which lends itself to various contradictory readings, it is not surprising to discover that in *Lanark*, while eating disorders form the metaphorical spine of the novel's political critique, food offerings illustrate, paradoxically, the way out. » GERMANÀ, Monica. « Eating Disorders », *op. cit.*, p. 65.

the long view, perhaps the West End junkies with their Dikes and Rits were *the obsessive psychic abscess* that, once burst, spread this poison throughout the body politic. Surely socialised medicine has always been a covert means of ensuring that all society is medicated?⁷²⁶

Malgré leurs différences de traitement, ces projections de corps métaphoriques malsains découlent, chez Gray comme chez Self, d'une narration fragmentée qui traduit le caractère mouvant des récits en question. D'un côté, l'ordre des livres constituant le récit de *Lanark* est volontairement dérangé et celui des récits de *Poor Thing* représentatif d'un biais éditorial fictif. De l'autre, *Dorian* est divisé en trois parties dont les titres « Recordings », « Transmission » et « Network » – l'épilogue appartenant à cette dernière – illustrent l'évolution des phénomènes viraux proliférant dans le récit.

Les inégalités sociales que Self présente dans *Dorian* comme une cause supplémentaire de l'effondrement social (« the obsessive psychic abscess ») jouent un rôle de premier plan dans *The Book of Dave*. Dave Rudman est contraint de rédiger son livre, dans sa dépression, principalement en raison de la pauvreté relative dans laquelle il évolue et des dettes qui l'accablent. C'est ce même livre qui, par la suite, donne naissance à une société futuriste dont le corps politique est une oligarchie religieuse. Les quelques comparaisons de l'île de Ham à un fœtus baignant dans son liquide amniotique, berceau des possibles d'une politique plus égalitaire, apportent néanmoins une lueur d'espoir pour l'avenir du monde, absente de *Dorian*.

Dépeinte à travers le prisme déformant du protagoniste, l'aberration du corps politique contemporain est transposée, dans la diégèse futuriste, dans le corps monstrueux des « motos ». ⁷²⁷ Ces derniers sont le fruit des dérives d'une science utilisée à des fins capitalistes, l'inscription « C-A-L-B-I-O-T-E-C-H » apposée sur leur peau faisant directement référence à l'organisation de recherche scientifique spécialisée dans le génome humain pour laquelle travaille l'un des clients de Dave. ⁷²⁸ Le « moto » reste néanmoins, tout au long du récit, un mystère à part entière pour les protagonistes et pour le lecteur. D'une part, il incarne la relation autodestructrice que Dave entretient avec son taxi, qui finit par lui répugner. ⁷²⁹ Cette fonction est renforcée par la polysémie du terme « moped » dans le roman, désignant à la fois le vélomoteur de Dave avant qu'il n'obtienne son certificat de chauffeur de taxi, ⁷³⁰ et le petit du

⁷²⁶ SELF, Will. *Dorian*, op. cit., pp. 46-47. Je souligne.

⁷²⁷ Voir *supra*, « Le microcosme moribond », pp. 162-163.

⁷²⁸ SELF, Will. *The Book of Dave*, op. cit., p. 19, 32.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 459.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 91.

« moto ». D'autre part, la créature hybride représente l'ambivalence tragique de la relation que Dave tente désespérément de maintenir avec son fils Carl :

The child hadn't been a part of him at all – he was from another species, half human, half something else. He had been engineered only to be loved and then sacrificed, his corpse rendered down for whatever psychic balm it might provide.⁷³¹

Objet de vénération autant que d'aversion, le corps du « moto » symbolise enfin le double statut, immanent et transcendant, des contradictions qui animent la réflexion de Dave, faisant de la créature une pierre angulaire de l'édifice narratif de *Self*.⁷³² L'huile de « moto », en plus d'être utilisée comme baume rituel par les Hamsters, sert également à lubrifier les rouages du dispositif narratologique de *The Book of Dave*.

Dans *House of Leaves*, le corps invisibilisé du Minotaure occupe une place tout aussi ambivalente que celle des « motos » de *Self*. Qu'elle soit physique ou purement psychologique, la menace que la bête mythologique semble représenter pour les protagonistes déclenche le récit et encourage sa réception : les circonstances troublantes dans lesquelles le corps sans vie de Zampanò est retrouvé laissent à penser qu'il a été victime du monstre jusque-là renfermé dans ses écrits, ce qui pousse Truant à en entreprendre l'exégèse.⁷³³

Aucune interprétation du Minotaure n'est proposée.⁷³⁴ Cependant, la présentation des faits que Truant expose dans son introduction cherche visiblement à guider le lecteur vers une première interprétation : la description préalable des empreintes hors normes laissées sur le plancher de l'appartement de Zampanò, puis celle de l'odeur musquée qui imprégnait les lieux à l'arrivée du protagoniste associeraient le Minotaure à l'idée d'« histoire humaine » au sens de passé individuel, autrement dit à l'identité humaine dans toute sa complexité, en l'occurrence celle du vieillard :

Back then [the smell] had overwhelmed me, so much of it, cloying, bitter, rotten, even mean.

These days I can no longer remember the smell only my reaction to it. Still if I had to give it a

⁷³¹ *Ibid.*, p. 419. Voir *infra*, « Filiation », pp. 400-402.

⁷³² MOLDOVAN, Rareș. « 2 Nú Lundun », *op. cit.*, pp. 111-112.

⁷³³ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. xvii-xviii.

⁷³⁴ Insérée par Zampanò, la note 303, entre autres exemples, s'amuse ainsi à brouiller les cartes. *Ibid.*, p. 338. Cette ambiguïté a pour effet de susciter nombre de théories parmi les lecteurs, qu'ils exposent entre autres dans des forums de discussion en ligne dédiés à l'œuvre de Danielewski. *Forums Mark Z. Danielewski*, « Minotaure », <https://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/1969-minotaure>, mis en ligne le 26 juin 2001, consulté le 31 août 2021.

name, I think I would call it the scent of *human history*—a composite of sweat, urine, shit, blood, flesh and semen, as well as joy, sorrow, jealousy, rage, vengeance, fear, love, hope and a whole lot more.⁷³⁵

À l'image du désir d'abstraction totale, du refus du corps et de sa matière décadente et pourrissable, révélés par la citation, l'absence physique du Minotaure et l'odeur rémanente qu'il dégage sont représentées dans la biffure systématique des références qui lui sont faites. Il reste néanmoins impossible de savoir avec certitude qui de Zampanò, de Truant ou des éditeurs est à l'origine de ces suppressions incomplètes, ou encore les raisons qui ont pu susciter de tels actes.⁷³⁶

Quant aux raisons de ces biffures, l'ours du roman offre une première piste de réponse dans les précisions qu'il donne sur l'édition *Full Color* (utilisée dans le cadre de ce travail de thèse) : « The only struck line in Chapter XXI appears in purple. »⁷³⁷ Déjà relevées, les biffures reprises du texte de Zampanò apparaissent en rouge, renvoyant à l'idée d'un lien hypertexte qui aurait été supprimé.⁷³⁸ À l'instar de la mention « ~~First Edition~~ » inscrite au-dessus de l'ours, l'unique biffure contenue dans le récit de Truant, à laquelle la citation précédente fait référence, apparaît comme un nouveau lien hypertexte qui, en raison de sa couleur violette, serait valide en plus d'avoir déjà été exploré : « I'm sorry, I have nothing left./ Except this story, ~~what I'm remembering now~~, too long from the surface of any dawn, the one Doc told me when I was up in Seattle – ». ⁷³⁹ Dans le rôle de « destructeur de symbole » (« symbol destroyer ») que lui attribue Harold Bloom,⁷⁴⁰ le Minotaure s'attaque en outre, physiquement, à tout individu qui recourrait au symbole. La figure de la bête hybride incarne donc la fin de la création symbolique, imaginaire ou, paradoxalement, mythologique, et donc la fin de l'« histoire humaine » mentionnée plus haut.⁷⁴¹ Parmi les biffures du récit de Zampanò qui ne relèvent pas

⁷³⁵ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. xv-xvi. Je souligne.

⁷³⁶ Selon Pierre-Louis Patoine, cette caractéristique première du Minotaure de *House of Leaves* participe de l'expérience de lecture qu'il définit comme empathique : « La présence tangible et menaçante du Minotaure, à l'intérieur de sa fiction d'origine (le *Navidson Record*) comme dans la réalité de Johnny et Zampanò, relève donc en grande partie d'une hypothèse ou d'un désir du lecteur. Le refus des narrateurs de *House of Leaves* de faire référence de manière explicite à une créature monstrueuse, qui pourtant se manifeste partout dans le texte, leur tentative de la cacher en fait l'objectif d'une quête interprétative, trésor horrifique enfoui au cœur du labyrinthe textuel. » Pierre-Louis Patoine explique ainsi que c'est dans une « logique de somatisation » que Truant, en tant qu'exégète, passe « d'un désir interprétatif, d'un désir de sens à une expérience sensorielle inquiétante », à la fois olfactive et gustative. PATOINE, Pierre-Louis. *Corps/texte*, op. cit., pp. 230-231, 232.

⁷³⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. iv.

⁷³⁸ Voir *supra*, « Usure et résistance », p. 94.

⁷³⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 518.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 360.

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

directement du mythe du Minotaure, la suivante, visiblement adressée au lecteur, vient corroborer cette interprétation : « ~~Picture that. In your dreams.~~ »⁷⁴²

En ce sens, les biffures du récit de Zampanò sont imprimées en rouge en raison de la mort de celui-ci avant même l'ouverture de *House of Leaves*, et donc de l'impossibilité pour le lecteur de puiser dans les souvenirs du protagoniste autrement que par l'intermédiaire de Truant. Ce dernier ayant réussi à échapper au monstre – du moins en apparence – en ne cédant pas à ce qui s'apparente à un délitement somatique, ses souvenirs sont encore accessibles, d'où la couleur violette et non rouge de la biffure citée plus haut.⁷⁴³

Participant du caractère paradoxal largement assumé de l'œuvre de Danielewski, et dans la même logique de fusion du fond et de la forme caractérisant le livre *House of Leaves*, le labyrinthe de *The Navidson Record*, le récit disparate de Zampanò et la compilation qu'en fait Truant forment finalement un seul et même tout pluriel : le corps du Minotaure. C'est ce que révèle l'extrait suivant tiré du récit de Truant alors que sa folie grandissante le pousse à se calfeutrer chez lui, comme Zampanò, pour tenter en vain d'éloigner la créature imaginaire dont il est le père symbolique, tel Frankenstein face à sa propre créature :

I wash the sweat off my face, do my best to suppress a shiver, can't, *return to the body, spread out across the table like papers*—and let me tell you there's more than just The Navidson Record lying there—bloodless and still but not at all dead, calling me to it, needing me now like a child, depending on me despite its age. After all, I'm its source, the one who feeds it, nurses it back to health—but not life, I fear—bones of bond paper, *transfusions of ink, genetic encryption in xerox*; monstrous, maybe inaccurate correlates, but nonetheless there. And necessary to animate it all? For is that not an ultimate, the ultimate goal? Not some heaven sent blast of electricity but me, and not me unto me, but me unto it, if those two things are really at all different, which is still to say—to state the obvious—without me it would perish.⁷⁴⁴

⁷⁴² *Ibid.*, pp. 141-142.

⁷⁴³ Les couleurs bleue, rouge et violette de *House of Leaves* ont généré diverses interprétations. L'une de ces interprétations avance l'idée que Pelafina, la mère de Truant, ferait elle aussi partie des auteurs intradiégétiques du roman de Danielewski – elle en serait même l'autrice originelle. Son récit serait associé au violet (d'où la couleur de la mention « ~~First Edition~~ ») alors que ceux de Truant et de Zampanò seraient associés au rouge et au bleu respectivement. Selon cette interprétation, le souvenir introduit par la mention biffée, « ~~what I'm remembering now~~ », n'appartiendrait donc pas à Truant mais à sa mère. *Forums Mark Z. Danielewski*, « What I'm remembering now », <https://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/5895-what-i-m-remembering-now>, mis en ligne le 19 novembre 2010, consulté le 2 septembre 2021.

⁷⁴⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 326. Je souligne en italique. Voir *infra*, « Filiation », pp. 397-398.

La fonction symbolique de la profession de Truant prend ici tout son sens. Le protagoniste insuffle du sang neuf à sa créature de papier en y inscrivant à l'encre sa propre histoire – aux côtés de celle de Zampanò – comme s'il tatouait la peau d'un client de son propre sang (« transfusions of ink, genetic encryption in xerox »). Le créateur et sa créature ne font plus qu'un : Zampanò/Truant et *House of Leaves*, Zampanò/Truant et le Minotaure. Truant poursuit sa réflexion quelques lignes plus loin : « 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. »⁷⁴⁵

Le paradoxe originel de *House of Leaves* se traduit ainsi dans la volonté autodestructrice de l'apprenti savant s'appliquant à animer son propre bourreau. Accentué par l'onomastique de « truant », qui souligne le manque de sérieux du protagoniste dans son rôle de compilateur (« monstrous, maybe inaccurate correlates »), cet élan d'auto-subversion postmoderniste libère l'énergie créative de la « maison des feuilles » de Danielewski.⁷⁴⁶

Le protagoniste de Danielewski est donc condamné à poursuivre sa veille scripturale *ad vitam æternam*, un acte d'écriture faisant de lui une nouvelle figure prométhéenne, sans quoi il signerait la fin de *House of Leaves* en même temps que la fin de sa propre histoire. C'est également le danger qu'Olsen souligne lorsqu'il expose le caractère nécessairement infinalisable du texte : « Attempting to finalize the body of a text or the text of a body is to bring about a mode of death: translation from animate being into lifeless object. »⁷⁴⁷

Truant semble ainsi prendre conscience de sa propre nature fictionnelle, de la matérialité de son corps constitué d'encre et de papier, qui fait partie du grand récit reposant sur la paillasse de Danielewski (« not me unto me, but me unto it, if those two things are really at all different »). Olsen recourt à cette même allégorie de l'écriture palimpsestuelle dans *Theories of Forgetting* lorsqu'Alana décrit l'une de ses nuits d'insomnie aux côtés de Hugh : « We change positions, me reversing into him. We change positions, him reversing into me. »⁷⁴⁸ L'organicité du texte métanarratif induit un renouveau narratologique constant, dont celui des procédés de caractérisation des personnages.

⁷⁴⁵ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 326.

⁷⁴⁶ « The Gothic House of Fiction, however, can demonstrate what the monster is undecidably *like*—similitude in dissimilitude—and that, chiasmically, the monster likes us and we, of course, like the monster even if “it” becomes a supplementary, serial killer like Frankenstein's Creature. » HENNELLY, Jr., Mark M. « Framing the Gothic », *op. cit.*, p. 72. Voir *supra*, « Fins de siècle et subversion », note 138, p. 62.

⁷⁴⁷ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 85. Voir *supra*, « Critifiction et métavoix éditoriales », p. 118.

⁷⁴⁸ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A123.

5.1.2 Figures de l'infini

L'accent mis sur l'anneau des personnages de Dorian Gray de Wilde et de Self relie l'hypertexte à son hypotexte en même temps qu'il lie la quête d'immortalité, vaine, de leurs personnages éponymes.⁷⁴⁹ En plus d'être un symbole de l'infini, l'anneau agit ici comme symbole de richesse dont la valeur idéologique participe activement de la satire de Self. Comme vu précédemment, *Dorian* dénonce le matérialisme de la société de consommation.

L'hédonisme de Dorian, qui ne recherche qu'une forme de jouissance éternelle dans ce que lui apporte l'économie de marché,⁷⁵⁰ reflète ce que Guy Debord décrivait déjà en 1967 dans *La Société du Spectacle*. Dans son introduction à la réédition anglaise de l'œuvre de Debord par Notting Hill Editions en 2013, Self déclare en effet : « [...] never before has Debord's work seemed quite as relevant as it does now, in the *permanent present* that he so accurately foretold ». ⁷⁵¹ Dans l'épilogue de Self, le bijou porté par Dorian annonce l'inauthenticité de son existence et son aliénation à venir par la société de consommation, deux aspects centraux de la thèse de Debord. L'anneau symbolise également la re-présentation diégétique de *Dorian* à l'ouverture de l'épilogue.⁷⁵²

C'est pourquoi la construction narrative du roman de Self rappelle le motif de la spirale. Le récit de *Dorian* semble en effet repasser sans cesse sur les mêmes axes diégétiques qui structurent son hypotexte et lui-même, mais toujours de façon décalée, recontextualisant à chaque fois sa propre diégèse à partir des informations narratives dévoilées auparavant. Le récit de *Theories of Forgetting* décrit ce même mouvement spiraliforme, mais de façon métatextuelle, par l'agencement typographique du texte.

D'un point de vue narratologique, le volet réaliste et le volet dystopique de *Lanark*, et donc les existences de Thaw et de Lanark, s'entrecroisent selon le motif de la spirale. Comme Munro l'explique à Lanark, la nature des paysages transitoires visibles depuis la fenêtre de la chambre de celui-ci est une première référence à cet état de fait : « You have seen a city and

⁷⁴⁹ Voir *supra*, « L'épilogue et l'annulation », pp. 170-171.

⁷⁵⁰ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 91, 154, entre autres. L'une des définitions que le TLFi donne de l'hédonisme est la suivante : « Conception de l'économie selon laquelle, la raison et la fin de toute activité économique n'est au fond que la poursuite du maximum de satisfactions ». TLFi, « hédonisme », <https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9donisme>, consulté le 10 septembre 2021.

⁷⁵¹ SELF, Will. « Guy Debord's The Society of the Spectacle », dans *The Guardian* [En ligne], <https://www.theguardian.com/books/2013/nov/14/guy-debord-society-spectacle-will-self>, mis en ligne le 14 novembre 2013, consulté le 9 septembre 2021. Je souligne.

⁷⁵² SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 257.

think it in the future, a place to reach by travelling an hour or day or year, but *existence is helical* and that city could be centuries ahead. And what if it lies in the past? »⁷⁵³ La ville dont il est question n'étant autre que Glasgow, la vision renvoie inévitablement à l'existence de Thaw, fût-elle antérieure et/ou postérieure à celle de Lanark.

Derrière son cynisme ostentatoire, Thaw fait indirectement allusion à sa propre existence fictionnelle *en spirale*, dont il chercherait désespérément à reprendre le contrôle, lorsqu'il déclare à ses camarades de classe vouloir devenir gardien de phare dans le seul but d'en arpenter les escaliers en colimaçon : « So I'll be able to walk in spirals. »⁷⁵⁴ La référence à la symbolique du phare souligne ainsi le rôle de guide joué par Thaw dans l'interprétation métafictionnelle du motif de la spirale que Gray semble attendre de son lecteur. De façon ironique, dans la diégèse dystopique, Lanark est à plusieurs reprises amené, malgré lui, à se déplacer en spirale : au sein de la cathédrale d'Unthank dont il emprunte plusieurs fois les escaliers en colimaçon et lors de sa descente vers Provan par la voie des airs.⁷⁵⁵ En ce sens, les mouvements en spirale – ascendants et descendants – de Lanark le conduisent finalement jusqu'à la demeure de l'auteur fictionnel Nastler et la réalisation de sa propre fictionnalité.

Le motif de la spirale dénote l'entrelacement des diégèses de *Lanark* tout au long des quatre livres qui composent en partie le récit. Il incarne également le processus inévitable de fictionnalisation dont la vie et la réalité font l'objet au moment de la composition textuelle ou graphique. En effet, la représentation subjective de la réalité est mise en question par le *topos* de l'artiste dessinant dès l'ouverture du récit de Thaw.⁷⁵⁶ Son entrée à l'école des beaux-arts permet ainsi à Thaw de poursuivre sa réflexion existentielle depuis sa position ambivalente, à la fois comme créateur et comme personnage fictionnel : « *Thaw let his eyes explore like an insect the spiral architecture of a tiny seashell while his pencil point marked some paper with the eye's discoveries.* »⁷⁵⁷ À l'image de l'auteur observant l'architecture narratologique de son œuvre s'ajoute ici la valeur symbolique du motif de la spirale comme « divine proportion ». C'est là que ressort toute l'ambiguïté du rôle de l'artiste tel que Gray le dépeint dans sa métafiction. Car, selon Thaw, la beauté et l'harmonie ne sauraient représenter la réalité de manière objective, dans toute sa complexité. Découlant de la citation précédente, l'échange suivant entre Thaw et sa professeure pourrait en effet être lu comme une allégorie des différentes manières de percevoir et de représenter l'existence et la réalité dans les arts :

⁷⁵³ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 60. Je souligne.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 405, 408, 419, 422, 471.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 229. Je souligne.

“Duncan, if I were a marine biologist I might care how the shell was used. As an artist my sole interest is in the appearance. I insist that it appears beautiful and delicate and should be drawn beautifully and delicately. There’s no need to show these little cracks. They’re accidental. Ignore them.”

“But Miss Mackenzie, the cracks show the shell’s nature—only this shell could crack in this way. It’s like the wart on Cromwell’s lip. Leave it out and it’s no longer a picture of Cromwell.”

“All right, but please don’t make the wart as important as the lip. You’ve drawn these cracks as clearly as the edges of the shell itself.”⁷⁵⁸

Comme Nastler, le personnage de Thaw comme figure de l’artiste renvoie à Gray lui-même, qui affiche sa présence auctoriale par le biais des illustrations dont regorge le paratexte de *Lanark* (un *Künstlerroman* en partie, donc). Ce procédé narratologique, que Marie-Odile Pittin-Hédon qualifie de « spirale métatextuelle », contribue à illustrer le processus de fictionnalisation dans l’ensemble du livre, repoussant ainsi les frontières des cadres textuel et narratif du roman (« frame-breaking »).⁷⁵⁹ L’entrelacement spiraliforme des deux volets narratifs de *Lanark* appelle en outre une lecture à rebours du roman.⁷⁶⁰

Le regard artistique de Thaw permet à Gray de figurer l’absence de fin et le renouveau perpétuel dans *Lanark* au moyen de trois *topoi* supplémentaires. À la fois distincts et complémentaires, ceux-ci possèdent un caractère biblique plus ou moins évident et figurent tous trois dans la fresque murale de Thaw. Il s’agit de l’Éden, de l’arbre et du phœnix.⁷⁶¹ Symbolisant les cycles de mort et de résurrection, la figure allégorique de l’oiseau de feu a déjà été abordée en première partie et ne sera donc pas approfondie davantage au cours de ce chapitre.⁷⁶² Quant au jardin d’Éden, Paradis terrestre et demeure du premier couple humain, non seulement il incarne l’état de bonheur parfait et éternel, il est également le lieu où siège le troisième symbole qui nous intéresse ici tout particulièrement, apparaissant sous deux formes mystérieuses dans la Genèse et dans *Lanark* : l’Arbre de la connaissance du bien et du mal (« tree of knowledge ») et l’Arbre de vie (« tree of life »). Tous deux défendus par Dieu, le fruit

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ « Chez Alasdair Gray, le va-et-vient de la spirale métafictionnelle entre le texte et le paratexte fait un pas de plus dans la réflexion sur la suggestion abyssale qui se trouve au cœur du concept de *frame-breaking*, à savoir que l’irréductible réalité n’est qu’un mirage, car la représentation d’un niveau ontologique supérieur n’en est qu’une reconstruction fictionnelle. » PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁶⁰ Timothée Dubray observe dans *1982 Janine* une récursivité narrative similaire à celle de *Lanark* : « Because of their spiraliform structure these novels need to be reread, reordered by the reader. They are not static objects that we can comprehend once and for all. Their interest lies in the [characterisation] process itself. » DUBRAY, Timothée. « Spiraliform Narratives and the Question of Identity in Alasdair Gray’s *Lanark* and *1982 Janine* », dans *Ink for Worlds*, *op. cit.*, p. 118-131, p. 130.

⁷⁶¹ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 320-321.

⁷⁶² Voir *supra*, « Fins de siècle et subversion », pp. 54-55.

du premier précipite la chute de l'Homme, Adam et Ève étant renvoyés du jardin d'Éden avant qu'ils ne mangent le fruit du second, qui les rendrait éternels.

Le symbole de l'arbre occupe une place non négligeable dans *Lanark*, en particulier dans le récit de Thaw dont un chapitre, intitulé « The Tree », lui est consacré. L'arbre est l'un des symboles des armoiries de la ville de Glasgow, présenté dans le poème qui les accompagne comme « l'arbre qui n'a jamais poussé » : « Here is the tree that never grew ». En plus d'être une référence directe à Glasgow, l'arbre, tel que Thaw le représente à plusieurs reprises dans son art, renvoie tantôt à l'Arbre de la connaissance, tantôt à l'Arbre de vie. Le paragraphe d'ouverture du chapitre annonce ainsi les références bibliques à venir en renvoyant de manière analeptique à la finitude de la mère défunte de Thaw alors qu'elle se trouvait à l'automne de sa vie.⁷⁶³ La seconde occurrence de l'arbre comme figure allégorique apparaît toutefois plus équivoque, si ce n'est qu'il est annoncé comme incarnant par la suite l'existence de Thaw – et donc, par analogie, celle de Lanark également :

[Thaw] looked through a doorway and saw a huge unhealthy tree. It grew in a patch of bare earth among pale-green rhubarb-shaped weeds; it divided at the roots into two scaly limbs, one twisting along the ground, the other shooting up to the height of the third-storey windows; each limb, almost naked of branches, supported at the end a bush of withered leaves. Thaw stared and munched for several minutes then moved away feeling triumphant. It was not a feeling he understood. It might have come from identifying with the tree, with the confining walls or with both.⁷⁶⁴

Une première interprétation de l'embranchement de l'arbre depuis ses racines renvoie aux destinées liées et interchangeable des deux protagonistes de *Lanark*. Leur destinée commune représenterait en outre celle de l'Écosse elle-même, la description de l'arbre étant une référence directe au symbole « Scotia Rediviva », dont une illustration signée de Gray apparaît sur la couverture du volume 30 de *Studies in Scottish Literature*⁷⁶⁵ :

⁷⁶³ « On the wall near the bed a black-bordered photograph of the late king was stuck beside the only picture by Thaw his mother much liked: a childish one of a tree shedding leaves in an autumn gale. These remained because their presence brought Mrs. Thaw less to mind than their removal would have done. » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁷⁶⁵ ROY, G. Ross (dir.). *Studies in Scottish Literature*, vol. 30, Columbia : University of South Carolina, 1998. L'expression « Scotia Redivivus » contient une erreur d'accord, signalée par Gray après la publication de l'illustration.



Figure 3. « Scotia Rediviva », d'Alasdair Gray, illustration de couverture de *Studies in Scottish Literature*, vol. 30, Columbia : University of South Carolina, 1998.

Tel que Thaw le perçoit, cet arbre a su tirer profit d'un environnement visiblement hostile à toute vie organique pour sinon s'épanouir (« unhealthy tree »), du moins survivre et même dépasser les carcans censés l'entraver (« huge »). À la manière d'un miroir lui reflétant sa propre image, l'embranchement de l'arbre permettrait ainsi à Thaw de réaliser que, malgré son sentiment d'impuissance et d'enfermement (« confining walls ») et son incapacité à s'élever vers une meilleure compréhension de sa propre existence (« twisting along the ground »), il ne serait pas pour autant condamné à rester dans l'ignorance. Thaw n'aurait tout simplement pas encore pris conscience de son potentiel créatif (« the other shooting up »). Cependant, sa soif d'un savoir théologique proche de l'absolu, qu'il tentera – en vain – de puiser de la confection de sa fresque, causera sa perte (« It was not a feeling he understood »). Le destin de Thaw convoque une fois de plus le *topos* de l'Arbre de la connaissance du bien et du mal, de même que le mythe de Prométhée.⁷⁶⁶

Dans sa dimension théologique, l'arbre tel qu'il apparaît et réapparaît dans les deux volets narratifs de *Lanark* renvoie en outre à l'archétype de l'Arbre-Monde, l'arbre cosmique

⁷⁶⁶ L'esquisse de l'arbre de Sauchiehall Lane que Thaw exécute par la suite annonce la fresque murale qu'il réalise plus tard. Elle fait également ressurgir à l'esprit du protagoniste la gravure de William Blake intitulée *I want! I want!*, renvoyant ainsi aux deux allégories théologique et mythologique mentionnées plus haut. GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 236.

dont l'acception scandinave a déjà été relevée dans *House of Leaves*.⁷⁶⁷ L'Arbre-Monde relie les mondes céleste, terrestre et souterrain, c'est-à-dire les différentes parties physiques et mystiques de l'Univers. Dans le récit dystopique de *Lanark*, la récurrence de la figure de l'arbre lors de l'épisode de l'épilogue incarne ainsi le lien entre les univers diégétique et métadiégétique du roman – ou encore, le processus de fictionnalisation :

[Lanark] entered a room with no architectural similarity to the building he had left. [...] [T]here was a tall bay window with the upper foliage of a chestnut tree outside and an old stone tenement beyond. The rest of the room was hidden by easels holding large paintings of the room. *The pictures seemed brighter and cleaner than the reality* and a tall beautiful girl with long blond hair reclined in them, sometimes nude and sometimes clothed. [...] With a very small brush she was adding leaves to a view of the tree outside the window [...].⁷⁶⁸

Résidence de l'auteur démiurgique Nastler, la pièce nommée « Epilogue » semble en effet coupée du reste du monde fictionnel de Lanark (« a room with no architectural similarity to the building he had left »). Le procédé de mise en abyme dont elle fait l'objet en son sein même, tout comme l'arbre visible depuis sa fenêtre en saillie, la présente d'emblée comme un lieu de fictionnalisation par excellence. Désormais observé depuis un bâtiment à plusieurs étages, l'arbre fait ici écho à celui de Sauchiehall Lane découvert par Thaw, dont la réalité est méticuleusement re-présentée (« [w]ith a very small brush ») par les auteurs extra- et intradiégétique (*Nasty Alasdair*) de *Lanark*.

En expérimentant aussi bien sur le corps (narratologique) du texte que sur le texte du corps (métaphorisé), pour paraphraser Olsen, les quatre auteurs du corpus font de leurs œuvres des corps eux-mêmes protéiformes et infinalisables. L'organicité métatextuelle qui s'en dégage est renforcée par les différents *topoi* relatifs à la notion d'infini qui les imprègnent et les structurent de l'intérieur.

La volonté auctoriale d'illustrer ainsi des questionnements narratologiques et idéologiques sous-tend un autre dessein, celui de repousser les cadres narratifs et textuels du récit métafictionnel, et donc de redéfinir les marges du livre. Pour cela, les quatre auteurs tirent profit d'un aspect constitutif du corpus : sa transmédialité.

⁷⁶⁷ Voir *supra*, « Usure et résistance », note 247, p. 94.

⁷⁶⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 480. Je souligne.

5.2 DISPOSITIFS TEXTUELS ET ICONOGRAPHIQUES

Le bricolage que les auteurs du corpus opèrent sur leurs dispositifs textuels et iconographiques révèle des enjeux narratologiques et idéologiques représentatifs des contextes socioculturel et politique de composition de chacune des œuvres en question. En s’attachant à repousser ainsi les marges du livre, Danielewski, Gray, Olsen et Self mettent en lumière une textualité qui semble se réinventer elle-même continuellement ; comme si cette actualisation de l’œuvre littéraire, aux prismes de la métafiction et de la téléologie, était désormais devenue nécessaire pour pouvoir représenter la réalité contemporaine.

Il conviendra de montrer que cette volonté de redéfinir les codes littéraires est illustrée dans les romans du corpus par une forme de réappropriation par les marges non seulement de l’espace paginal, mais également du hors-texte. À ces questionnements d’ordre ontologique s’ajoute un enjeu esthétique avec lequel tout auteur doit composer. En tant que dispositifs photolittéraires, *House of Leaves* et *Theories of Forgetting* suggèrent ainsi une réinvention de la textualité à l’aide de représentations figurées brouillant les frontières entre fiction et réalité. L’ensemble de ces procédés textuels et iconographiques contribue ainsi à élargir à l’infini la portée narratologique de l’œuvre métafictionnelle, tant à l’échelle spatiale et temporelle que de manière artistique.

5.2.1 La revanche de l’excentrique

L’Épilogue de *Lanark* met en évidence divers procédés de marginalisation discursive, provoquant ainsi une relecture du texte. Bien que l’index de plagiats soit confiné aux marges de la page, il semble faire autorité sur l’ensemble du roman de Gray, au détriment de l’autorité auctoriale de Nastler. Cette tentative de (re)prise de pouvoir par le mystérieux éditeur Sidney Workman est figurée dans l’apparente compression, déjà relevée, que semble subir le corps du texte partagé par Lanark et Nastler.⁷⁶⁹ Par la combinaison de son agencement typographique et de son caractère purement intertextuel, l’index de *Lanark* fait imploser le dispositif textuel de Gray – depuis son cœur, l’Épilogue représentant en quelque sorte la salle des machines du

⁷⁶⁹ Voir *supra*, « Cacophonie textuelle et intertextuelle », p. 133. Monica Germanà verrait quant à elle une forme d’autophagie du corps du texte par l’index de plagiats, dans le but d’en nourrir l’intertextualité : « The eating metaphor could be extended to incorporate the Index of Plagiarisms which lines the margins of the Epilogue, re-establishing the notion of cannibalism, intended as Derrida does in “Eating well”, as a form of dialogue with the other. The text becomes therefore the metaphorical banquet, the site of a discourse generously shared with and simultaneously feeding off other texts. » GERMANÀ, Monica. « Eating Disorders », *op. cit.*, p. 70.

roman. Ce n'est qu'alors que le discours littéraire qui y est déployé pourra s'affranchir des normes établies par Nastler et s'étendre au-delà du cadre textuel du livre dont il est retenu prisonnier : « [...] there's too much intoxication in this book. »⁷⁷⁰

L'ouverture de l'index de plagiats fait directement suite à l'exposition par Nastler des contraintes imposées par l'acte de narration, dont le recours inévitable à l'intertextualité qu'il présente comme du vol. L'ouverture de l'index a été agencée sur la page de telle manière qu'elle apparaît en regard de la réplique suivante, que Lanark adresse à son auteur : « Nobody is forcing you to work with print, and *all work involves some degradation*. I want to know why your readers in their world should be entertained by the sight of me failing to do any good in mine. »⁷⁷¹ La réplique de Lanark représente un procédé métafictionnel classique dans lequel les différentes instances narratives dialoguent entre elles et avec l'auteur ou l'éditeur (ou son avatar), ou avec le lecteur, tout en feignant l'innocence et l'humilité. Elle permet à Gray de mettre en avant le mensonge, forçant une fois de plus son lecteur à s'interroger sur ses propres attentes et pratiques de lecture. Le personnage de Sidney Workman s'attache à pointer du doigt, depuis sa marge, l'ensemble des torts commis par Nastler tout au long de son processus d'écriture. Workman souligne ainsi la dégradation éthique et artistique engendrée dans le roman (l'on pense à la composition de la fresque de Thaw au chapitre 28 intitulé « Work ») et envers les canons plagiés par Nastler.

Par opposition, l'index se clôt sur une image ouvertement positive de la pratique intertextuelle, dont Gray est lui-même friand : « [...] *The Marriage of Heaven and Hell* translated into dear images and sublime distances by William Blake and William Turner for the benefit of all makers of useful and lovely things. »⁷⁷² Sa clôture est en outre imprimée en regard du passage suivant, redoublant l'effet de contraste produit : « Lanark sighed and dropped his face into his hand. A little voice in the air said, "Promise not to be violent." Lanark snorted contemptuously. »⁷⁷³ Le sentiment de violence latente imprégnant l'épilogue de *Lanark* est ici dénoncé au profit des « choses utiles et agréables » que permet l'ouverture vers de nouveaux horizons littéraires et artistiques (« sublime distances ») – comme le firent Blake et Turner notamment.

⁷⁷⁰ GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., p. 480.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 485. Je souligne.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 499.

⁷⁷³ *Ibid.*

L'épigraphe du chapitre XXI de *House of Leaves* fait appel à une image similaire à celle clôturant l'index grayien. Il s'agit d'un extrait authentique de l'ouvrage intitulé *Everest: The West Ridge*, de l'alpiniste américain Thomas Hornbein :

We felt the lonely beauty of the evening, the immense roaring silence of the wind, the tenuousness of our tie to all below. There was a hint of fear, not for our lives, but of a vast unknown which pressed in upon us. A fleeting feeling of disappointment—that after all those dreams and questions this was only a mountain top—gave way to the suspicion that maybe there was something more, something beyond the three-dimensional form of the moment. If only it could be perceived.⁷⁷⁴

Métaphorisée par Danielewski, la citation apparaît comme une nouvelle référence à l'immensité métaphorique de la maison des Navidson – et de celle, constituée de pages, que le lecteur tient entre les mains. La citation d'Hornbein illustre également l'état psychologique de Truant. En effet, les premières entrées de son journal convoquent les sensations de vertige et de froid glacial provoqué par le vent, qui transparaissent entre les lignes de l'épigraphe, pour signifier les sentiments de perte et de solitude qui l'accablent.⁷⁷⁵ La portée allégorique de l'épigraphe s'étend toutefois – de manière performative (« maybe there [is] something more ») – au-delà de ces simples références métafictionnelles, désormais galvaudées à ce stade de la narration.

Le chapitre XXI est le seul chapitre de *House of Leaves* à ne contenir que le récit de Johnny Truant, qui prend donc momentanément la place de celui de Zampanò au centre de la page. En outre, contrairement au reste du roman, ce chapitre ne présente aucune note de bas de page. Les marges étant ainsi transposées vers le centre de la page, elles laissent à la périphérie de celle-ci un vide s'apparentant à l'expérience vécue par l'alpiniste américain lors de son ascension du Mont Everest. Figuré par les notes infrapaginales du roman, le socle intertextuel de *House of Leaves* devient soudainement bien ténu voire inexistant (« the tenuousness of our tie to all below »). Quant à la disparition pure et simple des voix marginales censées baliser l'expérience polyphonique du roman, elle suscite chez Truant un sentiment d'oppression qui

⁷⁷⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 491.

⁷⁷⁵ « Lude's dead. [...] A sudden vertigo of loss, when looking down, or is it really looking back?, leaves me experiencing all of it at once, which is way too much. » *Ibid.* « An incredible loneliness has settled inside me. I've never felt anything like this before./ We've all experienced a cold wind now and then but once or twice in your life you may have known a wind over seventy below. It cuts right through you. » *Ibid.*, p. 493.

provient non plus des tréfonds de la « maison des feuilles » mais de son dehors (« fear [...] of a vast unknown which pressed upon us »).

Néanmoins, comme pour l'index de *Lanark*, la multitude des voix intertextuelles composant *House of Leaves* transparait dans l'« immense silence rugissant du vent » (« the immense roaring silence of the wind ») qui enveloppe alors la page et, à plus forte raison, le livre dans toute sa matérialité (« something beyond the three-dimensional form of the moment »). La beauté de cette apparente solitude de fin de parcours (« the lonely beauty of the evening ») réside ainsi dans la conscience qu'un discours inaudible sera toujours déjà présent au sein de l'œuvre littéraire pour la parfaire au moment de sa réception. C'est ce sentiment ambivalent, procuré par la découverte fortuite de l'édition originale de son propre roman, que Truant tente de s'expliquer :

I didn't know whether to feel angry for being so out of the loop or sad for having done something I didn't entirely understand or maybe just happy about it all. There's no question I cherished the substance of those pages, however imperfect, however incomplete. Though in that respect they were absolutely complete, every error and unfinished gesture and *all that inaudible discourse, preserved and intact*. Here now, resting in the palms of my hands, an echo from across the years.⁷⁷⁶

La conjonction du concept d'écriture chorale et du processus de marginalisation, ou encore d'invisibilisation, est aussi prégnante dans *Theories of Forgetting*. Hugh et Alana subissent tous deux une forme de marginalisation sociale en raison de leurs troubles psychotiques et psychosomatiques. De la même manière, leurs récits sont repoussés vers les marges de la page, qu'ils se retrouvent contraints de partager. Aila travaille en tant que critique d'art à Berlin, loin de l'Utah dont elle est originaire. Son éloignement géographique suivi de la disparition de sa famille – de ses parents et de son frère – la placent d'emblée dans une situation doublement marginale par rapport au récit de ses origines, lui-même excentré. Aussi, « converser »⁷⁷⁷ avec Hugh depuis les marges du récit autobiographique de celui-ci est un moyen détourné pour Aila de reprendre possession de sa propre histoire.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 514. Je souligne.

⁷⁷⁷ OLSEN, Lance et Andi OLSEN. *There's No Place Like Time*, op. cit., p. 5.

⁷⁷⁸ Aila inscrit la note suivante en marge du récit de son père, au risque de parasiter son discours de façon performative : « Marginalia functions as parasitic traces of autobiography. » OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA213.

C'est donc par un procédé caractéristique des récits autobiographiques postcoloniaux, consistant en une forme de dé-centralisation existentielle par l'écrit comme rejet de toute périphérie (« writing back to the Centre »),⁷⁷⁹ que les récits de Hugh, d'Alana et d'Aila illustrent – sur la page – le rapport difficile qui les anime entre identité et altérité. Aila souligne ce lien que *Theories of Forgetting* partage avec la production littéraire postcoloniale lorsqu'elle cite le romancier australo-sud-africain John Maxwell Coetzee, dont l'œuvre met en scène plusieurs aspects caractéristiques de la condition postcoloniale : « J. M. Coetzee: “All autobiography is autre-biography.” »⁷⁸⁰ Les pages du roman d'Olsen sont alors dépourvues de centre autant que de marge ; ou plutôt, leur centre se trouve désormais en dehors de leur sein, illustrant ainsi le concept de « différence » traité en première partie de cette étude.

Ce procédé caractéristique du récit autobiographique postcolonial qualifie également l'acte d'écriture métafictionnel et féministe de Victoria McCandless dans *Poor Things*. La protagoniste est en effet contrainte de répondre (« write back ») au récit de son mari afin de contester sa position d'autorité, c'est-à-dire sa position centrale au sein du roman de Gray. C'est d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre grayienne qui est imprégné de cette notion d'excentricité. Ainsi, la plupart de ses personnages – Bella/Victoria y compris – sont dépeints comme des excentriques, autant par leurs comportements allant à l'encontre des habitudes reçues, que de manière métatextuelle, par la position marginale que leurs récits se voient accordée sur la page.

Dans tous les cas, la marge et le récit qui s'y inscrit ne sont jamais entièrement tournés vers le centre, vers le corps du texte – dans l'espoir de s'y substituer, peut-être. Ils représentent plutôt un lieu d'ouverture et de dialogue entre le dedans et le dehors du livre et, à plus forte raison, entre les actes de composition et de réception de l'œuvre littéraire. La marge est un lieu métatextuel commun à l'auteur et à son lecteur qui, tout en redéfinissant les cadres textuel et narratif du roman, repousse toujours plus loin l'idée même de clôture narrative :

Alternativement ce qui n'est pas encore et ce qui est déjà fini, la marge est un lieu de rencontre, un entre-deux entre production et réception du texte. Elle devient une méta-zone intercalendricale qui décélère la lecture en induisant des phénomènes de va-et-vient entre le

⁷⁷⁹ ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres & New York : Routledge, 1989, p. 32.

⁷⁸⁰ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA155.

corps du texte et la marge, tout en précipitant voire court-circuitant le travail d'interprétation de son destinataire.⁷⁸¹

L'analyse qui suit s'intéresse aux différentes « rencontres » métatextuelles, intertextuelles et transmédiatiques qui s'effectuent à la fois dans et à la marge du corpus. Il s'agira surtout d'en déterminer les effets produits sur la lecture de l'œuvre en tant que livre.

5.2.2 Texte, hors-texte

Selon le *Trésor de la langue française informatisé*, le « hors-texte » désigne tout « [d]ocument (photographie, fac-similé d'un manuscrit, d'une gravure, etc.) hors pagination, intercalé dans un livre et tiré à part sur un papier différent de même format que les cahiers du livre. »⁷⁸² Toutefois, si le hors-texte implique bien ce principe d'extériorité par rapport au texte principal constituant le récit, il ne fait pas nécessairement référence à un document qui entrerait en contact direct avec le texte (qui serait « intercalé » dans le livre, par exemple), ni même à un document tangible. En effet, le concept de paratextualité est intimement lié à l'idée de hors-texte puisque, comme le définit Gérard Genette, le paratexte représente un « seuil » entre le texte et le hors-texte.⁷⁸³ Genette précise que la paratextualité est constituée de deux facettes, dont la distinction repose sur l'« espace » occupé par l'élément paratextuel au regard de l'objet-livre :

Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews,

⁷⁸¹ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁸² *TLFi*, « hors-texte », <https://www.cnrtl.fr/definition/hors-texte>, consulté le 5 octobre 2021.

⁷⁸³ « [Le] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent [...]. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un “vestibule” qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. » GENETTE, Gérard. *Seuils*, *op. cit.*, pp. 7-8.

entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte* [...].⁷⁸⁴

Le paratexte et, *a fortiori*, le péri-texte et l'épitexte se subdivisent, en outre, en deux groupes selon qu'ils relèvent du domaine éditorial ou du domaine auctorial. Néanmoins, l'analyse du discours préfaciel réalisée en première partie de cette thèse a démontré la porosité de la frontière séparant ces deux sous-catégories, porosité qui est aussi ancienne que la forme romanesque anglaise elle-même⁷⁸⁵ et qui est plus prégnante encore dans les dispositifs métafictionnels du corpus.

La mention d'Olsen comme *editor* de *Theories of Forgetting* corrobore l'auctorialité qu'il consent à ses trois protagonistes. Ce rôle qu'il feint d'endosser lui permet de questionner, au cours du récit, cette même auctorialité fictionnelle et, dans le même temps, l'idée de seuil paratextuel. Ainsi, c'est sous couvert d'une métavoix éditoriale qu'Olsen insère en marge du récit de Hugh – en note de bas de page, qui se trouve toutefois imprimée au centre de la page – un lien hypertexte invitant son lecteur à sortir du livre pour en poursuivre la lecture sur un autre support cette fois visuel et audio : « †Cf. www.lanceolsen.com/tof.html — Ed. »⁷⁸⁶ La note renvoie à une section du récit de Hugh qui décrit un homme (lui-même, probablement) regardant un écran vidéo dans un musée d'art moderne.⁷⁸⁷ Le lien hypertexte « entoure et prolonge » le texte de *Theories of Forgetting*, pour citer Genette. De plus, il transpose momentanément la focalisation interne du point de vue du personnage vers celui du lecteur.

Ce jeu transmédiatique, dont l'écran d'ordinateur (« monitor ») fait partie intégrante, est renforcé par le contenu du film expérimental que le lecteur peut choisir, ou non, de visionner à l'adresse Internet indiquée.⁷⁸⁸ Le titre du film, « Theories of Forgetting », participe lui aussi du procédé de mise en abyme qui informe le passage en question.

Dans sa première partie, le film consiste en un montage vidéo d'images en couleurs d'œuvres de Land art et de sites géographiques discutés dans le roman et/ou illustrés dans le

⁷⁸⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁷⁸⁵ Voir *supra*, « Transmission », pp. 64-65.

⁷⁸⁶ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA146. L'utilisation de l'obèle qui, dans les anciens manuscrits, servait à noter les passages interpolés ou possiblement apocryphes, n'est certainement pas anodine.

⁷⁸⁷ « And now he is in the modern art museum, standing in front of a video monitor. » *Ibid.*

⁷⁸⁸ La vidéo YouTube n'est toutefois plus disponible au public. Ce passage de *Theories of Forgetting* a déjà fait l'objet d'une analyse poussée par Françoise Sammarcelli, dont la présente étude reprend en partie la description du film. SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 75, 79-80.

récit d'Alana. Outre l'accompagnement musical de la vidéo, une voix masculine (celle d'Olsen lui-même, semble-t-il) récite, à partir de l'appel de note, un long extrait du roman.⁷⁸⁹ Ce dernier contient une description détaillée de la vidéo observée par le personnage – Françoise Sammarcelli parle d'*ekphrasis* filmique⁷⁹⁰ – sans qu'elle ne soit montrée au lecteur-spectateur : l'écran devant lequel le personnage se tient montre en effet « une femme déguisée en soubrette qui se déplace à quatre pattes et embrasse tous les objets »⁷⁹¹ d'un grand appartement moderne. Il s'agit d'une dénonciation de la société de consommation, qu'Aila souligne dans *There's No Place Like Time*.⁷⁹² Plus qu'une œuvre photolittéraire en soi, le catalogue édité par Aila est, en ce sens, un élément épitextuel « renforçant et accompagnant » *Theories of Forgetting*, au même titre que la vidéo en question.

Dans sa seconde partie, le film affiche le texte tiré du même extrait de *Theories of Forgetting*. Une voix féminine (sans doute celle d'Andi Olsen, l'autre figure auctoriale du roman) en répète certains mots. Ces derniers conservent leur couleur noire tandis que le reste du texte est progressivement grisé, comme s'il s'effaçait au fur et à mesure de sa non-lecture en un « phénomène d'entropie esthétique » selon Sammarcelli⁷⁹³ ou un phénomène d'entropie linguistique selon l'interprétation d'Aila,⁷⁹⁴ deux formes entropiques qui illustrent les troubles de la mémoire d'Alana. Comme Sammarcelli le fait remarquer, Aila « commente l'effacement tout en manifestant encore une posture d'autorité. »⁷⁹⁵ Celle-ci reflète par ailleurs la posture que désirerait la femme de la vidéo, dont l'homme qui l'observe interprète les pensées : « Inside her head she is saying this is mine, and this is mine, and this is mine too. »⁷⁹⁶

Self recourt lui aussi au lien hypertexte dans *Dorian*, dans un objectif très similaire à celui d'Olsen. Présentée comme un nouvel élément épitextuel du roman, la vidéo vers laquelle le lien dirigerait le lecteur (cette fois depuis le corps du récit) mettrait en image l'installation conceptuelle de Baz s'il n'avait pas été supprimé depuis, ou si une telle vidéo avait un jour

⁷⁸⁹ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, pp. HA146-HA152.

⁷⁹⁰ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 79.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁹² OLSEN, Lance et Andi OLSEN. *There's No Place Like Time*, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁹³ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 80.

⁷⁹⁴ « The second half of the film involves an erasure of the first, displaying the text that makes up the observer's narrative, then letting bits of it fade away (a linguistic sort of entropy) to reveal a second story implicit in the first. This one is recited by a woman's voice (my mother) & cancels out (or at least agitates) the male's voice that narrates the film's first half. » OLSEN, Lance et Andi OLSEN. *There's No Place Like Time*, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁹⁵ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 80.

⁷⁹⁶ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA152.

réellement existé.⁷⁹⁷ Bien que supposée, l'existence extradiégétique de *Cathode Narcissus* « renforce et accompagne » tout de même le récit de *Dorian*, qui dans l'extrait en question examine la notion d'auctorialité, en ce qu'elle crée avec le lecteur un jeu de miroirs semblable à celui examiné dans *Theories of Forgetting* :

In May alone there were 2,456,707 hits on the *Cathode Narcissus* website (www.cathodenarcissus.com). Visitors to the site could view Baz Hallward's original installation, together with other examples of the late artist's work. Sponsored and maintained by the Gray Organisation, the site featured links to *Gray* magazine, as well as a photo-file of Dorian's own career in modelling. All of the images and the text were available for downloading free of charge. 'Cathode Narcissus Belongs to Us All', the slogan on the homepage proclaimed; 'Download Some Perfection Today'.⁷⁹⁸

Le lecteur-spectateur qui décide de visionner la vidéo enregistre une visite de plus sur la page Internet en question. Il se définit alors lui-même comme partie intégrante de la société de consommation contemporaine, individualiste et narcissique, qui fait l'objet de l'ironie dramatique de cet extrait – et de *Dorian* dans son ensemble.

Par ailleurs, le lien étroit que le texte et l'écran partagent dans *Dorian* reflète la genèse du roman de Self. À l'origine, celui-ci était un scénario destiné à être adapté à l'écran. L'approche visuelle ayant orienté la composition du script initial transparait dans la thématique abordée par le roman, ainsi que dans l'écriture parfois cinématographique de Self (l'on pense à l'ouverture de l'épilogue, discutée plus haut).⁷⁹⁹ En plus de son caractère hypertextuel, le scénario à jamais inachevé de Self serait donc, malgré tout, un autre élément épitextuel implicite du roman. La dimension spatiale du paratexte théorisée par Genette ne doit pas occulter sa dimension temporelle, les états de synchronie et de diachronie paratextuelles exerçant une influence plus ou moins importante sur les processus d'écriture et de réception du texte considéré comme principal.

⁷⁹⁷ Une vidéo intitulée « Dorian – Cathode Narcissus » est néanmoins accessible sur le compte *Vimeo* de Tor Richards, une artiste indépendante basée à Londres. RICHARDS, Tor. « Dorian – Cathode Narcissus », dans *Vimeo* [En ligne], <https://vimeo.com/66640444>, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 15 octobre 2021. Richards a également adapté la version *pervertie* de *Cathode Narcissus*, intitulée « Dorian – Evil Cathode Narcissus ». RICHARDS, Tor. « Dorian – Evil Cathode Narcissus », dans *Vimeo* [En ligne], <https://vimeo.com/70599856>, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 15 octobre 2021. Aucune information n'est disponible concernant la participation ou l'absence de participation de Self dans la réalisation de ces vidéos.

⁷⁹⁸ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁹⁹ Voir *supra*, « L'épilogue et l'annulation », pp. 170-171.

La genèse de *House of Leaves* est assez similaire à celle de *Dorian*. En effet, Danielewski avait déjà publié son récit sur Internet sous forme de feuilletons numériques avant sa parution chez Pantheon Books, en 2000. La typographie du roman imitant les différents états du lien hypertexte sont ainsi une sorte d'atavisme numérique. Mises en regard dans l'ours, l'absence d'édition originale et l'existence présumée de quatre éditions différentes du roman, chacune ayant ses propres caractéristiques typographiques, soulignent non seulement la mouvance du seuil paratextuel de *House of Leaves*, mais également le fait que son instabilité narratologique s'étend jusqu'au hors-texte.⁸⁰⁰

Comme l'œuvre d'Olsen, *The Whalestoe Letters* représente un élément épitextuel de *House of Leaves* avant que le roman court ne soit en partie incluse en appendice de la seconde édition du roman, comme élément désormais péritextuel. De la même manière, la publication de *House of Leaves* est accompagnée par la sortie, quelques mois plus tard, de l'album intitulé *Haunted* de l'autrice-compositrice-interprète et sœur de l'auteur Anne Danielewski, plus connue sous son nom de scène, Poe. Les Danielewski ont travaillé en étroite collaboration tout au long du processus de composition de leurs œuvres respectives, qui représentent deux angles d'approche différents de la même histoire. L'album de Poe contient ainsi des morceaux intitulés « Exploration B », « 5&½ Minute Hallway », « Dear Johnny » ou encore « House of Leaves ». Le clip vidéo du morceau « Hey Pretty (Drive-By 2001 Mix) » représente également Danielewski lisant des extraits tirés des pages 88 et 89 de son roman. D'autre part, l'œuvre musicale de Poe fait l'objet de plusieurs références plus ou moins implicites dans *House of Leaves*. L'une d'entre elles intervient lorsque Karen organise une série d'entrevues, centrées sur *The Navidson Record*, avec des personnalités provenant de divers horizons. Karen s'entretient avec une poétesse présentée comme suit : « A Poe t. 21 years old. No tattoos. No piercings. »⁸⁰¹ Bien qu'il apparaisse comme une faute de frappe, l'espace venant s'immiscer dans le terme *poet* suggère plutôt que la sœur de l'auteur aurait elle-même pris part aux commentaires du roman. L'absence de majuscules et de point final dans son intervention reflète alors l'impossibilité de délimiter un début et une fin au sein du livre *House of Leaves*, quand le phénomène d'écho auquel elle fait référence souligne le lien transmédiateur qui unit les deux compositions littéraire et musicale.⁸⁰²

⁸⁰⁰ « Même l'univers extra-textuel est frappé d'instabilité ; il n'existe pas de texte princeps, et aucune interprétation ne pourra se réclamer d'une édition originale. » FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, pp. 56-57.

⁸⁰¹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 360.

⁸⁰² « No capitals. [She takes out a paper napkin and reads from it] i was on line, i had no recollection of how i got there, of how i got sucked in there, it was pitch black, i suspected the power had failed, i started moving, i had no

Près de deux décennies après la publication de *House of Leaves*, Danielewski annonce la possibilité qu'une adaptation sérielle de son roman voie le jour.⁸⁰³ Le projet n'ayant finalement pas abouti, l'auteur publie tout de même en ligne, en 2020, le script des trois premiers épisodes proposés pour cette adaptation pour le petit écran.⁸⁰⁴ Il s'agit de la suite directe de *House of Leaves*, qui développe l'histoire de Johnny Truant après sa découverte de *The Navidson Record* et poursuit jusqu'à nos jours les questions métafictionnelles entourant l'authenticité du film documentaire qui est au cœur de l'intrigue.

En 2015, *Lanark* est adapté non pas à l'écran mais au théâtre par David Greig et Graham Eatough, l'auteur ayant lui-même contribué à la mise en scène de *Lanark: A Life in Three Acts*. D'après David Greig, le succès et la longévité du roman de Gray reposent notamment sur sa pertinence synchronique, encourageant le lecteur à y revenir constamment au fil des évolutions sociales, ainsi que sur les connexions sociétales – mais également transmédias – qu'il célèbre, et que Gray opère dans son paratexte⁸⁰⁵ :

I can see how this book is a lifetime's work, that just grows deeper and richer with each re-reading. To me, at the moment, it seems like a novel about a man searching for connection; not a 'love story', exactly, but a great imaginative work about the dystopian nightmare that begins where connection fails – both for the individual, and for society.⁸⁰⁶

Pour des raisons probablement similaires, le réalisateur Yorgos Lanthimos travaille actuellement sur une adaptation à l'écran de *Poor Things*, prévue pour 2023.

idea which direction i was headed, i kept moving, i had the feeling i was being watched, i asked "who's there?" the echoes created a passage and disappeared, i followed them ». *Ibid.*

⁸⁰³ WAMPLER, Scott. « Mark Z. Danielewski Wrote The Pilot For a HOUSE OF LEAVES TV Series », dans *Birth.Movies.Death* [En ligne], <https://birthmoviesdeath.com/2018/07/09/mark-z.-danielewski-wrote-the-pilot-for-a-house-of-leaves-tv-series>, mis en ligne le 9 juillet 2018, consulté le 28 janvier 2022.

⁸⁰⁴ WAMPLER, Scott. « Mark Z. Danielewski Has Written Three New HOUSE OF LEAVES Scripts », dans *Birth.Movies.Death* [En ligne], <https://birthmoviesdeath.com/2019/12/02/mark-z.-danielewski-has-written-three-new-house-of-leaves-scripts/>, mis en ligne le 2 décembre 2019, consulté le 28 janvier 2022. Les trois « téléfilms » (« teleplays ») en question ne sont disponibles qu'en téléchargement sur le site Internet de l'auteur. Mark Z. Danielewski, <https://www.markzdanielewski.com/digital-downloads/p/markzdanielewskihouseofleaves-scripts>, consulté le 28 janvier 2022.

⁸⁰⁵ Dans *Alasdair Gray. Marges et effets de miroirs*, Marie-Odile Pittin-Hédon propose une analyse minutieuse et approfondie du rapport étroit qui existe entre le texte et le hors-texte dans l'œuvre grayienne. Plus qu'un simple seuil, le paratexte y apparaît, selon l'autrice, comme un miroir sans tain. PITTIN-HEDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, op. cit.

⁸⁰⁶ McMILLAN, Joyce. « Alasdair Gray's Lanark is coming to the stage », dans *The Scotsman* [En ligne], <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/theatre-and-stage/alsadair-grays-lanark-coming-stage-1498577>, mis en ligne le 1^{er} août 2015, consulté le 22 octobre 2021.

Cette volonté qu'ont les auteurs du corpus de constamment brouiller les frontières synchroniques et diachroniques séparant le monde (diégétique) du texte de celui (référentiel) du hors-texte questionne la littérature contemporaine et redéfinit sa réception au tournant du XXI^e siècle. À l'instar de ce que Iouri Lotman affirmait déjà au début des années 1970 quand il déclarait que l'œuvre d'art représente « un modèle fini d'un monde infini », ⁸⁰⁷ la littérature subit désormais un phénomène d'épuisement face à une prolifération médiatique toujours plus importante.

L'avenir de la littérature contemporaine dépend alors de sa capacité à renouveler ses formes et à s'hybrider avec d'autres formes de communication, comme l'image par exemple. Après avoir observé les diverses formes de *transmédialité* et de *transfictionnalité* qui traversent le corpus et le prolongent vers une infinité de relectures, ⁸⁰⁸ il convient désormais de recentrer l'analyse sur ces mêmes processus lorsqu'ils agissent cette fois à l'intérieur du livre ; autrement dit, sur l'*intermédialité* des romans du corpus et, plus spécifiquement, leur iconotextualité.

5.2.3 Hybridation, tension, réinvention

L'intermédialité comme champ de recherche académique émerge vers la fin des années 1980 grâce, notamment, aux travaux de Jürgen E. Müller, l'un des premiers théoriciens à introduire le concept. Müller part des idées de médialité et de multimédialité pour introduire celle d'intermédialité, qu'il comprend comme une coopération conceptuelle interdisciplinaire. L'intermédialité a depuis fait l'objet de nombreuses études, illustrant le bouleversement socioculturel croissant de ces dernières décennies, une période de plus en plus marquée par des médias toujours plus complexes. ⁸⁰⁹ Henk Oosterling dépasse ainsi la définition de Müller en soulignant la pluridimensionnalité – artistique, politique et philosophique – des productions

⁸⁰⁷ LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 300. Voir aussi DEL LUNGO, Andrea. « En commençant en finissant », *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰⁸ Concernant la pratique de la transfictionnalité, voir SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, 2011.

⁸⁰⁹ « L'agissement social, l'identité personnelle et la biographie, l'expérience esthétique, la constitution de l'espace et du temps, ne sont plus ni pensables ni structurables sans les médias pour l'homme moderne. Les médias contemporains avec leurs formes d'existence dont on ne peut à peine limiter l'étendue, avec leurs nouvelles formes d'art et leur fascination nous couvrent de propositions pour l'interprétation et la constitution de la réalité sociale ; elles nous abandonnent – si nous pensons à l'impénétrable jungle des médias dans les métropoles et aux combats acharnés que s'y livrent les plus différents médias – à la cacophonie médiale. Nous ne pouvons plus nous passer des médias que nous avons invoqués ; hypnotisés et captivés nous sommes attirés par de nouvelles formes de représentations médiatiques toujours plus sophistiquées qui cherchent à l'emporter sur les modèles anciens. » MÜLLER, Jürgen E. « Texte et médialité – une introduction », dans *Texte et Médialité* (dir. Jürgen E. Müller), p. 9-13, Mannheim : Universität Mannheim, 1987, p. 9.

intermédiatiques.⁸¹⁰ Il met en lumière les concepts connexes d'entre-deux et de tension qui leur sont inhérents, les désignant par le terme *interesse* :

[T]he ingredients of intermediality are not only discerned in the features of an artistic multimedial and interdisciplinary creativity, but also in the production of a (micro)political sensibility and in the application of an innovative philosophical conceptuality and interactivity. Intermediality reconfigures three former separated cultural domains—established in the 19th century—of the arts, politics and science, especially philosophy—enhancing an experience of the in-between and a sensibility for tensional differences.⁸¹¹

Corollaire de l'émergence de « nouvelles formes de représentations médiales » (comme Müller désigne le phénomène) et des rapports de tension intermédiatiques qui en découlent, l'iconotextualité est de fait l'une des expressions littéraires du concept d'intermédiabilité. Selon Liliane Louvel, elle reflète ainsi

la tentative de fusion entre texte et image, fusion multiforme, comme dans la figure de l'oxymore, désir de fondre deux objets irréductibles l'un à l'autre en un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence. C'est ce que dit le signifiant « iconotexte », et c'est bien cette figure ambiguë et aporétique, entre-deux, qui semble digne d'étude. Rien n'est résolu et pourtant tout est là, dans un mouvement qui oscille entre l'un et l'autre.⁸¹²

L'iconotexte ne sera toujours que le fruit d'une « tentative de fusion », une sorte d'hybridation imparfaite d'éléments textuels et iconographiques qui se révèle tout de même porteuse de sens nouveaux – et de sensibilités nouvelles ; et ce malgré, ou plutôt grâce aux différents paradoxes qu'engendre une telle mise en tension.⁸¹³ Chacun des six romans du corpus recourt à

⁸¹⁰ Dans le cadre de cette thèse, l'adjectif *intermédiaire* sera préféré à celui d'*intermédiat* qui est parfois vu comme un anglicisme, même si les deux termes sont généralement considérés comme étant interchangeables.

⁸¹¹ OOSTERLING, Henk. « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*: Towards an Ontology of the In-Between », dans *Intermédiétés. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [En ligne], n° 1, « Naître », 2003, p. 29-46, <https://doi.org/10.7202/1005443ar>, mis en ligne le 9 août 2011, consulté le 10 novembre 2021, p. 30.

⁸¹² LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 15. En plus des communications et articles qu'elle a continué à produire par la suite, Liliane Louvel se penche également sur le concept d'intermédiabilité dans les ouvrages suivants : *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002 et *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016.

⁸¹³ « *Gesamtkunstwerk* and an “aesthetics of existence” appear to be two sides of the same coin. Once one acknowledges the historical failures of philosophical, political and artistic total works of art, and one shifts the emphasis to micro-political performances of small-scaled experiments, intermediality turns out to be an operative

l'iconotexte de manière typographique et/ou purement diégétique – comme c'est le cas dans *Dorian* dont l'intermédialité relève essentiellement de l'*ekphrasis*.

En plus d'en être une caractéristique majeure, l'iconotextualité de l'œuvre grayienne en prolonge le sens tout en le réfractant dans l'espace paginal. Elle agit de la sorte non seulement au sein de chacun des romans de Gray, mais également d'un roman à l'autre de son œuvre, de manière diachronique donc.⁸¹⁴ L'usage que Gray fait de l'iconotexte reflète ainsi le rôle purement métatextuel occupé par le personnage de Sidney Workman dans les épilogues empreints d'intertextualité de *Lanark* et de *Old Men in Love*.⁸¹⁵ Henk Oosterling rappelle, par le biais des travaux de Peter Wagner, le lien étroit qui relie les concepts d'intermédialité et d'intertextualité :

Peter Wagner [...] define[s] intermediality as “a sadly neglected but vastly important subdivision of intertextuality”. He emphasizes semiosis and rephrases intermediality as the “intertextual” use of a medium (painting) in another medium (fiction prose).⁸¹⁶

Gray tire profit de l'iconotextualité dès son premier roman, dont il illustre la couverture principale et celles des quatre livres qui composent le récit, outre les deux panneaux de signalisation traités dans le chapitre précédent. C'est néanmoins dans *Poor Things* que la dimension à la fois métatextuelle et métafictionnelle de son iconotexte se manifeste de la manière la plus évidente.⁸¹⁷

Les mémoires d'Archibald McCandless portent les signes de diverses expériences narratives qui rappellent les protocoles de son ami et savant fou Godwin Baxter. Le récit de McCandless « est caractérisé par la profusion d'iconotextes, de matériaux paratextuels et par

force. The impossibility of the *Gesamtkunstwerk* opens our eyes for the aporetical tensions that give intermediality its paradoxical coherence. » OOSTERLING, Henk. « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », *op. cit.*, p. 34.

⁸¹⁴ Marie-Odile Pittin-Hédon fait remarquer que, « si l'on reprend la chronologie de la publication des textes grayiens, [...] une véritable pragmatique diachronique du genre se dessine, faite d'épigraphes et d'*illustrations*, et livrant son message graduellement, au fil des ouvrages. » PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 118. Je souligne.

⁸¹⁵ Voir *supra*, « Cacophonie textuelle et intertextuelle », note 356, p. 129 et pp. 133-135.

⁸¹⁶ OOSTERLING, Henk. « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », *op. cit.*, p. 37. Voir aussi WAGNER, Peter (dir.). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin & New York : De Gruyter, 1996, p. 17.

⁸¹⁷ Les travaux d'Alison Lee permettent toutefois à Marie-Odile Pittin-Hédon de souligner le rôle similaire et tout aussi central que l'iconotexte grayien occupe dans *Lanark* : « Pour Alison Lee, les illustrations de *Lanark* s'intègrent au paradigme structural de recherche et prise de pouvoir, que celui-ci soit thématique ou narratif. Elle montre à quel point la complémentarité verbale/visuelle est un moteur dynamique de la métafiction grayienne. » PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 230. Voir aussi LEE, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1990.

la recherche anxieuse d'un sens à donner à sa vie, sens qui semble encore et toujours lui échapper. »⁸¹⁸ Camille Manfredi souligne ici la relation dialogique et sémantique que McCandless cherche à instaurer entre le texte et l'image, comme s'il espérait pouvoir trouver réponse à ses questions existentielles dans l'expérience « d'entre-deux » que ses créations iconotextuelles génèrent – à leurs tours – chez le lecteur.⁸¹⁹ Celles-ci ne font toutefois que révéler la relation conflictuelle qui les anime, c'est-à-dire « le conflit entre identité et différence et entre unité et hétérogénéité », ⁸²⁰ dont l'expérience que Baxter conduit sur les lapins Mopsy et Flopsy est une illustration diégétique.

Parmi les illustrations qui accompagnent le récit de McCandless, celles empruntées au manuel d'anatomie humaine d'Henry Gray, *Gray's Anatomy* (1858), feignent une certaine redondance iconotextuelle du fait de leur juxtaposition avec le texte auquel elles renvoient directement ; les représentations anatomiques de langues et d'organes génitaux masculin et féminin, qui marquent les transitions du récit de McCandless à ceux, enchâssés, de Wedderburn puis de Bella, en sont un exemple.⁸²¹ Néanmoins, outre ces quelques clins d'œil coquins de Gray à son lecteur, les planches anatomiques ne se limitent pas à mettre en image les mots de *Poor Things*. Elles participent surtout d'une fragmentation, d'un éclatement à la fois sémantique et métatextuel au sein du roman – et font donc partie intégrante de la métafiction de l'auteur.

Camille Manfredi met en lumière la tension entre unité et pluralité – trialité, en l'occurrence – qui s'exerce dans le chapitre intitulé « My Shortest Chapter » dont l'ultime paragraphe jette des ponts entre le texte devenu calligramme, l'illustration de couverture et enfin l'image de trois vertèbres imbriquées :

Le sens dépend donc de trois actes d'énonciation mis bout à bout, dont le dernier symbolise le tout et qui relève – paradoxalement – de l'anatomie, c'est à dire de la forme de fragmentation par excellence. [...] L'expansion du sens par accumulation est encore assez similaire à une expérience scientifique, puisque le narrateur combine trois composés sémantiques, espérant qu'ils « précipitent » en unité de sens. Mais le message reste triple, tandis que le lecteur est

⁸¹⁸ MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou », *op. cit.*, p. 293.

⁸¹⁹ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 232.

⁸²⁰ MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou », *op. cit.*, p. 294. La thèse défendue par Oosterling concorderait elle aussi avec le caractère vain de la quête de sens de McCandless : « The philosophical question that I am dealing with here concerns the unstable and non-discursive quality of the being (*esse*) of this in-between (inter) as inter-*esse*. » OOSTERLING, Henk. « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », *op. cit.*, p. 31.

⁸²¹ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. 74-75, 102-103.

discrètement averti du risque de l'*overkill* paratextuel que court le texte et de l'insécurité linguistique de son prétendu auteur.⁸²²

Les images auxquelles cet exemple fait référence ne sont pas simplement suggérées par le texte mais bien figurées au sein du livre, comme autant d'éléments constitutifs de son appareil paratextuel. L'expérience d'entre-deux, l'« événement de lecture »⁸²³ engendré par la réception de ces iconotextes rejoint néanmoins le concept de « tiers pictural » développé par Liliane Louvel pour traiter principalement de l'image *suggérée* par un texte. Louvel parle ainsi de « “double exposition”, de double vision/double regard, ou plus justement d'oscillation » entre le texte, l'image et le corps même du lecteur.⁸²⁴ Dans le cas de *Poor Things*, ce troisième « tiers », qui implique les notions d'affect et de percept, concerne en particulier l'interprétation subjective (la *perception*) que le lecteur fait du discours véhiculé par la voix métatextuelle du roman, qui vient donc se superposer aux autres voix narratives et éditoriales déjà relevées.

La tension qui se dégage de ces « événements entre-deux », expression que j'emprunte également à Liliane Louvel,⁸²⁵ s'étend à l'ensemble de l'appareil iconotextuel de *Poor Things*. Autrement dit, elle ne concerne pas uniquement les éléments paratextuels ayant été importés d'ouvrages extérieurs à l'œuvre grayienne, telles que les planches anatomiques d'Henry Gray par exemple – même si Alasdair Gray s'amuse à brouiller les pistes en jouant sur l'homophonie de leurs patronymes. Gray recrée l'expérience à partir d'éléments iconotextuels de sa propre production, auxquels il prend toutefois le soin d'assigner une origine éditoriale, ou de les attribuer à des personnalités historiques bien réelles, afin d'en préserver la portée métatextuelle.

Hormis l'illustration de couverture, l'image imitant un *erratum* glissé entre les pages du livre est le premier élément iconotextuel que le lecteur découvre à la lecture du roman :

⁸²² MANFREDI, Camille. « Savant fou, romancier fou », *op. cit.*, p. 295.

⁸²³ MARIN, Louis. *L'Écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, coll. « Collège international de philosophie », Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p. 15.

⁸²⁴ LOUVEL, Liliane. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 9-10.

⁸²⁵ *Ibid.*, pp. 258-278.



Figure 4. *Poor Things*, d'Alasdair Gray, p. v.

En plus de remettre d'emblée en cause l'authenticité de l'indication (qui ne fait que prétendre être imprimée sur une feuille volante), et *a fortiori* celle du reste du roman, l'*erratum* renvoie à une gravure attribuée par l'éditeur au peintre, graveur et écrivain écossais William Strang.⁸²⁶ Néanmoins, le lecteur familier des illustrations de Gray y reconnaîtra directement son style caractéristique. La prétendue substitution du portrait du comte Robert de Montesquiou à celui de Jean-Martin Charcot a tout de même le mérite (recherché) d'annoncer certains des grands thèmes, caractéristiques de l'époque victorienne, abordés dans le récit : les sciences médicales et en particulier l'hystérie comme maladie longtemps associée aux femmes, en ce qui concerne Charcot ; la pensée décadentiste et surtout la suspicion relative à la postérité, en ce qui concerne de Montesquiou. Le lecteur est donc mis au fait de la supercherie métatextuelle et métafictionnelle sur laquelle repose *Poor Things* avant même l'ouverture formelle du récit.

Gray continue de brouiller les cartes avec l'illustration qu'il insère directement à la suite de l'introduction, et qui constitue donc le troisième iconotexte rencontré par le lecteur, ou le quatrième si celui-ci choisit de se reporter au portrait mentionné plus haut. Également

⁸²⁶ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. xi.

attribuée à Strang (et même jugée grotesque par l'éditeur Gray), l'image en question figure une Bella/Victoria émergeant, nue, de la bouche d'un crâne humain, les yeux rivés sur le lecteur comme si elle le défiait du regard.⁸²⁷ Liliane Louvel y voit la représentation d'une parole,⁸²⁸ Marie-Odile Pittin-Hédon la première occurrence d'une « voix narrative-iconique » qui entre en opposition avec la « voix narrative-textuelle » de l'introduction, elle-même déjà plurielle :

Représenter un bébé à l'intérieur d'un crâne adulte eût été une simple répétition, et aurait de ce fait contribué à l'équation : voix narrative-iconique égale voix narrative-textuelle. On le voit donc à propos de cette première voix narrative-iconique, le motif principal est celui de l'éclatement, puisqu'une voix, scindée en deux à l'origine en raison de son attribution, apporte une discordance diégétique, tout en figurant également de manière acceptable une voix métatextuelle.⁸²⁹

L'illustration de Bella/Victoria signale une fois de plus au lecteur que la finalité de l'écriture grayienne va bien au-delà de l'idée de renaissance ontologique et du simple fait d'authentifier une version de l'histoire au détriment de l'autre puisque, comme la source apocryphe de la gravure, les récits d'Archie et de Victoria sont tous deux fictionnels. Comme pour souligner cet état de fait, cette illustration est réinsérée à la fin du récit d'Archie, marquant autant la clôture de celui-ci que la transition avec la lettre de Victoria.⁸³⁰ Le double positionnement stratégique de l'image au sein du livre révèle ainsi sa fonction méta-discursive multiple selon que le lecteur considère qu'elle encadre le récit d'Archie, qu'elle introduit celui de Victoria (à la manière d'un rappel) ou qu'elle endosse les deux fonctions à la fois.

Saturant la page de noir, l'arrière-plan de l'illustration renforce encore l'idée de renaissance textuelle que l'auteur appelle de ses vœux : Bella/Victoria émerge ainsi du blanc originel dissimulé sous les différentes couches de signes verbaux et non verbaux du palimpseste grayien.⁸³¹ Celui-ci semble d'ailleurs partiellement *effeuillé* dès la double-page

⁸²⁷ *Ibid.*, pp. xvi-xvii. L'illustration, par le caractère grotesque qui lui est attribué et sa relation étroite à l'idée de mort, renvoie davantage au sonnet de Rimbaud qui s'attache à détruire le lyrisme traditionnel pour faire émerger une forme poétique nouvelle, plutôt qu'à la mythologie gréco-romaine où la Vénus anadyomène sort des eaux.

⁸²⁸ « [A] portrait of Bella half-way out of a skull (showing her for what she is, an utterance coming out of a mouth-like opening, telling her story) ». LOUVEL, Liliane. « Itching Etchings », *op. cit.*, p. 184.

⁸²⁹ PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. *Marges et effets de miroirs*, *op. cit.*, p. 256.

⁸³⁰ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 248.

⁸³¹ « Entre une sur-représentation zélée et l'érosion très postmoderne du matériau textuel, le texte [grayien] n'est jamais lisse et laisse voir les dérives, affleurements et surgissements d'une parole ailleurs remise dans le domaine de l'indicible. Jusque dans ses blancs lacunaires et ses espaces interstitiels, le texte proclame tout autant sa nouveauté que son caractère palimpsestuel. Ce second degré induit des phénomènes de diaphanéité, superposition et parfois même de dérèglement qui questionnent tout autant le contrôle exercé par l'auteur sur sa chose que le rôle qui incombe au lecteur. » MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 145.

suiuante, entièrement grisée, qui retranscrit par photogravure la dédicace d'Archie pour son épouse, sa première lectrice ; une formule qui pourrait aussi bien s'adresser au lecteur extradiégétique lui-même : « Read it just once, then, if you hate it—burn it! »⁸³² Ce nouvel iconotexte agit ainsi tel un seuil supplémentaire ouvrant la voie vers l'univers imaginaire du narrateur excentrique, autrement dit vers le cœur du palimpseste littéraire qu'est la page blanche.

En toute logique grayienne, une autre photogravure d'apparence similaire précède la seconde illustration de Bella/Victoria et vient ainsi renforcer l'effet miroir créé par l'ensemble. Feignant de refermer la porte de la fiction, la formule d'adieu que le narrateur adresse à Victoria, « Please remember me sometimes », ⁸³³ véhicule aussi la voix métatextuelle du roman, toujours dans le creux de la « voix narrative-textuelle » d'Archie mais cette fois de manière bien plus prononcée : cette voix métatextuelle est la voix de la fiction et de l'imaginaire, exhortant le lecteur à ne pas l'oublier – et en cela, le potentiel créateur de la page blanche – au risque de devoir s'abandonner au manichéisme encouragé par l'éditeur dans l'introduction.

Le blanc de la page occupe un rôle métafictionnel et métatextuel central dans le roman de Danielewski, figurant l'obscurité des couloirs du labyrinthe et le silence glaçant qui y règne.⁸³⁴ Le blanc comme image y matérialise aussi l'indicible, à l'instar de la chemise blanche dont le corps est absent dans le *Falling Man* de DeLillo. Alison Gibbons voit dans cette utilisation du blanc comme image un aspect essentiel non seulement de la matérialité et de l'intermédialité de *House of Leaves*, mais également de sa *multimodalité*, c'est-à-dire du concours nécessaire de plusieurs modes sémiotiques dans la réception de l'œuvre :

In many of the novel's narrative sequences, text traverses the page, frequently changing direction and page-location or forming imagistic designs, all of which bear relevance to the narrative action within the present moment of reading. [...] Importantly, the multimodal attributes (foregrounded visual designs and white space used in combination with verbal text) of *House of Leaves* are vital both to its narrative and to the reader's cognitive experience of the novel.⁸³⁵

⁸³² GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. xviii-xix.

⁸³³ *Ibid.*, pp. 246-247.

⁸³⁴ Voir *supra*, « Esthétiser le silence », pp. 145-148.

⁸³⁵ GIBBONS, Alison. « The Narrative Worlds and Multimodal Figures of *House of Leaves*: “—find your own words; I have no more” », dans *Intermediality and Storytelling*, p. 285-311, Berlin & New York : De Gruyter, 2010, p. 288.

En raison de son caractère iconotextuel et esthétique, et du rôle primordial qu'il joue dans l'expérience de réception du lecteur, l'espace paginal blanc de *House of Leaves* participe à la création, au sein du roman, de ce qu'Oosterling qualifie d'« ontologie de l'entre-deux », mentionnée plus haut. Le blanc de la page y devient ainsi un espace intermédiaire dans lequel le lecteur se voit projeté et se projette lui-même : « multimodal literature can position readers in the in-between spaces of intermedial aesthetic experience. »⁸³⁶

Le blanc iconotextuel de *House of Leaves* agit tel un catalyseur d'imaginaire pour le lecteur : il apparaît tantôt comme une toile vierge – paradoxalement toujours déjà chargée de sens – donnant libre cours à l'imagination du lecteur encouragé par l'agencement typographique du texte à se représenter le labyrinthe impossible,⁸³⁷ tantôt comme un espace marginal conférant là encore au lecteur un pouvoir auctorial sur le récit et sa narration. Dans les deux cas de figure, le blanc du roman est surtout un espace intermédiaire (parmi d'autres) permettant au lecteur de répondre à la requête émise par Truant en introduction : « find your own words; I have no more; or plenty more but why? and all to tell—what? »⁸³⁸ Le caractère autoréférentiel et métaphorique de *House of Leaves* permet ainsi au protagoniste de dresser un parallèle entre le blanc (marginal) de la page comme espace scriptural métalectique et les potentiels sémantique et interprétatif mouvants voire déroutants de ses récits enchâssés – ou des « ombres » formées par tout acte de narration :

You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the margins of this book. That's when you'll discover you no longer trust the very walls you always took for granted. Even the hallways you've walked a hundred times will feel longer, much longer, and the shadows, any shadow at all, will suddenly seem deeper, much, much, deeper.⁸³⁹

D'un côté, les personnages sont amenés à arpenter les couloirs méandres de la maison des Navidson dans l'obscurité la plus totale, de l'autre, le lecteur se prend lui aussi à investir les espaces intermédiaires du roman représentés par le blanc de la page. En adéquation avec la métaphore de la maison-psyché exploitée par Danielewski,⁸⁴⁰ cette quête de sens se révèle finalement aussi subjective et autoréflexive pour les personnages que pour le lecteur. La

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 300.

⁸³⁷ GIBBONS, Alison. « The Narrative Worlds and Multimodal Figures of *House of Leaves* », *op. cit.*, pp. 296-297.

⁸³⁸ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xvii. Voir aussi GIBBONS, Alison. « The Narrative Worlds and Multimodal Figures of *House of Leaves* », *op. cit.*, pp. 307-308.

⁸³⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xxiii.

⁸⁴⁰ Voir *infra*, « Définition et maîtrise du plan d'écriture », pp. 218-219.

relation multimodale que l'espace paginal blanc entretient avec un texte largement protéiforme – susceptible d'être réécrit, transformé par chacun de ses lecteurs-arpenteurs, comme le démontre Gibbons – confère à cette « maison des feuilles » une dimension sémantique propre à chacun, tel un vide aporétique :

While there are always differences in reader interpretations of literary texts, the enhanced experience of the in-between in relation to *House of Leaves* transforms each reader's textual perception: the novel and its narrative comes to be viewed as an intimately personal encounter.⁸⁴¹

House of Leaves doit son caractère intermédiaire en premier lieu à la nature ekphrasistique de son univers diégétique,⁸⁴² la dimension métafictionnelle de son appareil paratextuel, en particulier iconotextuel, ne faisant que renforcer cet aspect. Parmi les cinq documents iconographiques compilés en appendice par les éditeurs, dans la section « Contrary evidence », quatre sont étroitement liés à *The Navidson Record* : il s'agit de trois photographies de productions artistiques variées (une planche de bande dessinée, un tableau et une sculpture) et d'une image fixe tirée de la séquence du documentaire intitulée « Exploration #4 ».⁸⁴³ *The Navidson Record* étant censé avoir été tourné en avril 1990 d'après les dires de Zampanò,⁸⁴⁴ les dates de production de ces quatre « preuves », comprises entre 1991 et 1994, suggèrent que le film serait bien sorti en salle, suscitant d'ailleurs l'engouement du public ; elles viennent donc une fois de plus brouiller les frontières de la réalité et de la fiction.

Intitulé « Man Looking In/Outward », l'arrêt sur image présente une silhouette masculine se détachant d'un arrière-plan légèrement moins obscur grâce à un halo provenant d'une source lumineuse que l'homme semble tenir à la main. Comme l'indique le titre du document, il est impossible de savoir si le sujet fait face à l'objectif de la caméra (« inward ») ou si, au contraire, il lui tourne le dos (« outward ») en raison de la très faible luminosité du

⁸⁴¹ GIBBONS, Alison. « The Narrative Worlds and Multimodal Figures of *House of Leaves* », *op. cit.*, p. 309.

⁸⁴² L'*ekphrasis* est la description bien souvent littéraire d'une œuvre d'art. Plus précisément, c'est une figure de style qui consiste à représenter aux yeux du lecteur un art autre que la littérature, comme la peinture dans le cas de *The Picture of Dorian Gray*, ou encore la sculpture écranique concernant la réécriture de *Self*. Dans *House of Leaves*, outre l'authenticité du film documentaire, c'est également son statut d'œuvre d'art qui est examiné. Bien que le roman de Danielewski n'apporte aucune réponse à ces questions, c'est de fait la réception fictive de *The Navidson Record* et la prolifération exégétique qui s'ensuit qui le qualifieraient d'œuvre d'art cinématographique à part entière, même si cette classification reste sujette à controverse tout au long du récit. En ce sens, *The Navidson Record* ferait donc lui aussi l'objet d'une *ekphrasis*, au même titre que *Cathode Narcissus*. DANIELEWSKI, Mark Z., *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 4, 147, 395, 468, entre autres.

⁸⁴³ *Ibid.*, pp. 659-662.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

plan (figure 5). Par ailleurs, les adverbes anglais, signifiant successivement « vers l'intérieur » et « vers l'extérieur » (du labyrinthe), possèdent une acception davantage psychologique renvoyant au processus d'introspection (« looking inward ») que les protagonistes – et, potentiellement, le lecteur lui-même – réalisent tout au long du récit. Ainsi, telle une représentation des temps modernes du dieu Janus, l'arrêt sur image questionne non seulement les notions de début et de fin, mais également la perception du temps et de l'espace générée par l'expérience de lecture, de réception de l'œuvre. Dans le cas présent, cette perception est fragmentée par les quatre iconotextes placés en marge du récit qui constituent une partie du dispositif photolittéraire de Danielewski.⁸⁴⁵

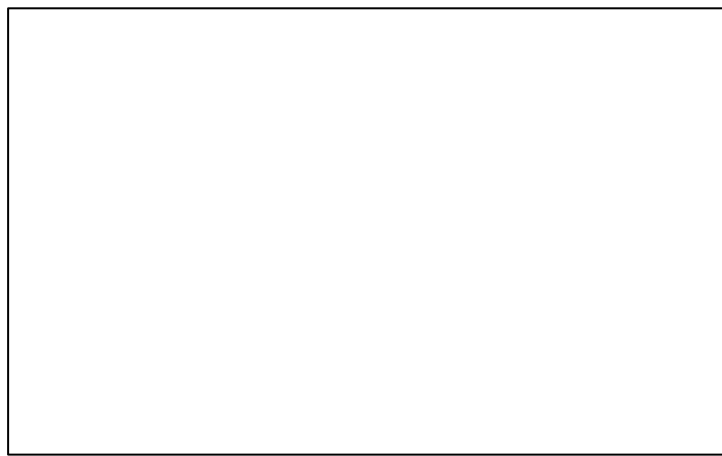


Figure 5. *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, p. 662.

C'est également cette fragmentation de la perception qu'Olsen met en lumière dans *Theories of Forgetting*, exemple parfait du roman photolittéraire. Le phénomène est illustré par la démultiplication déjà relevée des arrêts sur image représentant Weena, le personnage joué par Yvette Mimieux dans *The Time Machine* (le choix du film est révélateur de la finalité d'Olsen), alors qu'elle se trouve face à un Morlock dont seule la main hideuse et menaçante apparaît dans le cadre.⁸⁴⁶ Les commentaires qu'Alana apporte à ces images renforcent alors le caractère plurisubjectif et mouvant de la perception, en l'occurrence visuelle et émotionnelle, telle qu'elle transparait dans l'assemblage iconotextuel :

⁸⁴⁵ Qu'il s'agisse d'un dessin, d'une peinture ou d'une photographie, l'insertion d'un iconotexte au sein du livre sous-tend par conséquent un phénomène triple de fragmentation temporelle, spatiale et discursive – renvoyant donc aux trois grands pôles sémiotiques qui structurent ce travail de thèse.

⁸⁴⁶ Voir *supra*, « Manifestations concrètes de réalités schizomorphes », p. 197.

Watch George Pal's Time Machine, one of Smithson's favorites, a film relentlessly about the metaphysics of slow, stubborn undoing.

Look at Yvette Mimieux drawing back in terror.

Look at the hand threatening her.

When asked which of his movies was his favorite, Pal always answered: The next one.⁸⁴⁷

L'utilisation des verbes de sensation « watch » et « look » à l'impératif souligne la nécessité d'impliquer la perception du lecteur dans le dispositif photolittéraire. Elle s'ajoute donc aux perceptions d'Alana, de Robert Smithson, de George Pal, mais aussi à celle d'Yvette Mimieux face à la créature – ainsi qu'à la perception de Hugh (et donc d'Aila également). En effet, deux autres répliques de ce même arrêt sur image sont insérées sur la page en regard, mais cette fois à l'envers ou plutôt suivant l'orientation du récit de Hugh, comme si elles lui appartenaient. Élément iconotextuel supplémentaire, un espace entre crochets presque totalement vide – et blanc – est superposé au diptyque, chevauchant légèrement l'une des deux images. Cette parenthèse au sein du discours d'Alana signifie alors le débordement de sa perception dans celle de son mari, et donc leur complémentarité au-delà des frontières séparant leurs récits.

Là encore, le blanc joue un rôle métafictionnel et métatextuel central puisqu'il symbolise entre autres l'oubli qui frappe progressivement Alana et Hugh. Comme les arrêts sur image du film de Pal qui figurent des organes de la perception, la radiographie d'une main et le détail d'un portrait photographique de Smithson sont reproduits plusieurs fois à l'identique, certaines répliques ayant toutefois sombré dans le blanc de la page⁸⁴⁸ :

⁸⁴⁷ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. A127.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. A69, A72, A170-A171.

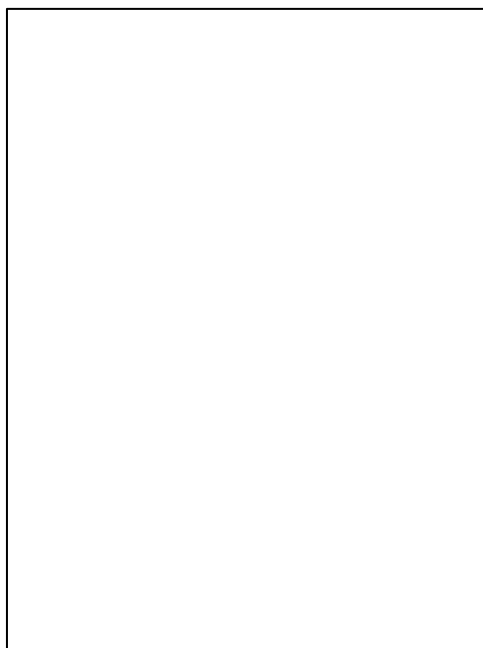


Figure 6. *Theories of Forgetting*, de Lance Olsen, p. A69.

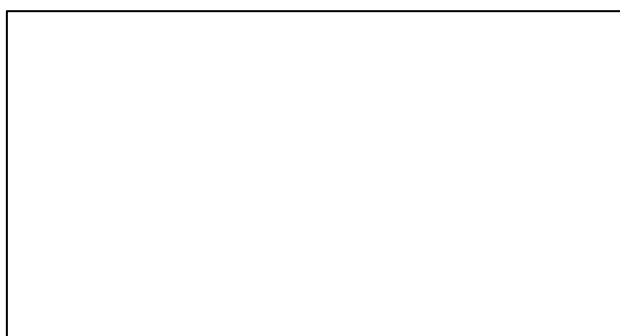


Figure 7. *Theories of Forgetting*, de Lance Olsen, p. A171.

Les quelques encadrés vides et blancs inclus dans le récit d'Alana, dont certains accompagnent ces phénomènes de fragmentation, apparaissent dès lors comme les images rémanentes des souvenirs perdus de la protagoniste.⁸⁴⁹ Ces spécificités du dispositif photolittéraire d'Olsen soulèvent les questions suivantes :

La photographie peut-elle compenser la perte de mémoire ou l'effacement d'une présence par l'évidence testimoniale du « ça-a-été » chère à Roland Barthes (Barthes 120) ? À moins que les photos ne visent au contraire à accentuer le sentiment d'une absence, voire à la *performer* ?⁸⁵⁰

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. A69, A142, A173.

⁸⁵⁰ SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? », *op. cit.*, p. 72. Je souligne.

Ainsi, c'est la perception même du temps, ou du moins de portions de celui-ci, qui se voit matérialisée dans l'espace paginal par le biais de la photolittérature. Aila effectue ce rapprochement entre temps, espace et matérialité dans l'une de ses notes marginales : « The word TIME deriving from Old English TIMA (“limited space of time”), from Proto-Germanic TIMON (“time”)--both from the Proto-indo-European DI-MON, with the poignant base DA - > “to cut into pieces.” »⁸⁵¹

Par conséquent, la démultiplication, ou encore la sérialisation photographique à l'œuvre dans *Theories of Forgetting* exacerbe non seulement le phénomène de fragmentation de la perception engendré par l'appareil iconotextuel, elle permet surtout à l'auteur de figurer dans l'espace paginal l'expérience décousue du temps humain à travers l'expérience de réception d'un roman lui-même très fragmentaire.⁸⁵² Cette observation rejoint celles que fait Henk Oosterling sur les travaux de Peter Wagner, qui s'appuient notamment sur *La Chambre claire* de Barthes :

The locus of the analysis is shifted from intermedial “texture” and “écriture” to an intermedial “lecture”. The emphasis is no longer placed on production but on an ambiguous reception, i.e. the working of the work and its experiential effects. Not the operator but the tensed spectator becomes his main focus. Connotatively playing with the “spectator”, Barthes conceives of a photo as a “*spectre*” that haunts the reality that once was its referent.⁸⁵³

Insérée entre les lignes du récit d'Alana, de manière quasi arbitraire comme si elle venait fragmenter son flot de pensées, la photographie d'une personne se tenant au loin sur une plage du Grand Lac Salé (figure 8) illustre ce « déplacement intermédiatique », de la texture et de l'écriture vers la lecture. L'identité du sujet photographié reste aussi mystérieuse que celle de l'auteur du cliché, et pourtant c'est bien le sentiment d'isolement ressenti par Alana qui est hypertrophié jusque dans l'iconotexte et donné à voir au lecteur.

⁸⁵¹ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA297.

⁸⁵² « Logiquement, la photographie a également interféré avec la nouvelle culture visuelle issue du triomphe du procédé cousin, le cinématographe, et, associée à l'héritage de Bergson dans des œuvres qui ne seront pas illustrées de photographies [...], elle devient très tôt ce que Gilles Deleuze (1985) appellera une « image-temps ». Il est du reste très probable qu'une part essentielle de l'apport photographique à la production littéraire se soit noué autour justement de la représentation ou de la « mise en configuration » (Paul Ricœur, 1983) de l'expérience du temps humain. » MONTIER, Jean-Pierre. « De la photolittérature », dans *Transactions photolittéraires* (dir. Jean-Pierre Montier), p. 11-61, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 38-39. Voir aussi DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris : Éditions de Minuit, 1985 et RICŒUR, Paul. *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction. Tome II*, Paris : Éditions du Seuil, 1984.

⁸⁵³ OOSTERLING, Henk. « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse* », op. cit., p. 37. Voir aussi BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 30.

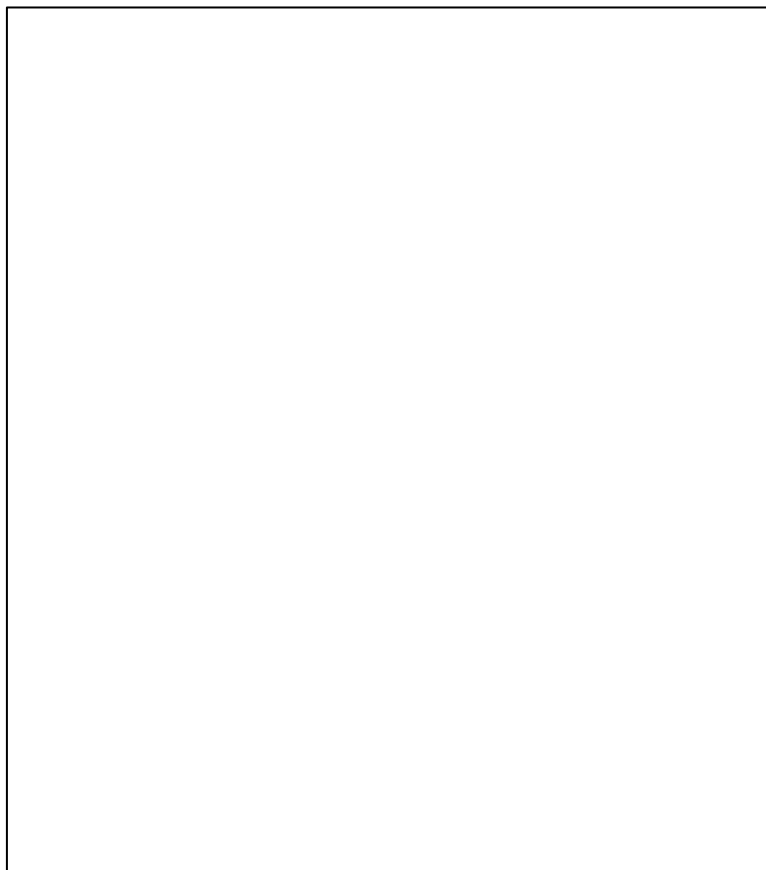


Figure 8. *Theories of Forgetting*, de Lance Olsen, p. A327.

Le lecteur devient ainsi témoin oculaire de la perte psychique de la protagoniste. La solitude et l'éloignement du sujet, photographié dans un environnement sublimé par l'absence de cadre, reflètent en effet l'effacement progressif de la conscience d'Alana, auquel l'estompement du texte fait écho. Par ailleurs, que le sujet fût statique ou en mouvement lors de la prise de vue a peu d'importance puisque, selon Alana, l'intérêt de tout enregistrement visuel, et en particulier l'acte de photographier, est de figer inéluctablement (dans le temps) – de *spectraliser*, pour reprendre le concept barthien – tout ce qui se trouve pris au piège dans l'objectif de l'appareil.⁸⁵⁴

Qu'elle relève ou non de la photolittérature, une œuvre littéraire intermédiaire tire profit de divers procédés d'hybridation entre le texte et l'image pour ouvrir la voie à des sens nouveaux, et donc à des interprétations nouvelles. Comme la ligne de suture des lapins de

⁸⁵⁴ Hugh fait lui-même remarquer que l'acte de photographier ne peut en réalité immortaliser qu'une infime partie, visuelle, de l'instant capturé par l'objectif de l'appareil. OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA304. L'estompement des photographies du récit d'Alana illustre ainsi l'effacement inéluctable des souvenirs associés à chacun de ces moments précis qui, par ailleurs, sont perçus différemment par chacun. *Ibid.*, pp. A352-A364.

Godwin Baxter dans *Poor Things*, le point de contact de ces assemblages iconotextuels sous-tend un effet de fragmentation à la fois visuelle et sémantique au sein du livre. Le processus même de réception s'en trouve fragmenté, éclaté. Dès lors, la tâche incombant au lecteur ne consiste plus seulement à décoder un texte de façon linéaire, mais bien souvent à promener son regard sur l'ensemble de l'espace paginal dans le but d'y reconstituer un sens, au gré de son imagination et de ses propres perceptions. L'intermédialité des romans du corpus participe ainsi de leur organicité, reflétant dans le même temps celle du lecteur et de l'auteur qui se retrouvent alors face à leurs propres questionnements idéologiques et à leurs propres contradictions.

C'est avant tout l'idée de renouveau que mettent en lumière les différents types d'expérimentations stylistiques observables dans les romans du corpus. L'écriture autoréflexive de Danielewski, Gray, Olsen et Self tend ainsi vers une réinvention de la textualité, de la littérature comme art et donc de l'art de raconter, et, par voie de conséquence, de la relation que ces auteurs entretiennent avec le lecteur dont le rôle d'herméneute est ré-imaginé et représenté sur la page.⁸⁵⁵

Le chapitre suivant s'attachera à démontrer que cette « quête d'une image de soi » implique, pour l'auteur comme pour son lecteur, de figurer et d'appréhender dans la structure narrative de l'œuvre littéraire les reflets de la condition humaine.

⁸⁵⁵ Les conclusions que Camille Manfredi tire du procédé d'écriture de Gray résonnent tout particulièrement avec l'ensemble des œuvres du corpus : « La mise en page, l'insertion de signaux allogènes, les expérimentations typographiques comme l'usage même qui est fait de la langue suggèrent de manière encore symbolique la géographie d'un nouvel espace collectif qui convoque à nouveau les idées de frontières, de centres et de marges. Cette nouvelle matérialité du texte est clairement intégrée à la quête d'une image de soi qui [...] vient à manquer à la fin du XXe siècle. » MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse, op. cit.*, p. 143.

6 ÉCRIRE ET LIRE LES MOTS DE LA FIN

Les métafictionnements du corpus tirent profit de leur matérialité et de leur spatialité pour inclure le lecteur dans les réflexions idéologiques et téléologiques qu'elles soulèvent. Leur textualité souligne ainsi le fait qu'à lui seul le procédé de composition ne peut donner tout son sens (ou tous *ses* sens) au récit. Cela concerne tout particulièrement les mots annonceurs de fins narratives, textuelles et ontologiques, telles que la mort des personnages.

Bien qu'ils repoussent constamment leurs propres clôtures, chacun des romans du corpus tend inéluctablement vers une fin narrative et textuelle ; du simple fait que chacune de ces démarches autoriales – réelles et fictives – comporte elle-même un début et une fin, ayant donné lieu à une publication, à un contrat de lecture. D'un autre côté, l'organisation spatiale des romans du corpus suit une temporalité non linéaire. Ainsi dérangés, ces récits narrativisent la réalité diégétique selon une perception du temps subjective et a-chronologique qui reflète la condition humaine de l'auteur et de son lecteur. Il s'agira donc d'examiner comment la perception du temps et l'idée de mort s'articulent avec les espaces consacrés aux débuts et aux fins narratifs et textuels dans les récits du corpus, plus spécifiquement autour des notions de finitude et de finalité qui structurent ces romans.

Les différents récits enchâssés du corpus étant agencés de manière a-chronologique au sein de leurs romans et objets-livres, leur lecture implique des sauts métaleptiques. Chacun de ces récits se présente au lecteur de manière inachevée, ou fragmentée, ne révélant son sens plein qu'à rebours grâce au concours de personnages-lecteurs qui en font l'exégèse. Le lecteur extradiégétique doit ainsi redéfinir lui-même son rôle de récepteur au fur et à mesure de l'acte de lecture : il devient à son tour co-auteur d'un récit qu'il alimente à l'aide de son propre imaginaire.

6.1 NARRATIVISATION DE LA RÉALITÉ ET RÉCIT DÉRANGÉ

En plus d'aller à l'encontre de toute linéarité temporelle, les structures narratives des romans du corpus représentent sur la page des perceptions subjectives du temps qui s'écoule. Ces structures narratives sont étroitement liées à l'existence des protagonistes qu'elles mettent en scène, plus particulièrement à la perception de la mort. Néanmoins, la mort n'est pas forcément synonyme de fin narrative et/ou textuelle. La mort d'un personnage peut ainsi être prétexte au récit d'un autre – outre le récit de l'auteur extradiégétique. En ce sens, l'acte d'énonciation de Truant est déclenché par la mort de Zampanò dans *House of Leaves*, celui de Victoria par la mort d'Archie dans *Poor Things*, celui de Nastler par la mort de Thaw dans *Lanark* ou encore, dans *Theories of Forgetting*, ceux de Hugh puis d'Aila par les morts d'Alana puis de Hugh respectivement. Les morts d'Archie, de Thaw et des parents d'Aila ne coïncident pas avec les toutes premières pages de leurs textes respectifs. La narrativisation de la vie d'un personnage après sa mort prend alors des allures sinon de renaissance, du moins de reconnaissance, à la manière d'un recommencement esthétisé par la fin :

[C]omme l'a suggéré Bakhtine, [...] la perception de la mort de l'autre est la condition essentielle pour l'individuation du personnage, pour la fixation de l'autre à l'extérieur de soi-même, pour la construction d'un point de vue esthétique : la narrativité, la disposition de la vie dans un cadre artistique prennent leur origine dans l'image d'une totalité spatiale et temporelle de la vie, qu'il n'est possible d'appréhender qu'à travers la reconnaissance de la vie de l'autre comme accomplie, comme délimitée par un début et une fin, par la naissance et la mort.⁸⁵⁶

Cependant, la finalité de ces récits posthumes ne se résume pas au fait de raviver la mémoire de défunts fictifs, elle a une portée philosophique et littéraire qui concerne directement l'auteur et son lecteur.

D'autre part, la structure narrative des romans du corpus reflète des réalités diégétiques fragmentées, plaçant parfois les personnages dans des boucles temporelles et spatiales qui peuvent susciter la claustrophobie de ceux qui y sont enfermés. Pour reprendre les mots de Giulio Ferroni, malgré la présence de la mort qui imprègne les œuvres du corpus, la vie des protagonistes n'y est jamais véritablement « délimitée par un début et une fin, par la naissance et la mort » ; ces deux thèmes sont souvent remis en question, voire substitués l'un à l'autre.

⁸⁵⁶ FERRONI, Giulio. « Mourir au début, mourir à la fin », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 207-223, *op. cit.*, p. 208.

Comme les fins ontologiques, narratives et textuelles, ce sont donc également les idées de début et d'origine qui sont examinées par les quatre auteurs.

6.1.1 L'écriture palingénésique

Giulio Ferroni ouvre son article intitulé « Mourir au début, mourir à la fin » par une référence aux travaux de Guy Larroux, selon qui « la mort du personnage figure parmi les thèmes les plus facilement identifiables et généralement conventionnels des énoncés de clause ». Larroux spécifie néanmoins que

certaines thèmes habituellement réservés à la fin du livre peuvent en même temps “figurer à l'ouverture du roman”, en précisant que cela constitue une véritable loi dans un genre particulier comme le roman policier et quelquefois dans le récit à caractère fantastique.⁸⁵⁷

L'introduction de Truant qui ouvre *House of Leaves* mêle le policier à l'horreur et au fantastique dans sa présentation des circonstances de la mort de Zampanò comme élément déclencheur de son récit. En ce sens, la description que Truant fait de la découverte du corps du vieillard est ironique en ce qu'elle préfigure l'horreur entourant son décès, dont les circonstances sont révélées au lecteur par petites touches.⁸⁵⁸

L'écriture énigmatique teintée d'humour noir de Truant et les références proleptiques qui structurent son introduction lui permettent de susciter l'anticipation du lecteur avant d'exposer les raisons de sa prise de parole. Le protagoniste admet quelques pages plus loin : « The old man left plenty of clues and warnings. I was the fool to disregard them. Or was it the reverse: did I secretly enjoy them? »⁸⁵⁹ En plus de vouloir percer le mystère entourant la vie

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 207. Ferroni ajoute à la page suivante : « Le thème de la mort peut prendre en charge l'entrée et la sortie du personnage, l'inauguration et la disparition du monde fictif de la littérature, la démarcation des bornes des œuvres : à ce propos le relief de la mort peut bien aller en-deça [*sic*] de la clôture du texte et arriver aussi à affecter ses frontières initiales, en reliant les débuts de l'œuvre à des figures de la fin, à des vies ou des expériences arrivées déjà à conclusion, bouclées justement par la mort. » Voir aussi LARROUX, Guy. *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris : Nathan, 1995, pp. 70-73.

⁸⁵⁸ « The police found Zampanò just like Lude found him, lying face down on the floor. The paramedics said there was nothing unusual, just the way it goes, eighty some years and the inevitable kerplunk, the system goes down, lights blink out and there you have it, another body on the floor surrounded by things that don't mean much to anyone except to the one who can't take any of them along. Still, this was better than the prostitute the paramedics had seen earlier that day. She had been torn to pieces in a hotel room, parts of her used to paint the walls and ceiling red. Compared to that, this almost seemed pleasant. » DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xiii. Voir aussi pp. xiv-xv.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. xix.

d'un vieillard solitaire et excentrique dans le but d'en retracer l'existence,⁸⁶⁰ c'est surtout la quête de sens qui animait Zampanò que Truant s'attache à poursuivre et à transmettre à un lectorat. Le projet de Zampanò est lui-même une quête identitaire menée par le biais de la narration, une forme d'introspection littéraire que Truant fait également sienne en y apportant ses propres annotations. L'on revient à la métaphore de la maison-psyché qui caractérise *House of Leaves* :

He scribbled until he died and while he came close a few times, he never finished anything, especially the work he would unabashedly describe as either his masterpiece or his precious darling. Even the day before he failed to appear in that dusty courtyard, *he was dictating long discursive passages, amending previously written pages and restructuring an entire chapter. His mind never ceased branching out into new territories.* The woman who saw him for the last time, remarked that "whatever it was he could never quite address in himself prevented him from ever settling. Death finally saw to that."⁸⁶¹

Truant fait une première référence indirecte au probable passé militaire de Zampanò lorsqu'il mentionne les sept prénoms féminins qui revenaient dans son discours.⁸⁶² En effet, une lecture active révèle que ces prénoms renvoient aux centres de résistance de l'Union française qui entouraient la cuvette de Diên Biên Phu durant la guerre d'Indochine. Truant le confirme en incluant dans les appendices une lettre rédigée par Zampanò dans laquelle il décrit avec précision un modèle d'arme à feu typique de la Seconde Guerre mondiale.⁸⁶³

L'ambivalence du projet de Zampanò, qui consiste en premier lieu à retranscrire une œuvre filmique inexistante, se résume dans la note qu'il rédige la veille de sa mort et que Truant reproduit dans son introduction :

Whoever finds and publishes this work shall be entitled to all proceeds. I ask only that my name take its rightful place. Perhaps you will even prosper. If, however, you discover that readers are

⁸⁶⁰ « There were, I admit, other things I recall about his place, they just don't seem relevant now. To my eye, it was all just junk, time having performed no economic alchemy there, which hardly mattered, as Lude hadn't called me over to root around in these particular and—to use one of those big words I would eventually learn in the ensuing months—deracinated details of Zampanò's life. » *Ibid.*, xvi. Voir aussi pp. xx-xxii.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. xxii. Je souligne. L'image de Zampanò se nourrissant de mots pour (se) raconter est explicite : « As I discovered, the refrigerator wasn't empty but there wasn't any food in it either. Zampanò had crammed it full of strange, pale books. » *Ibid.*, p. xvi.

⁸⁶² « As I eventually found out, Zampanò had seven names he would occasionally mention: Béatrice, Gabrielle, Anne-Marie, Dominique, Eliane, Isabelle and Claudine. He apparently only brought them up when he was disconsolate and for whatever reason dragged back into some dark tangled time. At least there's something more realistic about seven lovers than one mythological Helen. » *Ibid.*, p. xxii.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 554.

less than sympathetic and choose to dismiss this enterprise out of hand, then may I suggest you drink plenty of wine and dance in the sheets of your wedding night, for whether you know it or not, now you truly are prosperous. They say truth stands the test of time. I can think of no greater comfort than knowing this document failed such a test.⁸⁶⁴

Procédé métanfictionnel classique, la note brouille les cartes en soumettant au lecteur une conception obscure des idées de sens et de vérité relatives à la mémoire et à la littérature. De façon ironique, la lettre de Zampanò mentionnée plus haut a pour titre « Seeing's Believing But Feeling's Probably Best! » En plus de jouer sur la polysémie du verbe *feel* qui peut signifier ici « sentir » au toucher ou « ressentir » une émotion, le titre renvoie à cette ambivalence revendiquée par l'auteur fictionnel.

Menée de son vivant, une telle quête identitaire est vouée à l'échec (« he never finished anything ») puisque, comme Alana le souligne dans *Theories of Forgetting*, l'identité humaine est une notion fugace.⁸⁶⁵ Néanmoins, la mort de Zampanò permet à Truant d'entamer sa propre quête identitaire – en plus d'en symboliser la finalité (« Death finally saw to that ») – avant que celui-ci ne passe le relais au lecteur :

Out of the blue, beyond any cause you can trace, you'll suddenly realize things are not how you perceived them to be at all. For some reason, you will no longer be the person you believed you once were. You'll detect slow and subtle shifts going on all around you, more importantly shifts in you. *Worse*, you'll realize it's always been shifting, like a shimmer of sorts, a vast shimmer, only dark like a room. But you won't understand why or how. You'll have forgotten what granted you this awareness in the first place.⁸⁶⁶

Tel que Truant le présente, son acte d'écriture relève de la palingénésie, non pas dans le sens de « [r]etour à la vie, [de] renaissance qui est en même temps une régénération », mais plutôt de « [t]ransformation profonde et salutaire d'un individu ou d'un groupe d'individus qui s'apparente à une totale renaissance. »⁸⁶⁷ Participant de l'autoréflexivité de son propos,

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. xix.

⁸⁶⁵ « Smithson's signature work didn't only change from year to year, season to season, but day to day, hour to hour, second to second, an Impressionist's perfection, depending on [...] the person you were when you observed it then and the person you were when you observed it then ». OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, pp. A156-A157.

⁸⁶⁶ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. xxii-xxiii. Je souligne.

⁸⁶⁷ TLFi, « palingénésie », <https://www.cnrtl.fr/definition/palingenesie>, consulté le 15 février 2022.

l'adverbe « worse » utilisé par Truant dans la citation précédente traduit le caractère troublant d'une telle prise de conscience plutôt qu'une quelconque nocivité.

Le récit de Truant s'ouvre sur la mort d'un vieillard et se clôt sur celle d'un nourrisson atteint d'une maladie du cerveau, opérant ce que Giulio Ferroni désigne comme une « correspondance singulière entre mort initiale et mort finale ». ⁸⁶⁸ Cependant, contrairement au décès de Zampanò dont les circonstances sont troublantes, celui du nouveau-né est présenté comme une libération pour lui et pour sa mère : « “You can go now,” she says tenderly. [...] The child is gone. » ⁸⁶⁹ Cette histoire tragique est la dernière que Truant puisse partager. ⁸⁷⁰ Elle signifie la réconciliation du protagoniste avec son passé, marqué par la mort de ses parents, même si la dimension symbolique du passage ouvre la porte à plusieurs interprétations, notamment métaphysiques.

En effet, l'intérêt de cet ultime récit enchâssé réside aussi dans le fait qu'il découle directement d'une autre forme de mort comme destruction commémorative, celle du livre *House of Leaves* lui-même : « The book is burning. At last. A strange light scans each page, memorizing all of it even as each character twists into ash. [...] Had I meant to say memorializing? » ⁸⁷¹ Dans une démarche symbolique et métaphysique similaire, relevant de l'autodafé, Navidson brûle lui aussi *House of Leaves* ⁸⁷² avant que la maison d'Ash Tree Lane ne disparaisse à son tour lorsque Karen vient à son secours. ⁸⁷³

Au bout du compte, comme l'écrit Ferroni, « la clôture de l'énoncé (de l'histoire et du monde racontés) et la clôture de l'énonciation » ne coïncident jamais dans l'œuvre de Danielewski qui, par sa structure narrative à caractère exégétique, s'attache plutôt à les repousser. Une telle concomitance des deux types de clôture « nie toute possibilité de répétition et [...] se donne comme un effacement du livre et de sa matière », ⁸⁷⁴ ce qui est tout l'inverse de l'effet produit par *House of Leaves*.

Les métaphysiques de Gray exploitent aussi les espaces narratologiques consacrés à ces différentes clôtures. Dans *Poor Things*, le suicide de Bella-Victoria est l'élément déclencheur du récit fantastique d'Archie, à défaut de l'ouvrir. D'un autre côté, c'est la mort implicite d'Archie, en particulier le legs de son manuscrit, qui pousse Victoria à raconter sa propre

⁸⁶⁸ FERRONI, Giulio. « Mourir au début, mourir à la fin », *op. cit.*, p. 220.

⁸⁶⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 521.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 518.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² *Ibid.*, p. 467.

⁸⁷³ *Ibid.*, pp. 524-525. Voir *infra*, « Consommation et énergie créatrice », pp. 342-346.

⁸⁷⁴ FERRONI, Giulio. « Mourir au début, mourir à la fin », *op. cit.*, pp. 219-220.

version réaliste des faits qu'il relate en premier lieu : « I read the book three years ago soon after the funeral and it made me unhappy for a fortnight. I am still unhappy when I remember it. To explain why I must tell my own life story as simply as possible. »⁸⁷⁵ Le caractère palingénésique de leurs écritures est notable, les deux récits donnant une seconde vie aux personnages le temps de l'énonciation, quand ils ne racontent pas le retour à la vie d'un personnage défunt.

Là encore, les clôtures de l'énoncé et de l'énonciation échappent à toute simultanéité puisque – sans compter les multiples quatrièmes de couverture qui accompagnent les différentes éditions du roman – « l'histoire et le monde racontés » dans *Poor Things* le sont par trois fois : par Archie, par Victoria et par l'éditeur Gray dans la section des « preuves matérielles ». De plus, même si l'éditeur s'octroie le privilège d'introduire les récits d'Archie et de Victoria pour en tirer des conclusions par la suite, ni lui ni l'un des deux auteurs fictionnels n'a véritablement le mot de la fin : tous trois finissent par se le partager. En effet, l'énonciation de *Poor Things* se clôt sur un ultime renvoi à la mort, celle de Victoria puis celle des trois personnages principaux du livre (« the three principal characters of this book »),⁸⁷⁶ réamorçant la dimension fantastique de l'énoncé. Cette symbolique de la « mort finale » relance l'intrigue plutôt qu'elle ne la conclut, esquivant une fois de plus la coïncidence des clôtures théorisée par Ferroni. Ainsi, la mort dans *Poor Things* sous-tend un processus de répétition qui n'est permis que par la matérialité du livre, son agencement narratologique, plus précisément celui des espaces consacrés aux notions de début et de fin.

Gray tirait déjà profit de la matérialité de *Lanark* dans une finalité similaire, celle de repousser ces deux notions, à cela près que les récits réaliste et fantastique de son premier roman ne se succèdent pas mais s'entrecroisent. De plus, contrairement à *Poor Things*, les énoncés de Thaw et de Lanark diffèrent d'un point de vue davantage ontologique que simplement temporel et géographique : le monde de Thaw est fondé sur une réalité référentielle historique que le lecteur peut facilement identifier alors que celui de Lanark représente un imaginaire. Dans les deux cas, néanmoins, l'énonciateur se révèle être Nastler, qui serait aussi à l'origine de la voix de l'oracle dans le Prologue et dans l'Interlude.

La « création » de Lanark et le récit qui s'ensuit découlent directement de la fin « bâclée » de Thaw,⁸⁷⁷ bien que l'idée de renaissance précède celle de la mort dans la structure

⁸⁷⁵ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, op. cit., p. 255.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, pp. 317-318.

⁸⁷⁷ « He botched his end. It set no example, not even a bad one. [...] It flung him back into a second-class railway carriage, creating you. » GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., p. 219.

narrative de *Lanark*, en raison de l'ordre dérangé des quatre Livres. Le thème de la fin, plus spécifiquement celui de la mort, semble toutefois échapper à l'auteur fictionnel censément omnipotent, à l'image de la figure prométhéenne qui lui est associée. Non seulement Nastler bâcle la mort de Thaw, il ne parvient pas à réaliser celle qu'il prévoit pour Lanark, la remettant finalement à « demain » :

[...] Anyway, your eyes finally close upon the sight of John Knox's statue—symbol of the tyranny of the mind, symbol of that protracted male erection which can yield to death but not to tenderness—toppling with its column into the waves, which then roll on as they have rolled for . . . a very great period. How's that for an ending?⁸⁷⁸

L'incapacité de Nastler à tuer Lanark compromet toute possibilité de clôture finale de son propre récit, dont l'épilogue souligne le caractère inachevé. En effet, selon l'oracle, seule la mort du personnage peut véritablement clore l'énoncé :

A story can always end happily by stopping at a cheerful moment. Of course in nature *the only end is death*, but death hardly ever happens when people are at their best. That is why we like tragedies. They show men ending energetically with their wits about them and deserving to do it.⁸⁷⁹

C'est donc en toute logique grayienne que la clôture de l'énonciation de *Lanark* incombe non pas à Nastler mais à Gray lui-même, par le biais d'un ultime saut métaleptique. Alors que le récit de Lanark s'achève sur une image relativement paisible du protagoniste contemplant l'horizon dans l'attente de sa mort prochaine,⁸⁸⁰ les mots de la fin de l'auteur extradiégétique, imprimés en gras et en majuscules au pied de la même page, traduisent une mort barthienne :

I HAVE GROWN UP. MY MAPS ARE OUT OF DATE.

THE LAND LIES OVER ME NOW.

I CANNOT MOVE. IT IS TIME TO GO.⁸⁸¹

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 497. Voir aussi p. 559 : « The figure bowed again and said, “You will die tomorrow at seven minutes after noon.” »

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 219. Je souligne.

⁸⁸⁰ « The chamberlain vanished. Lanark forgot him, propped his chin on his hands and sat a long time watching the moving clouds. He was a slightly worried, ordinary old man but glad to see the light in the sky. » *Ibid.*, p. 560.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 560.

Il ne s'agit toutefois que d'une clôture temporaire, comme en témoigne le *Goodbye* désinvolte qui occupe seul la page suivante.⁸⁸²

Dans une approche philosophique, Olsen s'interroge sur le passé par le biais des notions de mémoire et d'oubli dans *Theories of Forgetting* puis dans *There's No Place Like Time*.⁸⁸³ En ce sens, les récits d'Alana et de Hugh traduisent une réflexion ontologique du début plutôt que de la fin, une orientation symbolisée par la substitution de la quatrième de couverture à la première, tel un (re)commencement par la fin, palingénésique. Comme le souligne le résumé sans doute auctorial contenu dans la quatrième de couverture, c'est toutefois la notion de fin de vie qui propulse l'acte d'écriture des trois protagonistes : la mort d'Alana suivie de celle, probable, de Hugh, toutes deux signant la clôture de leurs actes d'énonciation.

En raison de l'agencement typographique des récits d'Alana et de Hugh, leurs morts apparaissent à la fois comme initiales et finales dans *Theories of Forgetting* puisque, bien qu'imprimée à l'envers sur la page, la fin d'Alana semble se matérialiser à l'ouverture du récit de Hugh, et inversement. C'est pourquoi, malgré cette « correspondance singulière », l'énoncé du roman d'Olsen défie toute clôture, la fin énonciative de chacun des deux protagonistes étant systématiquement annulée au profit de l'énonciation de l'autre. Par ailleurs, en toute logique métanarrative, la clôture de l'énonciation de *Theories of Forgetting* devrait revenir au personnage d'Aila qui aurait compilé les récits de ses parents et annoté celui de son père. Mais là encore, ses mots de la fin « Yes lets » sous-tendent davantage une ouverture narrative qu'une fermeture.⁸⁸⁴

La structure narrative de *Theories of Forgetting* suit ainsi les parcours de vie d'Alana et de Hugh les menant inéluctablement vers leurs fins. Elle s'attache également à représenter sur la page la façon dont les protagonistes perçoivent l'écoulement du temps tout au long de cet itinéraire textuel, une perception visiblement perturbée par le trouble psychotique.

De fait, Danielewski, Gray, Olsen et Self mettent en scène des personnages dont la perception de la réalité est plus ou moins dérangée au cours du récit par différents facteurs mentaux et/ou environnementaux. Ainsi narrativisé, le temps diégétique y apparaît déformé, étiré, contracté ou figé, ou encore fragmenté. En ressort une histoire décousue formant une

⁸⁸² *Ibid.*, p. 561.

⁸⁸³ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 99.

⁸⁸⁴ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA351. Voir *supra*, « Critifiction et métavoix éditoriales », p. 118.

succession d'anecdotes existentielles qui brouillent parfois tout repère spatiotemporel et au sein desquelles les personnages se retrouvent placés malgré eux.

6.1.2 *In medias res* : a-temporalité et non-directionnalité

Signifiant littéralement « au milieu des choses », l'expression *in medias res* provient de l'*Art poétique* (« *Ars Poetica* ») d'Horace. Elle désigne aujourd'hui un procédé littéraire qui consiste à placer le lecteur – en même temps que le personnage – au milieu de l'action, ne relatant qu'après-coup les événements préalables. L'expression utilisée par Horace dans sa définition de la figure du poète et le procédé qui en découle sont étroitement liés au concept de Fin comme ouverture poétique et narrative – à l'image de la guerre de Troie ou du retour de Diomède à Argos, qu'il prend pour exemple :

Lui [le poète], il court au *dénouement*, toujours ; il vous jette au milieu des faits, comme si vous saviez tout déjà ; et les épisodes qu'il désespère d'embellir par ses vers, il les sacrifie. Enfin, dans ses heureuses fictions, il mêle avec tant d'art la fable et la vérité, que toutes les parties de son poème ont une harmonieuse proportion.⁸⁸⁵

Antithèse de l'« heureuse fiction », *The Book of Dave* s'articule autour d'une structure narrative qui instaure un rapport harmonieux entre réalisme et surréalisme dystopique pour, paradoxalement, souligner le chaos régnant au sein de ses deux diégèses : l'univers psychotique du personnage éponyme et l'avenir cauchemardesque qu'il engendre malgré lui. L'alternance des récits contemporain et futuriste a-chronologiques place le lecteur et les protagonistes *in medias res* à chaque nouveau chapitre. De plus, chacun d'entre eux est subdivisé en plusieurs parties, séparées d'un signe typographique, s'ouvrant généralement par ce procédé narratif. Ainsi, le jeu lexicologique établi par Self dès le premier chapitre (futuriste) du roman ne commence à dévoiler sa portée sémantique et métafictionnelle qu'à partir du second chapitre (contemporain) qui introduit le chauffeur de taxi londonien – autant d'éléments narratifs, parmi d'autres, auxquels le premier chapitre fait indirectement référence. Aussi, ce n'est qu'au chapitre 12 intitulé « *The Book of Dave* » que le lecteur découvre les circonstances de la

⁸⁸⁵ Horace. *Art poétique. Les auteurs latins expliqués d'après une méthode nouvelle par deux traductions françaises* (trad. Émile TAILLEFERT), Paris : Hachette, 1845, p. 20. Je souligne. Cet extrait de la traduction d'Émile TAILLEFERT renvoie aux vers 148 à 150 du poème original : « *Semper ad eventum festinat, et in medias res, / Non secus ac notas, auditorem rapit ; et, quæ / Desperat tractata nitescere posse, relinquit. / Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / Primo ne medium, medio ne discrepet imum.* »

conception du livre qui précipite les diégèses contemporaine et futuriste, et dont le dénouement est présenté au lecteur dès les deux chapitres d'ouverture du roman.

La répétition du procédé de *in medias res* au sein du récit dérangé de *The Book of Dave* crée un effet anecdotique qui accentue l'enfermement des protagonistes dans un temps fragmentaire, un temps qu'ils subissent, reflétant « l'absence de temps » de Blanchot.⁸⁸⁶ La datation qui accompagne le titre de chacun des seize chapitres du roman souligne l'importance de la temporalité dans l'intrigue ; néanmoins, elle contribue paradoxalement à ce brouillage temporel.⁸⁸⁷

Le temps de l'enfermement implique également un espace d'enfermement – physique et sociopolitique – pour Dave et, *a fortiori*, pour les protagonistes futuristes dont la réalité est une exacerbation de l'univers du premier.⁸⁸⁸ L'extrait suivant, tiré du premier chapitre du récit contemporain, souligne la tension à la fois temporelle et spatiale qui s'exerce sur les protagonistes et leurs réalités respectives : « *In the future the tariffs will be equal, oh, yeah. Time, distance and money – the three dimensions of Dave Rudman's universe.* »⁸⁸⁹ Le temps de la narration suscité par l'état psychotique de Dave se traduit ainsi dans l'espace géographique fragmenté de la diégèse futuriste qui s'articule autour de l'archipel d'Ing, et où la notion de temps est elle-même perturbée : « *The Hamsters were hard pressed to say exactly how long she had resided on the island – for the concept of ordinal time was not strong in them.* »⁸⁹⁰

Les quatre derniers chapitres de *The Book of Dave* restaurent néanmoins une certaine chronologie temporelle dans chacun des récits contemporain et futuriste, annonçant ainsi leurs clôtures respectives. Intitulé « Getting Out from Behind the Wheel », l'avant-dernier chapitre consacré au récit de Dave décrit le rétablissement et la double libération du protagoniste. Il

⁸⁸⁶ « Le temps des récits de Blanchot invite le lecteur à un temps autre, non plus celui de la fiction, des événements rencontrés par le personnage, mais le temps de la narration. Comme si le personnage principal de ses récits était le temps de l'écriture lui-même, non pas un temps perdu, mais un temps en train de s'éprouver. Le récit a pour histoire l'acte de narrer. Le temps blanchotien ne se donne pas, il s'éprouve. Une fois entré dans ce monde inquiétant, parfois vertigineux, le lecteur [...] est pris dans un temps qui devient un étai. Un étai pour les personnages qui se trouvent pris au piège dans un temps qui leur échappe, un étai pour le lecteur, complètement désorienté par ce temps de "l'absence de temps". » HOPPENOT, Éric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "le temps de l'absence de temps" », dans *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques* (dir. Ricard Ripoll), p. 103-122, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 110.

⁸⁸⁷ Cette ambivalence résonne avec ce qu'Éric Hoppenot fait remarquer concernant l'écriture de Blanchot : « Le temps de "l'absence de temps", loin de nous dessaisir de toute temporalité, semble au contraire nous inviter à une surabondance de temps. L'écriture fragmentaire révèle ce paradoxe, c'est par la répétition qu'elle rétablit le continu au sein même du discontinu. C'est paradoxalement quand elle est dans la répétition, dans le présent qui n'en finit pas que le fragment est au plus près de l'exigence fragmentaire. » *Ibid.*, pp. 120-121.

⁸⁸⁸ Voir *supra*, « Zone et urbanisme », pp. 233-234.

⁸⁸⁹ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, pp. 117-118.

s'agit pour Dave d'une délivrance spatiale, celle de son taxi représenté de façon métonymique par son volant (*steering wheel* en anglais) et de la ville de Londres ; mais également temporelle, celle de la roue du temps dont l'imagerie imprègne les deux récits en associant l'image du volant du taxi à celle du London Eye, également surnommé « la roue du millénaire ». ⁸⁹¹ La libération du protagoniste est ainsi marquée par l'effacement de sa connaissance spatiale de la métropole britannique (« Knowledge »), lui permettant de s'extraire d'un « présent qui n'en finit pas » pour discerner un temps nouveau :

Dave knew none of it – his Knowledge was gone. The city was a nameless conurbation, its street and shop signs, its plaques and placards, plucked then torn away by a tsunami of meltwater that dashed up the estuary. He saw this as clearly as he'd ever seen anything in his life. The screen had been removed from his eyes, the mirror cast away, and he was privileged with a second sight into deep time. ⁸⁹²

Ce « temps profond », futur, se révèle cependant tout aussi autotélique que celui qui informe le reste du roman. En effet, la vague déferlante annoncée par Dave précipite l'émergence de la société dystopique dans un mouvement entropique de retour à la Création, désignée par l'expression « MadeinChina » dans le récit futuriste :

[...] the lunar pull of the new lagoon freeing spiny fragments to bob into the cockle-picking hands of *know-nothing carrot-crunchers* who would scrutinize them and be filled with great awe by the notion that anything ever had – or ever would be again – Made in China. ⁸⁹³

Les fragments de plastique appelés Daveworks qui, comme la topographie futuriste morcelée, sont les vestiges de la société contemporaine, symbolisent la translation du temps fragmentaire dans lequel Dave évolue à la réalité dystopique, autrement dit du récit contemporain au récit futuriste.

« Made in China », le titre du dernier chapitre du récit contemporain, et du roman, n'est donc pas anodin. Le chapitre en question met en scène la mort de Dave, propulsant ainsi la clôture de son récit – dont l'ultime paragraphe se conclut d'ailleurs par un clin d'œil à valeur

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 404.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 405.

proleptique.⁸⁹⁴ Tout d'abord accueillie comme une libération par Dave, sa « mort finale » le transporte momentanément dans un ailleurs qui ne lui offre aucun repère spatial ni temporel, avant qu'il ne « fasse marche arrière » vers son temps et son espace présents :

Death itself Dave Rudman remained in ignorance of – he was a tourist, standing beside a large monument, staring bemusedly at the map that showed its location. True, as a dark crescent eclipsed his view of the sun, so he struggled to avoid unconsciousness, *backpedalling into the present*. His heart stopped, his legs pushed feebly against the doorjamb, his hands convulsed and his hips jerked – yet he couldn't hang on and expired like that, in quizzical pain.⁸⁹⁵

Ce « rétropédalage » (« backpedalling ») vers le temps de la narration, au moment de la mort comme affranchissement corporel et temporel, questionne (« quizzical pain ») et souligne la non-linéarité voire la récursivité du temps, comme le fait la citation de la page 405 insérée plus haut (« the notion that anything ever had – or ever would be again »).

De même, le dernier chapitre du récit futuriste, « The Moto Slaughter: JUN 524 AD », renvoie au premier chapitre de celui-ci, intitulé « The Hack's Party: JUN 523 AD », dans le sens où tous deux s'articulent autour du rituel de l'abattage d'un « moto » (« moto slaughter »), à une année d'intervalle. Ce rituel a lieu et est décrit dans le premier chapitre, quand il est à venir dans le dernier. L'ultime chapitre futuriste joue donc avec les récursivités thématiques du temps calendaire et de l'idée de mort, signalant la possibilité d'une correspondance entre les morts initiale et finale dont parle Ferroni ; correspondance qui, si elle se réalisait, apporterait un élément de clôture à l'énoncé. Or, le *cliffhanger* sur lequel s'achève le récit sous-tend une ouverture narrative qui oscille entre (re)création et destruction diégétique et textuelle, la figure ambivalente du « moto » servant de lien métatextuel entre les deux récits du roman de Self :

The steady easterly had pushed the cloud up in a massy white bank above the Ferbiddun Zön, so that all of Ham was revealed, *a green foetus floating in its amniotic lagoon*. It was in bigwatt splendour that the three ill-assorted figures – the slim young dad, the portly queer and the shambling moto – made their way down to the manor and *whatever fate awaited them*.⁸⁹⁶

⁸⁹⁴ « They were walking down Heath Street when Cal asked, 'Have you ever considered it – doing the Knowledge, I mean?' Carl didn't reply immediately – not out of surliness, only because it often took a while for messages from the outside world to make it over the high wall, to where he crouched, hidden inside his secret mummyself. Eventually he climbed up and over to the daddy side and replied, 'Nah, t'be honest I'm kind of interested in being a lawyer – there's gotta be more of a future in it.' » *Ibid.*, p. 477.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 471. Je souligne.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 451. Je souligne. Voir *supra*, « Organicité du corps textuel », pp. 246-247.

La description de l'île de Ham, présentée comme un fragment géographique (re)naissant, souligne l'omniscience de la narration. Elle reflète ainsi la position auctoriale démiurgique que Dave occupe dans la diégèse futuriste, tel un ultime renvoi au temps fragmentaire qui structure également la diégèse contemporaine.

Par conséquent, malgré le retour d'une certaine chronologie narrative lors des derniers chapitres, les protagonistes de *The Book of Dave* restent bel et bien prisonniers de « l'étau du temps de l'absence de temps », pour paraphraser Blanchot et Hoppenot, et des zones géographiques qui y sont associées, jusqu'à la clôture de l'énonciation : d'un côté, les protagonistes futuristes parviennent à s'échapper de l'île de Ham pour finalement y revenir, sa « Zone Interdite » recelant ironiquement la clé de la délivrance ; de l'autre, c'est un taxi londonien qui conduit les assassins de Dave jusqu'à lui. En d'autres termes, la réitération du procédé de *in medias res* tout au long du roman, la fin ouverte des énoncés et la représentation d'un temps qui se répète contribuent à enfermer les protagonistes dans l'écriture fragmentaire narrativisant leurs existences diégétiques :

Le temps de “l'absence de temps”, le temps de l'écriture fragmentaire échappe à toute appréhension ; un présent sans présence, un passé plus présent que le présent lui-même, un futur mais alors sans avenir, appartenant déjà au passé.⁸⁹⁷

Structuré en chapitres décousus et organisés de manière a-chronologique, le temps du roman enferme surtout les protagonistes dans les zones textuelles et paginales que constitue l'écriture fragmentaire de *Self*. Les titres de chapitre « Trapping a Flyer », « Broken on the Wheel », « The Forbidden Zone », « The Book of Dave » ou encore « Getting Out from Behind the Wheel », mentionné plus haut, renforcent ainsi la portée métatextuelle du temps fragmentaire et de son écriture dans *The Book of Dave*.

Gray se penche aussi sur la perception du temps que suscite une écriture dite fragmentaire. Dans *Lanark*, le sentiment d'enfermement spatiotemporel et textuel des personnages est représenté de manière formelle par le chapitre intitulé « A Zone », dans lequel Lanark et Rima traversent la « Zone Intercalendricale ».⁸⁹⁸ Les observations de Gavin Miller concernant cette zone métatextuelle mettent en évidence le procédé de narrativisation que subit alors la réalité fictionnelle :

⁸⁹⁷ HOPPENOT, Éric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire », *op. cit.*, p. 111.

⁸⁹⁸ Voir *supra*, « L'arpenteur vagabond », pp. 226-228.

In the Intercalendrical Zone which Lanark and Rima cross on their journey to the city of Unthank, the reader finds narrative peculiarities of order, frequency, and speed presented as if they were on the level of story. In terms of order, Lanark and Rima hear their own conversations before they happen. Narrative anticipation—Genette’s “prolepsis”—is presented as fictional reality [...]. Narrative repetition is also substantialised in Lanark and Rima’s world [...]. It is, then, in a quite literal, if fictional, sense that Lanark is tempted to live in the past by a temporal slice of Rima [...]. Variations in narrative speed are also narrated as story.⁸⁹⁹

Le temps élastique qui caractérise la « Zone Intercalendricale » de *Lanark* reflète celui, blanchotien, de « l’absence de temps ». L’association des prolepses et des répétitions participe ainsi de l’écriture fragmentaire composant le passage et engendre l’effet de *in medias res* qui l’imprègne. Le temps de la narration propre à ce chapitre permet surtout à l’auteur d’interpeler son lecteur par le biais de la métafiction et, plus spécifiquement, de la matérialité de la page :

[T]he Intercalendrical Zone certainly gives a (fictional) substance to fiction—but this is in no way an attempt to replace our everyday world. Rather, when narrative is made into story it becomes fantastic, and we are reminded that narrative time is not lived time [...]. The Intercalendrical Zone is therefore a formally encoded warning against living one’s life in terms of the phenomenalist temporality of a novel.⁹⁰⁰

La « Zone Intercalendricale » a elle-même une portée proleptique au sein de *Lanark*, apparaissant à rebours comme une mise en abyme de la structure et de la vitesse narratives du roman de Gray. En effet, si elle met en garde le lecteur contre la narrativisation de la réalité référentielle selon Miller, c’est bien ce que fait *Lanark* concernant son personnage éponyme, au niveau métadiégétique du texte. Ainsi, Lanark prend conscience de son statut de personnage, prisonnier d’un récit qui lui échappe et du livre qui le contient, lors de sa rencontre avec son auteur fictionnel.

Nastler justifie avec désinvolture l’aspect dérangé de son récit, celui de l’existence de Thaw/Lanark, ajoutant dans le même temps au caractère ironique et métatextuel de l’épilogue : « I want *Lanark* to be read in one order but eventually thought of in another. It’s an old device. Homer, Vergil, Milton and Scott Fitzgerald used it. »⁹⁰¹ Ces nouvelles références

⁸⁹⁹ MILLER, Gavin. « Literary Narrative as Soteriology in the Work of Kurt Vonnegut and Alasdair Gray », dans *Journal of Narrative Theory* [En ligne], vol. 31 (3), 2001, p. 299-323, <http://www.jstor.org/stable/30224568>, consulté le 26 avril 2020, pp. 316-317.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 318.

⁹⁰¹ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 483.

intertextuelles donnent lieu à la note suivante : « Each of the four authors mentioned above began a large work *in medias res*, but none of them numbered their divisions out of logical sequence. »⁹⁰² Contrairement aux trois premiers auteurs, Fitzgerald n'écrivait pas d'épopée à proprement parler, au sens de poème héroïque, qui recourait fréquemment au procédé de *in medias res* ; la référence que suggère la citation renvoie plutôt à la structuration en *flashback* qu'il pratique. Néanmoins, certains critiques ont identifié une dimension épique dans ses textes du fait qu'ils superposent histoire individuelle et Histoire, et qu'ils mettent en scène des héros élus par leur communauté et faisant acte de bravoure, de générosité, du sens du sacrifice. L'ironie de la référence au registre épique provient ainsi du parallèle qui peut être dressé avec les postures ambiguës de Thaw et de Lanark en tant que protagonistes, en particulier lorsque ce dernier découvre qu'il fait malgré lui partie intégrante d'une nouvelle forme d'épopée (« a large work »), écossaise et métatextuelle :

Dans l'entre-deux du texte et du paratexte, du fictionnel et du métafictionnel, Gray adresse à ses semblables une invitation à participer d'une herméneutique (l'épopée nationale postmoderne ?) dont il refuse de se proclamer trop vite le héros.⁹⁰³

Lanark met donc en œuvre une temporalité a-chronologique, des ouvertures narratives *in medias res* et une clôture de l'énoncé dystopique ostensiblement absente, autrement dit une écriture fragmentaire, pour narrativiser la réalité de ses protagonistes de manière métafictionnelle. Ce faisant, le roman de Gray devient lui-même une zone métatextuelle retenant les personnages prisonniers du temps de « l'absence de temps » caractéristique de son espace paginal intitulé « Épilogue ».⁹⁰⁴ Contribuant à l'ironie dramatique de ce passage, la condition de personnage de Thaw et de Lanark apparaît néanmoins tout aussi contraignante que celle d'auteur de Nastler, forcé à garder le lit dans un univers spatiotemporel confiné.

Paradoxe similaire, les autobiographes fictionnels de *Theories of Forgetting* semblent être à l'origine de la condition d'enfermement spatial, temporel et textuel qui les accable,

⁹⁰² *Ibid.*

⁹⁰³ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 141. Concernant la perspective de grand récit, voir *supra*, « "Différance" et nostalgie », note 211, p. 84.

⁹⁰⁴ « With a reckless gesture he [Nastler] handed Lanark a paper from the bed. It was covered with childish handwriting and many words were scored out or inserted with little arrows. Much of it seemed to be dialogue but Lanark's eye was caught by a sentence in italics which said: *Much of it seemed to be dialogue but Lanark's eye was caught by a sentence in italics which said:* Lanark gave the paper back asking, "What's that supposed to prove?" / "I am your author." » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 481.

comme s'ils se l'infligeaient eux-mêmes par leurs actes d'écriture. On l'a vu, la mémoire défaillante d'Alana et de Hugh brouille leurs perceptions du temps et de la réalité, engendrant des récits décousus et a-chronologiques constitués d'anecdotes s'ouvrant *in medias res*.⁹⁰⁵ Par ailleurs, ce procédé étant l'une des caractéristiques du journal intime, son utilisation métafictionnelle se double d'un aspect générique dans le récit d'Alana. Composé de notes marginales, le récit d'Aila est lui aussi visiblement fragmentaire. L'écriture performative d'Aila met en évidence l'impact de la perception spatiotemporelle de ses parents sur leurs propres textes, comme le fait l'une de ses notes déjà relevée.⁹⁰⁶

L'acte de narration d'Alana et de Hugh « découpe » (« to cut into pieces ») leurs réalités en fragments de temps présent,⁹⁰⁷ plus précisément en fragments de temps de « l'absence de temps » tel que le concept est défini plus haut. Ainsi, leur écriture fragmentaire ne se limite pas au fait de figurer sur la page l'amnésie grandissante dont ils sont victimes, une oblitération du passé qu'ils cherchent à contrecarrer par l'écrit de soi, elle y contribue paradoxalement en enfermant les protagonistes dans l'ici et maintenant du texte, *in medias res*.⁹⁰⁸ Aila souligne dans l'une de ses notes cet aspect contradictoire de l'acte de narration de ses parents, dressant dans le même temps un parallèle entre le voyage physique de Hugh et la spatialité de la page qu'il parcourt de son récit : « [[Baudrillard, encore ::: “Driving is a spectacular form of amnesia.”]] »⁹⁰⁹ La citation du philosophe français questionne ici l'utilisation que les protagonistes de *Theories of Forgetting* font du livre comme mode de médiation et de communication.

L'œuvre de Land art de Robert Smithson, dont l'arrangement typographique du roman d'Olsen reflète le mouvement spiralé,⁹¹⁰ apparaît dans le récit d'Alana comme l'incarnation physique de l'écriture existentialiste des trois personnages : « In April 1970, Smithson hired Rø Bob Phillips, a contractor based in Ogden, to help him *write his autobiography in space*. »⁹¹¹ Alana ajoute quelques pages plus loin : « Outcome a glassy black spiral 1,500 feet long and 15 wide stretching counter-clockwise into a vast swath of translucent red water—in

⁹⁰⁵ L'ouverture du récit de Hugh en est un parfait exemple. OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA13.

⁹⁰⁶ « The word TIME deriving from Old English TIMA (“limited space of time”), from Proto-Germanic TIMON (“time”)—both from the Proto-indo-European DI-MON, with the poignant base DA -> “to cut into pieces.” » *Ibid.*, p. HA297.

⁹⁰⁷ Voir *supra*, « Manifestations concrètes de réalités schizomorphes », pp. 196-197.

⁹⁰⁸ « For Olsen being alive unfailingly signifies embodying a past that never took place, existing in a way that discloses how we are & can be always only [[there.]]. » OLSEN, Lance et Andi OLSEN. *There's No Place Like Time*, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁰⁹ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, pp. HA330-HA331.

⁹¹⁰ Voir *supra*, « Définition et maîtrise du plan d'écriture », p. 220.

⁹¹¹ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A102. Je souligne.

Smithson's mind the color of the primordial sea.»⁹¹² Le parallèle métatextuel que la description dresse entre *Spiral Jetty* et les récits d'Alana et de Hugh renforce le caractère oblitérant de leur écriture. Tout comme l'œuvre « autobiographique » de Smithson qui était vouée à disparaître sous les eaux, le passé que les protagonistes tentent d'exhumer « counter-clockwise » par le truchement des mots se trouve toujours déjà à fleur du blanc de la page (« the color of the primordial sea »), ou encore dans les espaces interstitiels qui saturent leur écriture fragmentaire. En effet, chacun des fragments composant les récits des protagonistes de *Theories of Forgetting* ne représente qu'une trace de leurs origines et de leurs autobiographies respectives :

Le fragment parle comme en dehors du temps, de la linéarité, il brise en silence l'unité et la continuité du logos. La rupture, qui caractérise les œuvres fragmentaires, ne forme en rien, un phénomène simple : les premiers et les derniers mots des fragments ne signalent jamais une ouverture et une clôture fixées une fois pour toute, mais au contraire, l'impossibilité d'établir un véritable commencement de l'écriture. Entre l'espace blanc des vides et l'espace noir de l'écriture, l'écriture a déjà commencé, le premier fragment n'est jamais le premier comme s'il faisait déjà écho, trace, à ce que Blanchot nomme "l'effroyablement ancien".⁹¹³

L'écriture fragmentaire et le procédé connexe de *in medias res* exploitent les notions de fin et de « rupture », une forme de destruction langagière, comme ouvertures narratives.⁹¹⁴ Ils redéfinissent également l'idée d'origine diégétique et textuelle, de « commencement de l'écriture ». C'est encore ce que révèle, plus largement, le processus de narrativisation de la réalité dans les récits dérangés du corpus.

6.1.3 L'origine fuyante

La question de la fin narrative, textuelle et ontologique implique nécessairement celle de l'origine et du commencement. Comme l'espace romanesque consacré à la fin, celui du début – relevant ou non d'une écriture fragmentaire – apparaît aussi comme trace de l'étendue imaginaire toujours plus importante de cette frontière narrative et textuelle :

⁹¹² *Ibid.*, p. A105.

⁹¹³ HOPPENOT, Éric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire », *op. cit.*, p. 119.

⁹¹⁴ Voir *infra*, « L'entropie langagière », pp. 330-340.

[P]our le lecteur, le début est le début car il se désigne en tant que tel, et la fin est la fin parce qu'elle s'affiche, et parfois s'écrit sur la page du livre, en tant que telle. Mais tout a déjà commencé avant, dans d'autres livres, le livre s'étalant au-delà de ses frontières comme savoir, rêve, désir, frustration, souvenir, expérience de la mémoire, expérience du temps, expérience de la fiction, expérience tout court.⁹¹⁵

Comme le démontre Del Lungo, la notion d'origine fictionnelle est étroitement liée à l'expérience humaine, autrement dit à l'existence de l'auteur et de son lecteur. Les métafictions du corpus montrent qu'il en est de même pour leurs personnages, à ceci près que l'idée de commencement fictionnel et textuel influe directement sur leurs destins intradiégétiques. Ainsi, le passé fuyant des protagonistes de *Theories of Forgetting* les conduit inéluctablement à leur propre disparition, substituant la fin de vie à l'origine ontologique. Comme vu précédemment, l'opération narratologique est symbolisée par la substitution de la première de couverture du livre à la quatrième, soit l'absence de début et l'omniprésence de la fin, ou encore un nouvel enfermement formel des personnages.

L'œuvre de Self, qui possède certaines caractéristiques du roman-fleuve, met aussi en évidence l'impact du « commencement de l'écriture » sur l'existence humaine au niveau diégétique. Le psychiatre Zack Busner en est un personnage récurrent, parmi les nombreuses passerelles que l'auteur jette d'un récit à l'autre. Il apparaît dans les collections de nouvelles *The Quantity Theory of Insanity* (1991), *Grey Area* (1994) et *Dr. Mukti and Other Tales of Woe* (2004) ainsi que dans le roman *Great Apes* (1997) et la trilogie composée de *Umbrella* (2012), *Shark* (2014) et *Phone* (2017), en passant par *The Book of Dave*. Savoir si l'intention de Self est de créer une histoire transfictionnelle cohérente pour son personnage s'avère aussi difficile que d'essayer d'établir le profil de ce dernier à partir de ces multiples sources narratives. Par ailleurs, bien que la nouvelle intitulée « Inclusion » signe sa mort dans la collection *Grey Area*, Busner réapparaît trois ans plus tard dans *Great Apes*.

Le lecteur est donc amené à interpréter différemment la rencontre entre le psychiatre et Dave Rudman, dans *The Book of Dave*, selon son degré de familiarisation avec l'œuvre de Self. En effet, Busner occupe souvent un rôle d'antagoniste dans les récits où il apparaît, le personnage étant généralement enclin à l'autopromotion aux dépens de ses patients. La prise en charge de Dave par Busner permet ainsi à Self de laisser planer le doute quant à l'évolution

⁹¹⁵ DEL LUNGO, Andrea. « En commençant en finissant », *op. cit.*, p. 7.

de l'état de santé du protagoniste et la suite des récits contemporain et futuriste. L'auteur souligne l'impact du *passé* de Busner sur la diégèse de *The Book of Dave* lorsqu'il dresse un parallèle entre les pensées du psychiatre et celles psychotiques de Dave, les deux personnages présageant le déluge à venir :

Dr Zack Busner stood by the window in his office, which faced out over the Heath. Gulls were riding the thermals over Whitestone Pond. *What is it with these seafowl? he wondered. Have they come inland because they anticipate a deluge? Should we get Maintenance to start building an ark? 'What sort of book is it, a novel?'*⁹¹⁶

Référence au livre de Dave, la dernière question de Busner renvoie de manière métafictionnelle au processus de narrativisation de l'existence des personnages – contemporains et futuristes – du roman. Elle souligne leur statut d'êtres fictifs et construits, mais également le procédé d'écriture à l'origine de *The Book of Dave*.

D'un autre côté, la relation hypertextuelle qui relie le Dorian Gray de Self à celui de Wilde suppose le destin funeste qu'ils ont en commun. Le premier semble néanmoins échapper par deux fois à la mort, au niveau métadiégétique de *Dorian* puis au niveau diégétique à la clôture de l'épilogue. Contrairement aux personnages de *Theories of Forgetting* qui racontent eux-mêmes leurs fins de vie, l'apparente impossibilité de mourir du personnage éponyme de Self s'explique par son statut (méta)fictionnel ambigu et l'identité visiblement fuyante de son auteur.

Danielewski met lui aussi en évidence « l'impossibilité d'établir un véritable commencement de l'écriture », relevée plus haut par Hoppenot. L'ambiguïté métafictionnelle qu'il crée autour de la publication du roman en est un exemple. En effet, la découverte faite par Truant de l'édition originale de « *House of Leaves* » force celui-ci à remettre en cause sa propre perception sinon du temps, du moins de la réalité diégétique : « I couldn't believe my ears. [...] I couldn't believe my eyes. [...] I was amazed and shocked and suddenly very uncertain about what I had done. »⁹¹⁷ La révélation ne paraît pas pousser Truant à questionner sa propre existence ; en revanche, elle redéfinit son statut de personnage ainsi que la notion d'auctorialité fictionnelle au sein de *House of Leaves*. En plus de susciter la réticence de Truant

⁹¹⁶ SELF, Will. *The Book of Dave*, op. cit., p. 279.

⁹¹⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. 513-514.

à décliner son identité, l'origine paradoxale de son récit semble provoquer chez lui une renaissance symbolique typique des *Métamorphoses* d'Ovide :

For a while I wrestled with myself over whether or not to tell the band who I was, but finally, for whatever reason, decided against it, returning their book with a simple thank you. Then finding myself very sleepy, I wandered back into the park, wrapped myself up in my brown corduroy coat with new buttons I'd personally sewed on—this time using entire spools of thread to make sure they would never fall off again—and stretched out beneath an old ash tree, [...] until finally *I fell into a sleep no longer disturbed by the past.*⁹¹⁸

Parmi les interprétations suscitées au sein de la communauté de lecteurs de *House of Leaves*, la récurrence des références iconotextuelles au bouton, qui manque sur le manteau en velours côtelé de Truant, renvoie à la perte d'identité et à la mort qui menacent constamment ce dernier.⁹¹⁹ La réapparition finale des boutons de son vêtement lui confère ainsi une nouvelle identité et un nouveau départ.

Tirant profit de la matérialité du texte, une autre séquence de *House of Leaves*, très hollywoodienne, joue avec cette même tension qui s'exerce entre l'idée d'origine fictionnelle et l'existence des personnages. Alors qu'il essuie les tirs d'arme à feu d'un Holloway ayant endossé le rôle du Minotaure, Jed échappe de justesse à une mort qui semblait pourtant certaine. Le retournement de situation est renforcé par le ton sentencieux caractéristique de Zampanò qui, après un retour à la ligne, déclare en bas de la page de gauche : « He will live ».⁹²⁰ Imprimée en haut de la page en regard comme pour entretenir le suspense, la phrase suivante révèle qu'une balle atteint toutefois le personnage au visage avant de décrire l'extrême violence de sa mort de manière ostensiblement graphique, selon un procédé de ralenti

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 514. Je souligne.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. xvi, 150, 267, 583, 655, entre autres. Le passage suivant met en lumière cette dimension symbolique du bouton en comparant la perte de Truant dans les méandres de l'interprétation de *The Navidson Record*, au chien errant qu'il tente de sauver d'une mort certaine : « Then as the light changed and we crossed to the east side of Vine, we found on the corner a black bug-eyed Pekinese *without tags*. It was dirty, scared and obviously without owner, snot pouring out of its pug nose, every part of it trembling as it cowered on that grimy sidewalk, motionless, finally, *after how many hours, how many days, at a loss where to go. All directions leading to the same place anyway. Its own end.* [...] Still, I was the one who picked up the frightened thing, cradling its small head in the crook of my arm, wiping some of the snot off on the sleeve of *my buttonless corduroy coat*, deciding as I did this—making a mess of myself—to take it home with me. To hell with the cramped space. I wasn't going to let this animal die. Not after it had snotted on my coat and sighed in my arms. But Johnnie wanted the poor thing. » *Ibid.*, pp. 266-267. Je souligne. Une inconnue que Johnny Truant rencontre dans un bar et dont l'homonymie est notable, Johnnie tue le chien d'une manière extrêmement violente quelques lignes plus loin. Ce passage fait non seulement ressurgir la figure du Minotaure qui hante Truant, il souligne également l'idée que le protagoniste est finalement son propre bourreau.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 192.

cinématographique. L'analyse des différents gros plans constituant la séquence mène Zampanò à la conclusion suivante :

Ample information perhaps to track the trajectories of individual skull bits and blood droplets, determine destinations, even *origins*, but not nearly enough information to actually ever *reassemble the shatter*. Here then—⁹²¹

Ouvertement ambiguë, l'opposition que l'exégète articule autour de l'idée d'origine, entre les aspects spatial (« origins ») et anatomique (« reassemble the shatter ») du terme, met en lumière l'aspect temporel inhérent à ce dernier, qui structure et propulse le passage en question. L'auteur tire profit de la polysémie du verbe « reassemble », signifiant à la fois « rassembler » et « remonter », qui, couplée au verbe substantivé, figé, « shatter », renforce l'idée de conséquence et ainsi l'impossibilité d'un retour en arrière, à une origine temporelle : autrement dit, au moment où la vie du personnage est encore garantie.

Ajoutant aux effets d'immédiateté et de proximité produits par le présent de narration, l'aposiopèse « Here then— » semble formaliser cette idée. Cependant, elle est reprise dès la page suivante pour réamorcer la tension établie entre téléologie, ontologie et origine :

the after | math | of meaning. | A life | time | finished between | the space of | two frames. | The dark line where the | eye persists in seeing | something that was never there | To begin with⁹²²

La suite de mots est imprimée sur une seule ligne horizontale s'étalant sur douze pages pour incarner la trajectoire de la balle d'arme à feu, ou plutôt pour performer sa rémanence. Ainsi, elle rejoue une action initialement présentée sur deux pages (« the space of two frames ») tout en étirant son temps de réalisation pour mieux souligner le pouvoir des mots (« the aftermath of meaning ») et de la fiction (« something that was never there To begin with ») sur l'existence humaine.

Cette dernière proposition est également un clin d'œil à l'inexistence de *The Navidson Record* et des personnages qu'il met en scène. La note de bas de page insérée par Truant à la suite de la préposition « To » met en lumière, par un détour syntaxique, l'ambiguïté entourant

⁹²¹ *Ibid.*, p. 193. Je souligne.

⁹²² *Ibid.*, pp. 194-205. Les tubes sont insérés dans le cadre de cette étude pour indiquer les changements de page. Ceux-ci produisent, sur le processus de réception, un effet similaire à celui observé plus haut dans *Poor Things*. Voir *supra*, « Esthétiser le silence », pp. 144-145.

l'origine fictionnelle comme « commencement de l'écriture » dans *House of Leaves* : « Typo. "T" should read "t" with a period following "with." »⁹²³

En questionnant ainsi les notions de cause et de conséquence fictionnelles, ou en brouillant celles de début et de fin narratifs et textuels, le passage souligne le fait que l'existence des personnages de papier ne tient qu'à un mot, à une phrase inscrite dans le présent de la page :

Ken Burns has used this particular moment to illustrate why *The Navidson Record* is so beyond Hollywood: "Not only is it gritty and dirty and raw, but look how *the zoom claws after* the fleeting fact. Watch how the frame does not, cannot anticipate the action. *Jed's in the lower left hand corner of the frame!* Nothing's predetermined or foreseen. It's all painfully present which is why it's so painfully real."⁹²⁴

Comme pour enfoncer le clou, la note de bas de page que Truant ajoute à ce paragraphe révèle le caractère apocryphe de la citation, annulant dans le même temps l'idée d'origine fictionnelle : « As you probably guessed, not only has Ken Burns never made any such comment, he's also never heard of The Navidson Record let alone Zampanò. »⁹²⁵

Les propos prêtés au cinéaste américain signalent néanmoins que le procédé de narrativisation de la réalité diégétique dépend surtout de l'acte de réception – fictionnel et/ou réel – comme processus d'interprétation ou de réinterprétations multiples. Créateur de sens, celui-ci va à l'encontre du simulacre – comme copie sans origine – sur lequel repose l'intrigue de *House of Leaves*. Le récit de Danielewski propose différentes lectures et relectures de la mort de Jed, dont une lecture à rebours encouragée par l'agencement paginal du récit (« Jed's in the lower left hand corner of the frame! »). Chacune d'entre elles ranime momentanément le personnage comme si elle cherchait à remonter jusqu'à l'origine – spatiale et temporelle – du coup de feu pour mieux en saisir les répercussions ; une origine à jamais altérée et fuyante puisque, comme le souligne Zampanò, la mort imminente de Jed est désormais inéluctable et irréversible.

À travers ce passage, Danielewski rappelle néanmoins que, par sa capacité à interpréter et à relire, le lecteur a lui aussi un pouvoir de vie ou de mort sur les personnages de fiction, son

⁹²³ *Ibid.*, p. 205.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 206. Je souligne.

⁹²⁵ *Ibid.* L'ironie de la citation apocryphe provient également du fait que Ken Burns est principalement connu pour ses films documentaires sur l'histoire des États-Unis, portant donc un regard sur une réalité passée plutôt que présente.

regard (« the zoom... ») projetant sur eux une ombre similaire à celle du Minotaure (« ...claws after »).

Cette étude s'est appliquée à démontrer que, dans les métafictions du corpus, la mise en abyme des actes d'écriture et de réception – comme processus de narrativisation défiant le concept même de Fin – interpelle le lecteur dans sa propre expérience humaine. Ainsi, relater la fin de vie de leurs personnages tout en repoussant l'idée de clôture narrative et textuelle permet aux quatre auteurs d'entretenir la question téléologique par le biais de la répétition, comme reconnaissance ou renaissance, invitant à une lecture à rebours du récit.

Ce faisant, les auteurs du corpus renforcent la présence du livre et de sa matière dans l'acte même de narration. La page et l'objet-livre deviennent alors des espaces carcéraux pour les personnages qui, de fait, ne meurent jamais pour de bon, tandis que l'auteur et le lecteur restent prisonniers de leur condition humaine. Les récits dérangés et/ou fragmentés qui composent les métafictions du corpus redéfinissent la perception du temps et de l'existence humaine pour mettre en lumière le pouvoir de la narration, et plus largement de la fiction, sur la réalité référentielle.

Selon une autoréflexivité caractéristique de la métafiction, la matérialité des récits du corpus souligne également la nécessité de l'acte de réception dans la conception du texte, sans quoi la fiction n'existerait pas. C'est avant tout dans l'expérience humaine du lecteur, dont celle de la mémoire, du temps et de la fiction elle-même, comme Del Lungo le souligne plus haut, que la fiction tire son origine et son énergie créatrice. Par ailleurs, la réception des récits enchâssés et dérangés du corpus implique des sauts métaleptiques successifs dont il convient désormais d'analyser la portée herméneutique, sous l'angle de la narratologie principalement.

6.2 RECEVOIR/CONCEVOIR LE TEXTE INACHEVÉ

En articulant leurs récits autour de personnages qui se lisent et se réécrivent entre eux, les quatre auteurs tissent des textualités en galerie de miroirs qui s'étendent à l'univers extradiégétique du lecteur. D'un côté, les lecteurs intradiégétiques du corpus construisent et alimentent leurs propres espaces fictionnels (l'on pense aux personnages de Johnny Truant, de Victoria McCandless et d'Aila Olsen qui, sans oublier les figures éditoriales, endossent le rôle de rapporteur) ; de l'autre, il incombe au lecteur extradiégétique de faire dialoguer entre elles les différentes voix narratives de chacun des récits et ainsi de « concrétiser » ces derniers par l'imagination, comme Iser entend le terme,⁹²⁶ c'est-à-dire de recevoir ces récits au moment de leur lecture et de se représenter leurs diégèses par la pensée, de les concevoir. En ce sens, l'acte de réception de Truant qui met en tension les voix de Navidson et de Zampanò, entre autres, est une mise en abyme de celui du lecteur. De la même manière que ce dernier se lit et se voit par effet de miroir dans les récits du corpus, les conséquences que la (méta)fiction induit sur la réalité diégétique des personnages-lecteurs se répercutent sur son existence même.

Les processus de réception et de conception de récits se présentant de manière constamment inachevée (puisqu'enchâssés et/ou dérangés) mettent en évidence la relation étroite qu'entretiennent l'auteur et le lecteur, extra- et intradiégétiques, dans les romans du corpus. Ils y révèlent le rôle de récepteur-compositeur du lecteur de (méta)fiction, illustrant la question que pose Olsen et à laquelle il tente d'apporter des réponses de façon performative par le biais de la critifiction, une forme de discours infinalisable à la fois critique et fictif⁹²⁷ :

Serait-il fructueux de penser métafiction et réflexivité comme ayant moins à voir avec une certaine catégorie de textes qu'avec le type d'imagination du lecteur, qui vient travailler la textualité elle-même ?⁹²⁸

Les figures du lecteur-auteur des métafictions du corpus soulignent ainsi un aspect propre à toute fiction, à savoir le fait que le lieu ou plutôt *les* lieux de conception du récit, quel qu'il soit, se situent en dehors du texte et du livre, dans la réalité subjective de chacun de ses

⁹²⁶ ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 48.

⁹²⁷ « [A] discourse that [...] is critical as well as fictitious; imagination is used in the sense that it is essential in the formulation of a discourse; plagiarism because the writing of a discourse always implies bringing together pieces of other discourses; an unfinished endless discourse because what is presented here is open at both ends, and as such more could be added endlessly. » FEDERMAN, Raymond. *Critifiction*, op. cit., p. 49.

⁹²⁸ Cette question ouvre le résumé en français de l'article rédigé en anglais par son auteur. OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », op. cit., p. 84.

récepteurs. Ces figures intradiégétiques mettent également en lumière les procédés de désécriture et de réécriture qui informent la textualité des quatre auteurs.

6.2.1 Réception métalectique et moteur diégétique

L'ouverture de l'épilogue de *Dorian* révèle au lecteur que le récit qu'il vient de lire est le fruit de l'imagination d'Henry Wotton, l'invitant ainsi à en entreprendre une lecture à rebours. D'autre part, elle suggère que la réception du récit de Wotton par le lecteur extradiégétique se fait en même temps que celle du personnage de Dorian et, qui plus est, à travers les yeux de ce dernier, résultant donc en des conceptions fictionnelle et réelle parfaitement synchrones. La description ouvertement exagérée des mains du personnage éponyme tenant le tapuscrit de Wotton dresse ainsi un parallèle humoristique avec les mains du lecteur entre lesquelles repose le roman de Self.⁹²⁹

Le paradoxe intrinsèque de *Dorian* provient, entre autres, de l'ambiguïté entourant l'identité de la voix narrative de l'épilogue. Cependant, celle-ci laisse progressivement à penser qu'elle appartiendrait toujours à Henry Wotton, pourtant présumé mort. Cette incertitude se répercute non seulement sur l'existence même de Dorian, mais également sur la conception par le lecteur du récit devenu protéiforme. L'ambiguïté narrative de l'épilogue implique en effet qu'il pourrait faire partie intégrante du récit de Wotton, qu'il conclurait en même temps que le roman lui-même. Le cas échéant, l'ultime saut métalectique opéré par l'épilogue ne serait pas annulé mais ajouterait au contraire un niveau supplémentaire à la métafiction de Self, l'univers du récit principal devenant alors méta-métadiégétique. Cette possible interprétation encouragée par l'auteur remettrait en question la seconde mort de Wotton puisque celui-ci aurait lui-même composé l'épilogue dans lequel il est fait mention, une fois de plus, de sa propre fin. Elle déplacerait également le niveau diégétique le plus proche du monde réel, autrement dit le moins *méta-*, en dehors des cadres narratif et textuel du roman, dans l'imagination même du lecteur. Celui-ci pourrait alors se figurer découvrir l'épilogue à travers les yeux d'une troisième version de Dorian Gray, et même répéter le processus de démultiplication à l'infini comme le fait penser l'installation écranique de Baz Hallward.

Néanmoins, ce qui propulse la métafiction de Self n'est pas tant le fait de savoir si l'épilogue de *Dorian* est écrit ou non par Wotton que la façon dont le personnage éponyme reçoit et conçoit son récit, c'est-à-dire l'impact que ce dernier a sur l'existence de Dorian.

⁹²⁹ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 257. Voir *supra*, « L'épilogue et l'annulation », pp. 170-171.

Devant la réécriture de sa propre vie, son processus de conception est de plus en plus performatif tout au long de l'épilogue, la fiction de Wotton se concrétisant graduellement en une esthétique visiblement schizomorphe de sa réalité. L'état d'esprit du protagoniste reflète ainsi le processus de conception du lecteur, dont le doute face à l'instabilité de cette réalité métafictionnelle l'incite à reporter sa réflexion sur le phénomène de fictionnalisation par les écrans de sa propre réalité référentielle au tournant du XXI^e siècle et, à plus forte raison, à l'ère du numérique. Incarnée par *Cathode Narcissus* et suggérée par l'épilogue, la galerie de miroirs au sein de laquelle le lecteur se reflète à l'infini en Dorian souligne quant à elle les multiples versions de la réalité qui se confrontent continuellement pour en faire ressortir un récit, lui-même polyphonique et mouvant. En ce sens, Wotton offre une version de l'Histoire où, selon ses propres codes narratifs et fictionnels, Lady Di était vouée à mourir en raison de son surnom : « She had to die... because her name was Di. »⁹³⁰

La réception métaleptique de *Poor Things* induit chez le lecteur une conception sous plusieurs aspects similaire à la conception encouragée par le roman de Self. Archie McCandless réinvente sa propre réalité en même temps que celle de sa femme Victoria, avant que celle-ci ne rétablisse sa vérité, puis que l'éditeur Gray ne prétende laisser au lecteur le soin de hiérarchiser ces deux versions de l'histoire selon le niveau de véracité qu'il leur attribuerait. Comme pour Self, toutefois, l'objectif de la métafiction de Gray se situe au-delà du prétendu casse-tête narratif, c'est-à-dire dans la réflexion qu'il suscite.

Là encore, les différents personnages-lecteurs qui peuplent le récit de *Poor Things* agissent comme autant de reflets du lecteur extradiégétique. Dans le récit d'Archie, l'inclusion par photogravure d'un extrait de la lettre de Bella souligne le procédé de mise en abyme en permettant au lecteur de la lire, le temps de quelques pages, à travers les yeux et non plus les mots de l'auteur fictionnel. L'éditeur Gray incarne le dernier niveau de réception métaleptique de *Poor Things* avant celle opérée par le lecteur à qui il transmet métaphoriquement le récit. Bien que son introduction oppose très nettement la version fantastique d'Archie à celle réaliste de Victoria, dans une finalité ostensiblement biaisée, les « preuves matérielles » qu'il insère à la suite des deux récits les font peu à peu dialoguer jusqu'à brouiller complètement la frontière ontologique qui les sépare. L'ironie de la situation provient du fait que cette évolution transgénérique du récit semble s'opérer à l'insu de l'éditeur et, qui plus est, contre sa volonté. Elle découle également de la connivence que Gray établit avec son lecteur en l'invitant dès le

⁹³⁰ SELF, Will. *Dorian*, op. cit., p. 274.

départ à faire dialoguer – consciemment – l’imaginaire et le réalisme, et ce de la première à la dernière page de *Poor Things*.

C’est encore de façon tout à fait ironique que Gray expose les rouages de son dispositif littéraire par le biais de son avatar éditorial (derrière lequel il feint de s’effacer en tant qu’auteur) lorsque celui-ci s’applique à justifier le récit d’Archie dans l’introduction :

I think it like Boswell’s *Life of Samuel Johnson*; a loving portrait of an astonishingly good, stout, intelligent, eccentric man recorded by a friend with a memory for dialogue. Like Boswell, the self-effacing McCandless *makes* his narrative a host to letters by others who show his subject from a different angle, and ends by revealing a whole society.⁹³¹

La description que l’éditeur fait du récit d’Archie renvoie à la structure narrative de *Poor Things* dont l’une des finalités est de concevoir un grand récit de l’Écosse, à l’aide de l’imagination du lecteur. Gray souligne en effet la nécessité de l’imaginaire dans la constitution d’une réalité, à l’image de Bella qui a besoin de plus de passé ou de la ville de Glasgow telle que Thaw la perçoit dans *Lanark*. L’auteur met ainsi en lumière la performativité de l’écriture, sa capacité à *faire* (« making »), comme il le montre dans l’extrait ci-dessus ou encore par sa mention de l’œuvre de Pouchkine dans le récit d’Archie : « He made Russia a state of mind—made it real. »⁹³² Reflétant en fin de compte le procédé d’écriture de l’éditeur, la conception esthétique du lecteur de *Poor Things* questionne le processus de mise en récit aux niveaux à la fois individuel et universel de la réalité.

C’est également la conception qu’appelle le roman d’Olsen, dans une approche toutefois davantage existentialiste. Comme dans *Poor Things*, la figure éditoriale de *Theories of Forgetting* confère à elle seule un caractère métafictionnel au procédé de compilation des récits d’Alana et de Hugh. Cependant, l’ambiguïté entourant son identité fictionnelle brouille les pistes quant au dernier niveau de réception métaleptique du roman. Encore une fois, l’important n’est pas de savoir qui de l’auteur, présenté comme *editor* sur les pages de titre, ou du personnage d’Aila est à l’origine du roman, la réponse étant évidente. Ceci dit, contrairement au personnage de *Poor Things*, l’éditeur Olsen est absent du récit de *Theories of Forgetting*, à l’image du frère disparu d’Aila et homonyme de l’auteur. En revanche, même si

⁹³¹ L’ironie du passage est rendue d’autant plus prégnante en raison des libertés, critiquées, que James Boswell prend avec la vie du Docteur Johnson lorsqu’il rédige sa biographie. GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. xiii. Je souligne.

⁹³² *Ibid.*, p. 116.

Aila annote uniquement le récit de son père, ses commentaires concernent également les travaux de sa mère, dont son film documentaire lui-même intitulé *Theories of Forgetting*.⁹³³ Le personnage d'Aila fait ainsi dialoguer les récits d'Alana et de Hugh au gré de ses observations et interrogations philosophiques et littéraires, au même titre que la conception attendue du lecteur extradiégétique.

Comme Aila, le lecteur doit examiner le texte polyphonique d'Olsen pour tenter d'y trouver un sens,⁹³⁴ la police d'écriture manuscrite associée au personnage renforçant par ailleurs l'effet de proximité. La réception des récits d'Alana et de Hugh amène également le lecteur à réfléchir sur sa propre condition humaine, lorsqu'il n'est pas encouragé à le faire par les notes parfois déroutantes d'Aila :

An email i received from mom shortly after she was diagnosed -- "Please don't worry too much about my medical news, sweetheart. it's just the way it is living inside a human body."

About the time i assumed she was too far gone to write again, another email -- "There is a 100% chance i will die of something sometime, and it is a good and holy thing to be mindful of this, to live each day with joy + gratitude." Who wrote that?⁹³⁵

Faire dialoguer les multiples voix intertextuelles qui résonnent à travers celles des trois protagonistes est ce qui permet au lecteur de prendre part à l'acte de création poétique d'Olsen. C'est ce qu'Aila met en évidence lorsqu'elle cite « *Ars poetica?* » du poète et universitaire polonais Czesław Miłosz dont les compositions mêlent des réflexions métaphysiques, philosophiques et historiques similaires à celles développées dans *Theories of Forgetting* : « Czeslaw Milosz: "The purpose of poetry is to remind us how difficult it is to remain just one person. »⁹³⁶ La conception esthétique induite par le roman d'Olsen représente encore ce que Dominique Fessaguet désigne comme le « reflet de l'acte poétique en sa résonance chez le lecteur » :

Il existe chez le lecteur comme chez le poète un double travail de ce sonore et ce visuel : l'enchaînement de sens et de musique du vers d'une part, mais aussi le dessin des mots sur la

⁹³³ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA99.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. HA33.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. HA47.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. HA69. Le guillemet anglais double fermant est absent du texte original, telle une invitation à l'interprétation personnelle.

page blanche, tout ce qui fait palimpseste, seuils du texte, qui ont leur spécificité dans la poésie et viennent en signer la révélation, le choc chez le lecteur.⁹³⁷

La conclusion que Fessaguet tire de son propos renvoie par ailleurs à la performativité de l'écriture d'Olsen et, plus directement, à celle de l'écriture d'Aila :

Le travail de l'acte poétique en résonance a permis que s'inscrive [*sic*] en le lecteur de nouveaux fils dans l'écheveau de sa mémoire, transformant le poème en palimpsestes privés, et ouvrant le chemin vers la lecture d'autres textes, d'autres poèmes.⁹³⁸

Danielewski met en œuvre un travail similaire à celui de « l'acte poétique en résonance » qui, par ailleurs, donne matière à sa métafiction : « Roman fait de gloses, *House of Leaves* déconstruit sa propre lecture et met à nu les mécanismes de l'exégèse critique qui devient objet de la fiction. »⁹³⁹ L'énergie motrice de la narration à plusieurs niveaux (ceux de Navidson, Zampanò, Truant et enfin celui des éditeurs) propulse la réception du lecteur au gré des pages. Paradoxalement, le texte neutralise toute activité herméneutique en anticipant systématiquement les interprétations auxquelles il semble inviter, par le biais des analyses qu'en font les personnages.⁹⁴⁰

Le roman de Danielewski décentre ainsi l'objet de la conception du lecteur, dont Brigitte Félix dit que le texte *préprogramme* la lecture. La finalité de la réception de *House of Leaves* ne se trouve pas tant dans sa narration que dans la matérialité de sa narrativité, plus précisément dans la dimension spatiale du texte permettant à l'auteur de transposer sur la page la métaphore du labyrinthe. L'exploration qu'engage *House of Leaves* de sa propre architecture métaphorique donne lieu à un questionnement de la littérature elle-même, et notamment du livre. Dans un entretien accordé à Sophie Cottrell en 2000 pour le blog littéraire « Boldtype », Danielewski déclarait en effet : « Really the only thing challenging about my book is the idea of a book itself. »⁹⁴¹

Censés représenter le dernier niveau de réception métaleptique du roman avant celle du lecteur extradiégétique, les éditeurs mettent en évidence la matérialité du livre *House of Leaves*

⁹³⁷ FESSAGUET, Dominique. « L'acte poétique en résonance », dans *Topique*, n° 109 (4), p. 55-65, Bordeaux : L'Esprit du temps, 2009, p. 55.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹³⁹ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 64.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁹⁴¹ Le blog ne faisant plus partie de la maison d'édition Random House, renommée Penguin Random House en 2013, le lien hypertexte vers l'entretien a depuis été supprimé. Plusieurs articles le citent néanmoins, Brigitte Félix mettant ce passage en exergue du sien. *Ibid.*, p. 43.

tout au long du récit, de l'ours à l'index final en passant par l'avant-propos et la section des « Preuves contraires », entre autres exemples. Néanmoins, même si leurs interventions s'inscrivent pleinement dans le dispositif métafictionnel du roman, elles ne font que reproduire ce qui est déjà donné à voir au lecteur sur l'espace de la page.⁹⁴² En ce sens, la présence des éditeurs met surtout en avant le travail de compilateur et d'exégète de Truant, au point qu'ils semblent ne représenter qu'une seule et même entité fictionnelle. Michael Hemmingson démontre que l'ambiguïté entourant l'identité des éditeurs appuie en fait leur fonction narratologique métafictionnelle : « what matters is their function as hyperlinks to other sections, themes, and ideas, and to support the critifictional nature of the book. »⁹⁴³ Comme la figure éditoriale de *Poor Things*, celle de *House of Leaves* assure donc la porosité des seuils séparant les trois niveaux narratifs, et l'univers diégétique de la réalité du lecteur.

La figure ambiguë des éditeurs permet à Danielewski d'étendre jusqu'au lecteur extradiégétique la relation de causalité qu'il établit entre la réception métaleptique intradiégétique de sa « maison des feuilles » et les répercussions sensorielles et physiques que le labyrinthe engendre sur Navidson, Zampanò et Truant successivement. Dans la démarche ludique qui caractérise *House of Leaves*, Truant exploite ainsi la matérialité de l'œuvre par le truchement de l'objet-livre pour figurer – et transmettre – à son lecteur les sensations horribles que lui procure *The Navidson Record* :

To get a better idea try this: focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side of you, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence. Find those pockets without sound. That's where it is. Right at this moment. But don't look. Keep your eyes here. [...] ⁹⁴⁴

Le protagoniste fait ici référence à la figure du Minotaure, de façon toutefois indirecte puisqu'il invite en réalité le lecteur à lire entre les lignes – ou les mots (« those pockets without

⁹⁴² Les notes de bas de page 242, 243 et 244 sont un exemple parmi d'autres de cette forme de redondance exégétique et narrative, et surtout ludique. Renvoyant à une interprétation biblique de la relation que Navidson entretient avec son frère Tom, la première (de Zampanò) donne lieu à la deuxième (de Truant) qui, à son tour, donne lieu à la troisième (des éditeurs) : « ²⁴²See Genesis 27:24²⁴³/ ²⁴³Wrong. See Genesis 27:29.²⁴⁴/ ²⁴⁴Mr. Truant also appears to be in error. The correct reference is Genesis 25:27. — Ed. » DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 252.

⁹⁴³ HEMMINGSON, Michael. « What's Beneath the Floorboards », *op. cit.*, p. 282. Voir *supra*, « Critifiction et métavoix éditoriales », p. 116.

⁹⁴⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 26-27.

sound ») – pour mieux se représenter la menace imminente, extradiégétique, censée peser sur lui. Truant s’applique ainsi, dès l’introduction, à rendre palpable la sensation de présence du monstre dont l’odeur nauséabonde provoque chez lui des réactions physiques.⁹⁴⁵ Par ce moyen, il fait du Minotaure de *House of Leaves* un objet de conception esthétique sous-tendu par l’imagination et le corps du lecteur. Pierre-Louis Patoine voit dans le processus de conception encouragé pour le récit de Danielewski la création d’une sensation somesthétique :

Le corps du lecteur est, dans ce passage, ce qui rend possible l’incarnation du Minotaure ; il est le lieu de la manifestation des sensations horribles proposées par *House of Leaves*. La sensation somesthétique (sensation de présence), suscitée par le fantasme d’un monstre prédateur, apparaît ici comme une dimension essentielle du dispositif esthétique mis en place par l’œuvre de Danielewski.⁹⁴⁶

Dans l’extrait en question, le Minotaure apparaît comme la manifestation du concept d’intertextualité et des sens cachés qu’il permet d’insuffler au texte, suscitant en l’occurrence ce que Bloom appelle l’angoisse de l’influence. En ce sens, l’ombre monstrueuse projetée sur la page est celle que conçoit l’ensemble des lecteurs intra- et extradiégétiques, dont le rôle dangereux est de tenter de maîtriser la textualité de *House of Leaves* par l’imagination :

Le lecteur est ainsi invité à suivre les pas de Navidson, de Zampanò et de Johnny, errant dans les labyrinthes de l’interprétation où il risque à tout moment de rencontrer le Minotaure, ce monstre né d’une lecture trop intense. Mais il développe aussi une relation intime et physique au roman, cette maison de feuilles qu’il habite quotidiennement.⁹⁴⁷

Mettre ainsi en évidence le pouvoir qu’elles exercent sur le processus de réception du lecteur permet également aux métafiction du corpus de souligner l’influence inverse, à savoir le rôle que le caractère auctorial inhérent à tout lecteur joue sur la textualité elle-même.

⁹⁴⁵ « But then my nostrils flare with the scent of something bitter & foul, something inhuman, reeking with so much rot & years, telling me in the language of nausea that I’m not alone. [...] I wanna puke. » *Ibid.*, p. 26.

⁹⁴⁶ PATOINE, Pierre-Louis. *Corps/texte, op. cit.*, p. 235.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 237.

6.2.2 Figures du lecteur-auteur

Danielewski, Gray, Olsen et Self mettent en scène des personnages lecteurs et exégètes qui deviennent à leur tour co-auteurs de leurs univers fictionnels. Leurs métafictions soulignent également le rôle de compositeur qu'endosse tout lecteur de fiction dans sa capacité à réécrire et à désécrire l'œuvre reçue, par l'imagination, lors de sa conception. Il en tire alors un récit inédit et unique car découlant de sa propre expérience, comme Del Lungo la décrit plus haut.

Comme l'acte de réécriture que Self entreprend lorsqu'il compose *Dorian* à partir de sa propre réception du roman de Wilde, celui de Gray réécrivant (entre autres) le *Frankenstein* de Shelley illustre la figure du lecteur-auteur de manière extradiégétique et concrète. Gray thématise cette spécificité du processus de conception dans *Poor Things* en juxtaposant au récit d'Archie sa réécriture par Victoria, dans laquelle elle témoigne de sa propre expérience. L'effet reste toutefois le même lorsque l'on aborde le récit d'Archie comme une réécriture fantastique de la vie de sa femme et donc du récit de celle-ci ; ou encore le récit-cadre de l'éditeur comme une réécriture tout aussi subjective et ouvertement biaisée de l'ensemble.

Bien que de façon plus abstraite, Gray avait déjà recours à ce procédé métafictionnel dans *Lanark*, dont le personnage éponyme paraît réinventer, réécrire sa propre fin de vie en dépit des intentions de son auteur fictionnel dévoilées dans l'épilogue.⁹⁴⁸ Le lecteur est encouragé à concevoir, au moyen de son imagination et de sa culture littéraire et artistique, le contenu des chapitres inexistantes auxquels l'index de plagiat fait allusion. Ainsi guidé par les brèves entrées de l'index, le lecteur devient co-auteur imaginaire du roman de Gray, invité par ce dernier à investir son univers diégétique. La conception esthétique de *Lanark* comme (ré)écriture de celui-ci s'opère donc aux niveaux intra- et extradiégétique du récit.

Il s'agit là aussi d'un aspect de *House of Leaves* que Danielewski met en évidence de manière métafictionnelle et métatextuelle. Ce qui devrait se présenter en premier lieu comme les exégèses de *The Navidson Record* par Zampanò et Truant se compose en partie de digressions critiques, philosophiques et/ou autobiographiques. Comme dans *Pale Fire* de Nabokov, celles-ci désécrivent les récits enchâssés, qu'elles fragmentent et dénarrativisent donc, en même temps qu'elles y introduisent les expériences personnelles de leurs auteurs fictionnels – et co-auteurs des récits qu'ils déclarent interpréter.

⁹⁴⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 496-497.

Danielewski invite à plusieurs reprises son lecteur à reproduire les réflexions de ses protagonistes. Analysée plus haut au prisme de l'iconotextualité, la première occurrence clôturé l'introduction de Truant, qu'il adresse directement au lecteur : « You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the margins of this book ».⁹⁴⁹ Un nouvel appel métalectique au travail (concret) de la textualité par le lecteur intervient près de cinq cents pages plus loin, sous la forme d'une mise en abyme, lors de la rencontre fortuite de Truant avec un groupe de musique puisant son inspiration dans un exemplaire de *House of Leaves* :

During their second set, I thumbed through the pages, virtually every one marked, stained and red-lined with inquiring and I thought frequently inspired comments. In a few of the margins, *there were even some pretty stunning personal riffs about the lives of the musicians themselves*. I was amazed and shocked and suddenly very uncertain about what I had done. I didn't know whether to feel angry for being so out of the loop or sad for having done something I didn't entirely understand or maybe just happy about it all.⁹⁵⁰

Les interrogations de Truant quant à son statut de co-auteur exégète soulignent le fait que l'acte de réception dépossède l'auteur de son œuvre (« out of the loop »), signant sa mort symbolique au profit de la naissance du lecteur (ou du lecteur-auteur) telle que Barthes décrit cette transmission littéraire. Danielewski met ainsi en lumière la dimension autobiographique du processus de conception de tout récit de fiction. Chacun d'entre eux fait naître en son lecteur une multitude de réflexions et de souvenirs qui lui sont propres, selon les mécanismes complexes de la pensée humaine, comme le biais cognitif par exemple.

D'après Olsen, c'est également ce que le travail d'exégète de Barthes révèle dans *S/Z* :

Anyone can attempt to read Balzac's novella "Sarrasine." Barthes' circus of the mind in motion evinced in *S/Z*, however, can take for granted in its encounter that all theory is in the end a mode of spiritual autobiography and move forward from that assumption to (mis)mine Balzac's work into a volatily edifying instant about Barthes' critico-creative imagination.⁹⁵¹

⁹⁴⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xxiii. Voir *supra*, « Hybridation, tension, réinvention », pp. 275-276.

⁹⁵⁰ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 514. Je souligne.

⁹⁵¹ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 86. L'expression anglaise « circus of the mind in motion » provient d'un ouvrage éponyme publié par Olsen en 1990, dans lequel l'auteur aborde le caractère subversif de la postmodernité et du comique comme point de convergence entre les deux modes de représentation. OLSEN, Lance. *Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision*, Détroit : Wayne State University Press, 1990.

L'observation d'Olsen renvoie au processus de conception qu'il cherche à provoquer chez le lecteur de *Theories of Forgetting*. La réception des trois récits autobiographiques fragmentaires – des notes marginales d'Aila en particulier – exige visiblement une « imagination critico-créative » de la part du lecteur, sans quoi le roman perdrait une grande partie de son intérêt littéraire et artistique. La façon dont Olsen se saisit des analyses interprétatives que Derrida expose dans *Glas* renvoie au geste d'écriture d'Aila annotant, désécrivait et réécrivant, le récit de son père :

Anyone can attempt reading Hegel and/or Genet. Derrida's circus of the mind in motion evinced in *Glas*, however, understands it can understand that philosopher and that author only by (mis)eventing and (re)inventing them, denarrating them into material metaphors that turn text into self-conscious performance art.⁹⁵²

Theories of Forgetting peut ainsi se lire à la lumière des théories de penseurs tels que Nietzsche, Barthes et Derrida, tous trois faisant l'objet des propos qu'Olsen expose dans son article. Son roman dévoile en partie ses sens tout au long d'un acte de réception, d'une analyse interprétative, théoriquement sans fin en raison du mouvement spiralé que suit la structure narrative de l'œuvre. Le lecteur extradiégétique est conduit à en faire une lecture à rebours au fur et à mesure qu'il se l'approprie en y insufflant son expérience personnelle, ses propres réflexions et souvenirs. L'absence de première de couverture – et par là de première page – de *Theories of Forgetting* ne reflète pas tant l'inaccessibilité du passé d'Alana et de Hugh en raison de leur amnésie grandissante, que le travail constant de la textualité du roman que le lecteur-auteur est amené à réaliser par le biais d'une imagination critico-créative – à l'image d'Aila et des trois philosophes suscités :

Every page of those thinkers' projects becomes a memento to the effect that we have yet to reach the first. Put in this light, it is difficult for me to conceive of a fiction that isn't intrinsically *self-consciousness* in the sense that a self-conscious sensibility has chosen to involve itself with the tangled predicament called (meta)reading it.⁹⁵³

⁹⁵² OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, pp. 86-87.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 87. Je souligne. Olsen souligne ainsi l'irréductibilité du texte métafictionnel, jamais totalement reçu et conçu, et donc jamais totalement finalisé. Selon l'auteur, c'est « l'idée que lorsque se lançant dans la lecture d'un texte de métafiction, novateur, et par conséquent difficile, le lecteur n'atteindra jamais la première page ... et c'est en cela que se trouve précisément la joie de telles entreprises, au plan politique, ontologique et épistémologique. » *Ibid.*, p. 84.

Les métafiction du corpus suscitent chez le lecteur – et requièrent ouvertement de lui – un acte de métalecture, dont découle le processus de lecture/écriture théorisé par Olsen.⁹⁵⁴ Les quatre auteurs mettent en abyme, parfois de manière enchâssée, les actes de réception et de conception esthétique de la fiction par le truchement de personnages lecteurs-auteurs et de la matérialité du livre. Ainsi, ils repoussent toujours plus loin – jusqu'en dehors du livre – les fins narrative et textuelle de leurs métafiction, mais également leurs débuts. Ces deux espaces narratologiques plus ou moins distincts relèvent en fin de compte, comme Olsen le dit plus haut, du « type d'imagination du lecteur », de son expérience personnelle et de sa conscience de soi (« self-consciousness »). C'est en cela que les métafiction à l'étude illustrent le concept de *unfinalizability* d'Olsen par le biais de leurs structures narratives et de l'organisation spatiale de leurs récits.

⁹⁵⁴ « Nietzsche, Barthes, and Derrida simultaneously stand for an awareness that texts don't exist in any meaningful way until the event of reading occurs, and that that event of reading is a form of writing even as it is a form of unwriting. Reading is less dependent on the text itself than on the quality of reader's [*sic*] mind that engages with it, writes it in an (un)certain way. » *Ibid.*, p. 86.

Les propriétés architecturales et organiques des métafictionnements du corpus ont permis d'aborder la fin au prisme de la spatialité et de la matérialité du texte et du livre. Les analyses menées dans la deuxième partie de cette thèse ont ainsi mis en évidence les idées de reconstruction et de renouveau narratifs et textuels, dont le procédé de tissage-ravaudage, qui animent et structurent les récits des quatre auteurs à l'étude. Leurs métafictionnements redéfinissent les marges du livre ainsi que les espaces consacrés aux débuts et aux fins narratifs et textuels, de manière thématique (géographique, par exemple), métatextuelle et/ou intermédiaire. Elles mobilisent pour cela des jeux d'oppositions symboliques telles que le centre et la périphérie, le texte et le hors-texte ou encore la naissance et la mort.

Les expérimentations stylistiques et narratologiques de Danielewski, Gray, Olsen et Self repoussent les cadres du livre et de la fiction pour les ouvrir à l'univers extradiégétique du lecteur. Leurs récits soulignent ainsi, au moyen de mises en abyme, l'importance des perceptions et de l'expérience humaine du lecteur dans les processus de réception et de conception de l'œuvre littéraire. Comme Olsen le suggère plus haut, il incombe en effet au lecteur de « travailler la textualité » des métafictionnements du corpus par l'imagination afin d'en révéler les sens et les finalités. C'est également à lui que revient la tâche de déterminer leur finitude, c'est-à-dire leurs ouvertures et clôtures narratives et textuelles. Une telle démarche s'avère toutefois vaine, ou plutôt sans fin, en raison du caractère protéiforme, parfois labyrinthique, des métafictionnements à l'étude et de la mouvance des « conditions dans lesquelles le lecteur [les] actualise, quand bien même elles seraient partie intégrante du texte ».⁹⁵⁵

Cette « spatialisation du temps et de la mémoire », que Kermode emprunte à Fernandez, illustre les enjeux idéologiques, politiques et esthétiques portés par les auteurs du corpus. Ces derniers se penchent sur la perception du passé historique tout en proposant au lecteur une réinvention collaborative de la textualité, dans l'espoir peut-être de conjurer un certain épuisement de la littérature au tournant du millénaire. Ils abordent en outre des questions téléologiques relatives à la finitude et à la finalité sous une variété de formes, par la matérialité du texte et l'espace paginal.

Ainsi illustré dans les métafictionnements à l'étude, l'éclatement des frontières narratives et textuelles implique des effets de fragmentation également métaphorique – au niveau diégétique du récit – que les auteurs exploitent à dessein. Par ce biais, Gray et Self dénoncent tous deux un système politique britannique capitaliste, inégalitaire et moribond. Ces procédés de fragmentation leur permettent en outre de traiter l'idée d'urgence écologique, dans *Lanark* et

⁹⁵⁵ ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 48.

The Book of Dave en particulier, et d'exprimer une critique du patriarcat, comme c'est aussi le cas dans *Poor Things*. En ce sens, le rapprochement que Self opère dans son roman dystopique entre un urbanisme moderne perçu comme dysfonctionnel, une nature futuriste devenue hostile et une exacerbation exponentielle des rapports de domination et d'oppression des hommes sur les femmes, relève du courant écoféministe.⁹⁵⁶

D'un autre côté, l'écriture fragmentaire des quatre auteurs, dont les récits se présentent tous de manière plus ou moins dérangée, brouille les temps diégétiques et narratifs pour figurer, au moyen de la page et de l'objet-livre, l'enfermement des personnages dans la condition humaine. Les métafictions du corpus soulignent ainsi, par effet de miroir, le pouvoir de la fiction sur l'existence même du lecteur. Ce dernier, par la réception et la conception esthétique qu'il fait du récit, contribue donc à en narrativiser la réalité diégétique dans un processus métaleptique – théoriquement sans fin – de réécriture et de désécriture.

La troisième et dernière partie de cette thèse s'intéressera tout particulièrement aux procédés métafictionnels et métatextuels relevant de l'idée d'écriture comme désécriture. C'est en effet l'idée que les auteurs du corpus mettent en œuvre pour s'interroger sur la fin et le devenir de leurs propres paroles autoriales, et par là de *la* parole autoriale qu'ils fictionnalisent. Leurs métafictions illustrent ainsi la fin (dans ses acceptions de finalité et de finitude) du texte littéraire et de la littérature elle-même, par différentes formes d'effacement métaphorique ou formel, à l'aune d'un contexte socioculturel où l'écriture semble motivée aussi bien par le désir de raconter que par l'urgence de raconter.

⁹⁵⁶ « At the root of ecofeminism is the understanding that the many systems of oppression are mutually reinforcing. Building on the socialist feminist insight that racism, classism, and sexism are interconnected, ecofeminists recognized additional similarities between those forms of human oppression and the oppressive structures of speciesism and naturism. An early impetus for the ecofeminist movement was the realization that the liberation of women—the aim of all branches of feminism—cannot be fully effected without the liberation of nature; and conversely, the liberation of nature so ardently desired by environmentalists will not be fully effected without the liberation of women [...]. » GAARD, Greta. « Toward a Queer Ecofeminism », dans *Hypatia* [En ligne], vol. 12 (1), 1997, p. 114-137, <http://www.jstor.org/stable/3810254>, mis en ligne le 10 juin 2016, consulté le 8 juillet 2022, pp. 114-115.

PARTIE III :

L'ÉCRITURE COMME DÉSÉCRITURE

Lorsqu'ils représentent des fins qui s'étirent dans le temps et l'espace, Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen et Will Self soulèvent une autre interrogation, concernant cette fois la fin de leur propre parole auctoriale. En s'attachant ainsi à la retarder, les quatre auteurs expriment leur incertitude quant à l'avenir de la littérature et de l'art de raconter en général.

Le troisième volet de cette thèse s'intéressera aux idées de finitude et de finalité relatives à la production d'un discours littéraire informée par une écriture comme désécriture. Il mettra en évidence les différentes formes d'effacement, un acte lui-même producteur de sens, dont le texte, le langage et la parole, autrement dit le *logos*,⁹⁵⁷ font l'objet de manière formelle ou métaphorique dans les œuvres du corpus. L'on verra enfin que ces phénomènes de disparition, de dilution ou encore de suppression sont autant de manifestations métafictionnelles et/ou métatextuelles d'une finalité esthétique.

En sabotant la textualité de leurs métafictions, les auteurs à l'étude désacralisent le texte et établissent des jeux de connivence avec le lecteur, le poussant parfois dans ses retranchements lors du processus de réception de l'œuvre : l'on revient au concept de littérature ergodique évoqué plus haut.⁹⁵⁸ Les romans du corpus illustrent des phénomènes de création et de destruction langagières qui traduisent, d'un côté, la perception d'un monde contemporain dépourvu de toute stabilité référentielle, et de l'autre, le désir d'une réinvention de la parole auctoriale et de la littérature.

Les rapports aux questions morales et déontologiques que les quatre auteurs établissent dans leurs récits, la difficulté ou le renoncement à dire qu'ils y exposent à travers leurs personnages, reflètent des postures auctoriales ambiguës participant de la désacralisation de l'œuvre. Le prisme de l'écriture comme désécriture permettra de mettre en évidence l'épuisement de la parole au sein des romans du corpus.

L'auteur reste toutefois un passeur d'histoires. Au désir de raconter – et au devoir de mémoire concernant plus particulièrement la métafiction historiographique⁹⁵⁹ – s'ajoutent

⁹⁵⁷ Dans son acception linguistique, le *logos* se définit comme suit : « Parole, langage conçu comme la capacité, spécifique à l'espèce humaine, de communiquer au moyen de signes vocaux. » Le terme possède également une dimension philosophique, désignant chez Pythagore, Platon et Hegel notamment la « [r]aison divine ; sort, raison organisatrice, explicatrice de l'univers. » *TLFi*, « logos », <https://www.cnrtl.fr/definition/logos>, consulté le 3 août 2022.

⁹⁵⁸ AARSETH, Espen J. *Cybertext, op. cit.*, pp. 1-2.

⁹⁵⁹ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism, op. cit.*, p. 5.

toutefois les mécaniques de l'oubli et de l'inconscient, qui imprègnent et déforment elles aussi la textualité des métafictionnements à l'étude.

À travers ces différents questionnements épistémologiques et ontologiques transparaît la relation ambivalente voire aliénante que l'auteur extra- ou intradiégétique entretient avec son propre texte, qui semble parfois lui échapper. À l'heure d'une mondialisation artistique, les métafictionnements de Danielewski, Gray, Olsen et Self révèlent des formes d'écriture littéraire rhizomique renvoyant, entre autres, à l'idée de roman « méronymique » et à son ambivalence :

L'entreprise de représentation d'un référent textuel peut être analysée comme la marque d'une grande humilité. En effet, remettre en circulation toutes ces voix du passé, revient, en un sens, à se mettre en retrait, à s'effacer, à nier la possibilité de sa propre parole. Toute la question est donc de savoir comment inscrire son *originalité* au cœur de cette résurgence des *origines*. La marque de l'écrivain réside-t-elle dans cette capacité à opérer une synthèse dans un territoire 'plurilingue et plurivoque' ? Faut-il parler de romans *méronymiques* ; de textes qui contrebalancent et équilibrent des influences multiples et contradictoires parfois, au sein d'un Tout cohérent et unifié [...] ?⁹⁶⁰

Il conviendra également de mettre en évidence la manière dont les métafictionnements du corpus représentent l'écrit comme trace (au sens derridien du terme) et donc l'importance cruciale de la postérité. À l'image du rapport de tension que Georges Letissier souligne entre les notions d'« originalité » et d'« origine », l'attention que les quatre auteurs portent à l'*après* dans/de leurs romans révèle le pouvoir paradoxalement cathartique et communial d'une écriture qu'ils représentent de manière souvent contraignante, voire mortifère.

Ce qui ressemble à la mort du texte ne serait donc peut-être que le début. Le recours à la désécriture permet ainsi à Danielewski, Gray, Olsen et Self de se pencher sur l'un des buts premiers de la littérature et de l'art de raconter, dans un monde occidental où les discours sur la fin sont omniprésents.

Les analyses précédentes ont montré la volonté des quatre auteurs de subvertir et de redéfinir certaines normes littéraires, y compris la notion d'horizon d'attente. Cette troisième partie se concentrera sur les aspects de leurs œuvres relevant des mouvements postmoderniste,

⁹⁶⁰ LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, op. cit., p. 372.

métamoderniste (qui vise à définir la post-postmodernité)⁹⁶¹ ou encore avant-gardiste, plus spécifiquement dans leur capacité à désécrire la norme, à dénormaliser.

L'étude proposera d'aborder les métafictions du corpus comme des fictions désirantes (sur le modèle deleuzien), comme dispositifs machiniques tendant vers leur propre destruction. Les enjeux de la fin qui y sont soulevés oscillent, on le verra, entre l'idée d'apothéose et le sentiment d'urgence comme art en soi. Cet angle d'approche permettra ainsi d'aborder la question ouverte que pose Antoine Compagnon : « peut-on vraiment arrêter d'écrire, ou “voyrement”, comme l'écrivait Montaigne ? » Compagnon y apporte la précision suivante :

Il s'agit de la fin personnelle de la littérature, non pas de sa fin collective ou institutionnelle, faisant époque (s'il est d'ailleurs un sens que je ne voudrais pas donner aux « Fins de la littérature », c'est bien celui de l'exténuation de la littérature, à laquelle je ne crois pas, car la « vitalité désespérée » est depuis longtemps son régime). C'est de la cessation d'activité individuelle qu'il s'agit.⁹⁶²

Compagnon explore la fin de la littérature comme « cessation d'activité » sous l'angle du « chant du cygne », comme dernière œuvre d'un artiste avant de mourir, et du « sublime sénile »,⁹⁶³ qui ne s'applique pas au présent corpus. L'on verra néanmoins que cette idée spécifique de la fin entretient une tension créatrice avec le régime barthien de « vitalité

⁹⁶¹ Pour les théoriciens de la culture van den Akker et Vermeulen, la métamodernité oscille entre la solennité sincère de la modernité et l'enthousiasme ironique de la postmodernité, communiquant en fin de compte une forme de sincérité ironique : « Indeed, if, simplistically put, the modern outlook vis-à-vis idealism and ideals could be characterized as fanatic and/or naive, and the postmodern mindset as apathetic and/or skeptic, the current generation's attitude—for it is, and very much so, an attitude tied to a generation—can be conceived of as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism. » AKKER, Robin van den et Timotheus VERMEULEN. « Notes on Metamodernism », dans *Journal of Aesthetics & Culture* [En ligne], vol. 2 (1), 2010, <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>, mis en ligne le 25 janvier 2017, consulté le 31 janvier 2023. Sur le même sujet, voir AKKER, Robin van den, Alison GIBBONS et Timotheus VERMEULEN (dir.). *Metamodernism: History, Affect, and Depth After Postmodernism*, Londres & New York : Rowman & Littlefield International Ltd, 2017, pp. 4-6.

⁹⁶² Pour cette citation et la précédente : COMPAGNON, Antoine. *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*, Paris : Équateurs, 2021, p. 19. Cet ouvrage est le fruit d'une série de conférences, intitulée « Les fins de la littérature », données par Compagnon au Collège de France en 2020 et également disponibles en podcast : MONEGHETTI, Merryl. *Les Cours du Collège de France* (podcast), série « Les fins de la littérature par Antoine Compagnon » (12 épisodes), Radio France, 58 Min., <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france>, mis en ligne entre septembre et novembre 2022, consulté en novembre 2022. Sur le même sujet, voir aussi TRAPENARD, Augustin. *Boomerang* (podcast), « En bonne compagnie avec Antoine Compagnon », Radio France, 33 Min., <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/boomerang/boomerang-du-lundi-01-novembre-2021-1778481>, mis en ligne le 1^{er} novembre 2021, consulté le 1^{er} novembre 2021.

⁹⁶³ COMPAGNON, Antoine. *La Vie derrière soi*, op. cit., pp. 63-68.

désespérée »⁹⁶⁴ de la littérature et de la parole auctoriale en crise, une tension qui est au cœur de ce travail de thèse.

⁹⁶⁴ « Barthes emprunte cette notion à Pasolini pour caractériser sa dernière morale nietzschéenne, ce qu'il appelle un "vouloir-vivre" qui soit un "non-vouloir-saisir", un assentiment et une abstinence. » *Ibid.*, p. 13. Voir PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*, Milan : Garzanti, 1964, p. 130 et BARTHES, Roland. *Le Neutre*, Paris : Seuil, 2002, p. 106, 222 et 226.

7 DÉSACRALISER LE TEXTE

Dans son article « Dématérialisation et désacralisation : le livre comme objet symbolique », Régis Debray met en évidence le « matérialisme mystique » hérité du christianisme, qui qualifie le livre et le texte imprimé.⁹⁶⁵ Danielewski, Gray, Olsen et Self mettent en scène dans leurs romans sinon la fin du texte, du moins sa désacralisation, un état de crise caractéristique de la seconde moitié du XXe siècle et d'autant plus saillant au tournant du XXIe siècle. Les métafictionnements du corpus soulignent en effet, de manière formelle et/ou métaphorique, les trajectoires à la fois (auto)créatrices et (auto)destructrices du texte qui les compose. Comme John Barth l'exprimait déjà dans « The Literature of Exhaustion » (1967) puis dans « The Literature of Replenishment » (1980),⁹⁶⁶ elles manifestent un état de transition vers une nouvelle forme de représentation et de récit, illustrant l'idée de « vitalité désespérée » de la littérature évoquée plus haut.⁹⁶⁷

Le processus de désacralisation met en lumière le caractère ambigu – sacré ou profane – de l'œuvre littéraire depuis la Seconde Guerre mondiale. Il souligne également le rapport équivoque que le texte entretient désormais avec le sacré. À la manière dont les métafictionnements du corpus traitent la question de la foi comme croyance religieuse et/ou morale – en relation avec l'écriture comme production artistique – s'ajoute donc celle de la déontologie, dont la portée est surtout métatextuelle dans ce contexte de *dépouillage* du caractère sacré du texte.

Les quatre auteurs à l'étude sont amenés à adopter des postures parfois paradoxales, notamment parce qu'ils recourent à l'écriture et à la littérature pour en examiner la fin, la finitude et la finalité : en écrivant pour décrire et *se* décrire. Les métafictionnements du corpus révèlent par conséquent des voix narratives qui oscillent entre l'acte de raconter et l'incapacité à le faire, et parfois même entre création et destruction démiurgiques de parole.

⁹⁶⁵ DEBRAY, Régis. « Dématérialisation et désacralisation : le livre comme objet symbolique », dans *Le Débat (histoire politique société)*, n° 86 (4), p. 14-21, Paris : Gallimard, 1995, p. 14.

⁹⁶⁶ Voir BARTH, John. « The Literature of Exhaustion » (1967), dans *The Atlantic* [En ligne], <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1967/08/the-literature-of-exhaustion/659344/>, consulté le 28 juin 2023 et BARTH, John. « The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction » (1980), dans *The Atlantic* [En ligne], <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1980/01/the-literature-of-replenishment-postmodernist-fiction/665805/>, consulté le 28 juin 2023.

⁹⁶⁷ « Il ne serait donc pas exact de dire que cette esthétique de l'incertitude si souvent associée au postmodernisme, celle qui menaçait de geler la créativité des auteurs dans les années 1970, est écartée ou dépassée dans le contexte contemporain ; mais elle est désormais intégrée, et les questionnements réflexifs incluent le lecteur dans leurs tâtonnements. » CHUPIN, Yannicke. « Introduction », *op. cit.*, pp. 5-6.

7.1 LA DESTRUCTION CRÉATRICE

Tel qu'il apparaît dans les métafictions du corpus, le concept de textualité est ambivalent à plusieurs niveaux, notamment intra- et extradiégétique. Danielewski, Gray, Olsen et Self malmènent en effet leurs textes, quitte à feindre leur discrédit voire leur anéantissement, dans le but de générer du sens, un message, une parole, ou une nouvelle forme de littérature.

C'est le langage lui-même qui fait les frais de tels procédés métatextuels. Néanmoins, si ces derniers prétendent saper la relation que l'auteur établit avec son lecteur par le biais d'un texte difficilement accessible, ils renforcent cette relation en y instaurant un esprit de connivence. Le phénomène entropique auquel le langage paraît succomber dans les métafictions du corpus n'est donc pas uniquement synonyme de « destruction du langage ».⁹⁶⁸ Il est également vecteur d'autres formes de signes d'expression et de communication. La portée de telles occurrences de destruction textuelle et langagière doit également être examinée au niveau intradiégétique de ces romans.

Chez Danielewski et Self en particulier, le texte devient ainsi une sorte d'écran de fumée masquant une réalité intradiégétique qui n'est que le simulacre d'elle-même, pour finalement dénoncer l'idée d'un réel devenu inassimilable.

C'est une forme de renouveau de l'écriture métafictionnelle, et de l'écriture tout court, qui est mise en avant dans les œuvres à l'étude. Les différents degrés d'importance du rôle joué par le numérique dans l'écriture de Danielewski, Gray (où il est quasiment absent), Olsen et Self révèlent dans tous les cas la volonté des quatre auteurs de réinventer l'écriture et la littérature, et ainsi de transcender la réalité par le biais de la métafiction.

Le premier paradoxe d'un tel projet littéraire réside donc dans l'hypothèse que ce renouveau de l'écriture doive se payer de la déconstruction du langage.

7.1.1 L'entropie langagière

Parmi les romans du corpus, *Theories of Forgetting* est probablement celui qui illustre le plus distinctement le phénomène d'entropie langagière. Il apparaît dans la métafiction d'Olsen comme le résultat graphique de la défaillance physique et psychique – relative à l'oubli

⁹⁶⁸ Jean-François Bourdet met cette idée en regard avec celles de crise de la littérature et de mort du roman. BOURDET, Jean-François. « Texte littéraire : l'histoire d'une désacralisation », dans *Le Français dans le monde*, fasc. 3 (janv.-mars), p. 144-148, Paris : Éditions CLE International, 1987, p. 145.

en particulier – des personnages d’Alana et de Hugh. Dans le récit d’Alana, l’entropie langagière s’opère en premier lieu à travers la typographie du texte, l’expression écrite de la protagoniste devenant de plus en plus irrégulière et raturée au fil des pages ; l’on pense aux nombreuses coquilles (biffées ou non), aux oublis et déplacements de majuscules au sein des mots, aux retours à la ligne en milieu de phrase, ou encore à l’usage erratique de ponctuation et de la barre de soulignement. L’estompement de l’encre sur les dernières pages de son récit en est autre un exemple, qui concerne aussi bien le texte que les images plus ou moins lisibles qui l’accompagnent. Concernant le récit de Hugh, dont la structure narrative fragmentaire et a-chronologique s’apparente à un flux de conscience, le trouble du langage transparaît surtout dans la syntaxe qui met en évidence une instabilité pronominale de subjectivation, à laquelle s’ajoutent nombre d’aposiopèses. Ces différents exemples de dissolution du langage font toutefois appel à l’imagination critico-créative du lecteur pour produire des sens nouveaux.⁹⁶⁹

Grâce à une métalecture subjective mise en abyme par celle que reflète le récit d’Aila, l’oubli grandissant d’Alana et de Hugh fait émerger chez le lecteur des réflexions et des souvenirs lui permettant de saisir pleinement l’œuvre d’Olsen. *Theories of Forgetting* illustre par conséquent une destruction langagière doublement créatrice : d’une part, elle génère des significations multiples ; d’autre part, elle instaure une relation privilégiée entre l’auteur et son lecteur. Il s’agit là du type de relation qu’Aila espère établir avec Lance, à la fois son lecteur imaginaire et son auteur extradiégétique, par le biais de l’exégèse : « Help me out here, okay? What are you seeing? »⁹⁷⁰

Une occurrence de destruction créatrice du/de langage intervient de manière analogue dans *Poor Things*, plus spécifiquement au sein des six pages de la lettre de Bella retranscrites par photogravure dans le récit d’Archie.⁹⁷¹ Alors que la protagoniste est submergée par l’émotion, son écriture manuscrite se dégrade au point de nécessiter la glose de Baxter pour pouvoir être déchiffrée à rebours par le lecteur (figure 9) : « What do the scrawls mean, Baxter? Here—take them back. *Only you* can decipher them. »⁹⁷²

Comme le souligne la dernière assertion d’Archie, la position d’auditeur qu’il occupe lorsque Baxter lui fait la lecture de la lettre réalimente la controverse initiale autour de l’authenticité de son récit. Le rôle qui lui est alors assigné met en abyme celui du lecteur afin

⁹⁶⁹ Voir *supra*, « Instabilité et résolution polyphoniques », p. 126 et « Esthétiser le silence », pp. 147-148.

⁹⁷⁰ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA33.

⁹⁷¹ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. 145-150.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 151. Je souligne.

de mieux souligner la distance narratologique séparant ce dernier des conditions d'écriture de Bella : « The following letter is given, not as Bella spelled it, but as Baxter recited it. »⁹⁷³ L'insertion des photogravures prétend pallier cette distance, bien que partiellement :

They are printed by a photogravure process which exactly reproduces the blurring caused by tear stains, but does not show the pressure of pen strokes which often ripped through the paper.⁹⁷⁴

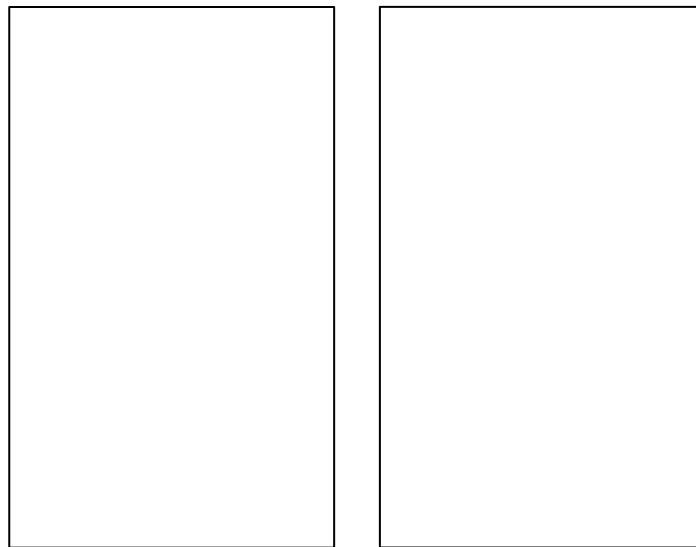


Figure 9. *Poor Things*, d'Alasdair Gray, pp. 148-149.

La création d'une proximité momentanée entre le lecteur et l'autrice intradiégétique au moyen de la matérialité de la page semble, néanmoins, immédiatement annulée par la dysgraphie de Bella. Ou plutôt quasiment immédiatement puisque la première des six photogravures contient également une partie de l'entrée précédente de la lettre de Bella, déchiffable malgré une orthographe erronée s'appuyant visiblement sur une compréhension orale de la langue anglaise : « cyoorring with fir and sord. Bee4 now I thot evray wun I met woz part ov the saym frendlay family, eeven when a hurt wun acted lic ovr snapish bitch. Whi did yoo not teech mee politics God? »⁹⁷⁵ Cette partie du discours de Bella a déjà été rapportée et corrigée par Baxter deux pages plus tôt. Ainsi, en plus de permettre au lecteur de se figurer l'accent du nord de l'Angleterre de la protagoniste, la répétition par la photogravure permet surtout au lecteur de mieux appréhender l'effort que l'écriture représente pour Bella, et les

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 102.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

raisons d'une telle perte de contrôle par la suite. L'entropie passagère du langage écrit de Bella, qui semble figurer une rupture de transmission neuronale et motrice (pensée-écriture-graphie),⁹⁷⁶ renforce le lien émotionnel qui la relie au lecteur.

La question de l'authenticité étant au cœur de ce passage, celui-ci apparaît comme un stratagème métatextuel et iconotextuel établi par le narrateur Archie dans le but de gagner la confiance de son lectorat pour le persuader de la véracité de son récit. Dans ce sens, le fait pour Archie d'insérer le pictogramme d'une main (la sienne) pointant du doigt les pages de Bella placées en regard, amorce la relation de proximité que les photogravures créent avec le lecteur, tout en anticipant la disparition temporaire du texte au profit de l'image.⁹⁷⁷ Comme dans *Theories of Forgetting*, la destruction du texte dans *Poor Things* fait donc partie intégrante de la réflexion métatextuelle de Gray.

C'est également le cas de *House of Leaves*, dans lequel Danielewski expose une destruction textuelle et langagière toutefois plus ambiguë car apparaissant sous plusieurs formes, de manière plus ou moins subtile, à différents niveaux narratifs.

Déjà relevée, la biffure systématique des références au mythe du Minotaure en est l'exemple le plus évident. Comme dans *Theories of Forgetting*, elle joue en premier lieu un rôle de prétérition.⁹⁷⁸ À l'inverse, les éléments du texte de Zampanò que Truant retranscrit sous forme de « X » (imprimés en gras) représentent les parties que le vieil exégète a rayées à l'encre (« inked out ») jusqu'à les rendre indéchiffrables.⁹⁷⁹ Néanmoins, les annotations de Truant concernant ces occurrences mettent toutes l'accent sur le geste de suppression lui-même, sur sa matérialité en particulier, plutôt que sur le texte ainsi recouvert. L'intérêt narratif et métatextuel de ce dernier réside principalement dans la trace de son oblitération. L'enchaînement des notes 325 (de Zampanò) et 326 (de Truant), la seconde commentant la première, illustre le caractère ironique de tels passages de destruction langagière. La note de Zampanò fait référence aux diverses personnalités fictives et réelles à qui Karen dit avoir transmis une copie de *The Navidson Record* dans le but de compiler leurs observations et analyses de la maison :

⁹⁷⁶ Archie décrit le phénomène en ces termes : « A catastrophic reversion to an earlier phase with a brisk recovery at the end ». *Ibid.*, p. 151.

⁹⁷⁷ Le symbole en question est inséré directement après la phrase suivante : « I give the pages here as they were given to me: ». *Ibid.*, p. 144.

⁹⁷⁸ Voir *supra*, « Organicité du corps textuel », note 736, p. 248.

⁹⁷⁹ La note 279 de Truant mentionne ceci : « These Xs indicate text was inked out—not burned. » DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 328. La référence au feu fera l'objet du point suivant.

³²⁵Interestingly enough neither _____ nor _____, both of whom actually saw the hallway, ever provided any comments. Perhaps XXXXX [...] XXXXX.³²⁶

³²⁶Crossed out with what looked suspiciously like black crayon and tar.⁹⁸⁰

L'ironie de l'extrait est renforcée par le fait que la série de « X », abrégée dans le cadre de cette thèse, court sur vingt lignes dans *House of Leaves*. Quant à l'omission – ambiguë car superflue – de l'identité des deux personnes désignées par Zampanò, elle est attribuée aux éditeurs qui déclarent être à l'origine de telles suppressions au début des sections D et E des appendices consacrés à Johnny Truant.⁹⁸¹ D'autre part, la référence aux matérialités du crayon et du goudron est un clin d'œil à l'étrange composition des murs cendreaux du labyrinthe de *House of Leaves*, aussi lisses que l'obsidienne selon Bloom.⁹⁸²

Le caractère métaleptique du processus de destruction textuelle dans le roman de Danielewski est souligné par la note 350 de Truant, qui est motivée par une nouvelle suite de « X », entrecoupée de quelques mots et bribes de mots ou de phrases, courant cette fois sur près de quatre pages :

I wish I could say this mass of black X's was due to some mysterious ash or frantic act of deletion on Zampano's part. Unfortunately this time I'm to blame. When I first started assembling The Navidson Record, I arranged the various pages and scraps by chapter or subject. [...] On top of this particular chapter I stupidly placed a bottle of German ink, 4001 brilliant-schwarz or something. [...] Anyway, there must have been a hairline crack in the glass because all of the ink eventually tunneled down through the paper, wiping out almost forty pages, not to mention seeping into the carpet below where it spread into a massive black bloom.⁹⁸³

De mauvais augure pour Truant, la dernière image illustre l'aspect métaleptique et créateur (« bloom ») de la destruction langagière – caractéristique du labyrinthe – à l'œuvre dans *House of Leaves*.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 354. Voir aussi les notes 283 et 284 p. 330. Les trois indications éditoriales faisant état de pages manquantes au tapuscrit de Truant occupent une fonction métatextuelle similaire. *Ibid.*, p. 372, 377 et 403. La dernière indication est suivie de la note 389, constituée de cinq lignes entièrement vides, qui engendre à son tour la note 390 de Truant donnant lieu à de nouvelles digressions de sa part.

⁹⁸¹ La note ouvrant la section D, intitulée « Obituary », dit : « At Mr. Truant's request, we have omitted the last name of his father as well as several other details./ — The Editors » ; celle de la section E, intitulée « The Three Attic Whalestoe Institute Letters », déclare : « Mr. Truant wished to make known that though some names here were not deleted many were changed./ — The Editors ». *Ibid.*, p. 584 et 586, respectivement.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 360.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 376.

Ajoutant aux caractères ironique et métalepique de l'usage des « X » dans le roman de Danielewski, ceux-ci prennent un aspect essentiellement iconotextuel au moment où Zampanò décrit l'avancée difficile de Will Navidson le long d'un couloir de plus en plus étroit du labyrinthe protéiforme.⁹⁸⁴ Suite à la phrase ci-dessous, dont l'agencement typographique sur six pages illustre l'exiguïté croissante du couloir en question, les « X » imprimés en gras au centre de la page en regard forment une fenêtre vers laquelle le protagoniste se dirige :

[...] When he begins | dragging himself forward again, the pain has | still not diminished.
Eventually though, he e | merges inside a very large room w | here everything about the house
suddenly | changes.⁹⁸⁵

Le changement soudain relevé par Zampanò est symbolisé sur la page par le remplacement tout aussi abrupt du texte par l'image, une substitution qui ne fait, néanmoins, que renforcer le caractère déroutant et entropique du labyrinthe : « But when Navidson finally does move forward, nothing changes. »⁹⁸⁶ Illustrant cette dernière remarque, la fenêtre formée de « X » est reproduite à l'identique sur la nouvelle page en regard et mise en évidence par la substitution du blanc de la page (l'obscurité du labyrinthe) au rectangle formé de « X » imprimés en romain contenant la première occurrence (figure 10). Comme pour enfoncer le clou de l'ironie, Zampanò ajoute ensuite – son texte imprimé cette fois en diagonale dans un coin de la page :

With each step Navidson takes, we too grow more and more convinced that we are really looking at a window and furthermore an *open* window.

Doorways offer passage but windows offer vision. Here at last is a chance to behold something beyond the interminable pattern of wall, room, and door; a chance to reach a place of perspective and perhaps make some sense of the whole. An eye on the wind. Though as Navidson discovers, there was never a wind and there certainly is no eye.

Climbing out onto a narrow terrace on the other side, Navidson, for the second time during Exploration #5, confronts that grotesque vision of absence. This time, however, he can do little else but laugh.⁹⁸⁷

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 461 et 463.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 455-460. Les tubes sont insérés dans le cadre de cette étude pour indiquer les changements de page.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 462.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 464.

Là encore, les « X » symbolisant la fenêtre ouverte rencontrée par Navidson servent à indiquer sinon la trace d'une suppression, du moins la présence d'une absence (« that grotesque vision of absence »).

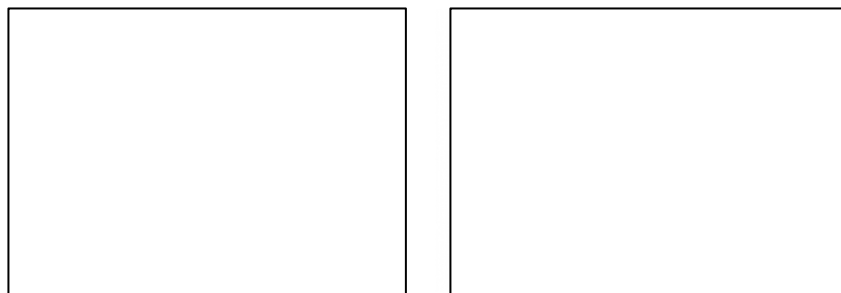


Figure 10. *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, p. 461 et p. 463, successivement.

Cette manifestation du processus de destruction langagière est un *topos* dans *House of Leaves*. Danielewski s'amuse en effet à signaler de telles absences de différentes manières métatextuelles dans son roman. Un autre exemple concerne en effet l'épigraphie du chapitre XX dont une citation est imprimée en écriture braille. Les éditeurs en fournissent la traduction suivante en note :

“The walls are endlessly bare. Nothing hangs on them, nothing defines them. They are without texture. Even to the keenest eye or most sentient fingertip, they remain unreadable. *You will never find a mark there.* No trace survives. The walls obliterate everything. They are permanently absolved of all record. Oblique, forever obscure and unwritten. Behold the perfect pantheon of absence.” — [Illegible] — Ed.⁹⁸⁸

L'ironie de la citation et de sa traduction repose ici sur la matérialité du texte, plus spécifiquement sur l'absence de relief des pages de la « maison des feuilles » de Danielewski et des murs du labyrinthe, une caractéristique pourtant essentielle à la lecture braille. L'identité illisible de l'auteur de la citation en souligne l'absence autant que celle du texte non écrit ou désécrit (« unwritten »). Participant de l'aspect ludique de *House of Leaves*, cette absence fait écho à la phrase : « You will never find a [M]ark [Z. Danielewski] there. »

Danielewski explore l'idée de barrière linguistique à plusieurs reprises dans *House of Leaves*, plus particulièrement dans les sections E (« The Three Attic Whalestoe Institute Letters ») et F (« Various Quotes ») des appendices ajoutés par Truant. Dans les lettres qu'elle

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 423. Je souligne.

écrit à ce dernier depuis un institut psychiatrique, Pelafina établit avec son fils un jeu linguistique autour du poème en vieil anglais *The Battle of Maldon*, dont elle cite deux passages sans en fournir ni la source ni la traduction. Pelafina ajoute, entre parenthèses, à la suite de la première occurrence : « It will take you more than your dictionary to unlock that one. You'll have to revisit here once you've got some Old English under your belt. I think I got it right. »⁹⁸⁹ Danielewski exploite la barrière de la langue qu'il établit ici avec tout lecteur n'étant pas familier avec le vieil anglais pour l'encourager sinon à s'improviser lui-même traducteur, du moins à entreprendre une lecture à rebours. En effet, la section suivante des appendices de Truant contient non pas la première mais la seconde citation que Pelafina inclut dans l'une de ses lettres sans autre commentaire. Truant en précise cette fois la source, les éditeurs y apportent quant à eux une traduction en note, brisant ainsi la barrière de la langue précédemment établie – à condition, bien entendu, que cette réitération soit reconnue comme telle par le lecteur actif.⁹⁹⁰

Un autre aspect de la première occurrence est tout particulièrement intéressant dans le cadre de cette étude. Tout d'abord, c'est le fait d'apprendre que son fils se livre à de nombreuses bagarres à l'école, lui valant d'en être exclu, qui motive la citation de Pelafina. Au lieu de condamner un tel comportement, celle-ci s'en émerveille. La première citation de « The Battle of Maldon » est précédée des phrases suivantes : « My little Viking warrior! Let the monsters all tremble! Let tomorrow's Mead Halls rejoice. Their Viking soon will come. »⁹⁹¹ Or, le poème en vieil anglais relate la bataille de Maldon de 991 qui s'acheva par une défaite de l'armée anglo-saxonne face à l'envahisseur viking. D'un point de vue linguistique, ce passage de *House of Leaves* jette donc un pont entre l'impact qu'une telle victoire viking représente pour l'avenir du vieil anglais, alors déjà en proie aux influences du vieux norrois, et la barrière – provisoire, comme expliqué plus haut – que dresse le retour tout aussi momentané au vieil anglais. Ainsi, par le biais des personnages de Pelafina et de Truant (son lecteur intradiégétique), Danielewski illustre une forme d'entropie langagière qui invite le lecteur à entreprendre la recréation symbolique de l'anglais moderne. L'auteur met l'accent sur le

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 595.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 601 et 653. La section F « Various Quotes » s'articule principalement autour de l'idée de barrière linguistique puisqu'elle se compose de citations diverses reproduites dans leur langue d'origine, allant du français au grec ancien en passant par le napolitain. Néanmoins, ces citations sont toutes accompagnées d'une traduction proposée par les éditeurs. Comme pour parachever la destruction symbolique de la barrière linguistique, la section contient également un passage de *Illiade* reproduit dans sa version originale ainsi que dans des traductions officielles italienne, allemande, russe, française et anglaise. *Ibid.*, pp. 648-450.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 595.

pouvoir des mots, du texte et de la littérature (de la poésie, en l'occurrence) sur et à travers l'Histoire ; Pelafina poursuit sa lettre en ces termes :

Well if you must strike then I certainly won't stand in your way. Just remember words can exceed the might of all blows. In some cases they can be fatal. For the rare few, even immortal. Try them out now and then on your foes.⁹⁹²

Cette pirouette métatextuelle est un autre moyen pour Danielewski de brouiller les pistes quant à l'origine fictionnelle du labyrinthe de *House of Leaves*, ce destructeur de symbole (« symbol destroyer »)⁹⁹³ et donc de langage qui se situe en dehors de l'Histoire, du temps et de l'espace humains.

D'un autre côté, à l'image du récit d'Alana dans *Theories of Forgetting*, les rechutes de Pelafina transparaissent dans une écriture et une typographie de plus en plus incohérentes, un rapport de cause à effet que le directeur de l'institut établit implicitement dans un courrier qu'il adresse à Truant.⁹⁹⁴ Comme pour Navidson, Zampanò et Truant, la destruction progressive du langage et du texte fait planer sur Pelafina la menace de la mort. Celle-ci semble néanmoins avoir pleinement conscience de son destin funeste, qu'elle souligne de manière typographique (figure 11). Quelques pages plus loin, en effet, un second courrier du directeur annonce à Truant le suicide de sa mère.⁹⁹⁵

⁹⁹² *Ibid.*

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 360.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 639. L'utilisation de X pour indiquer l'effacement du patronyme et des coordonnées de Johnny Truant suggère que ce dernier en est à l'origine.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 643.

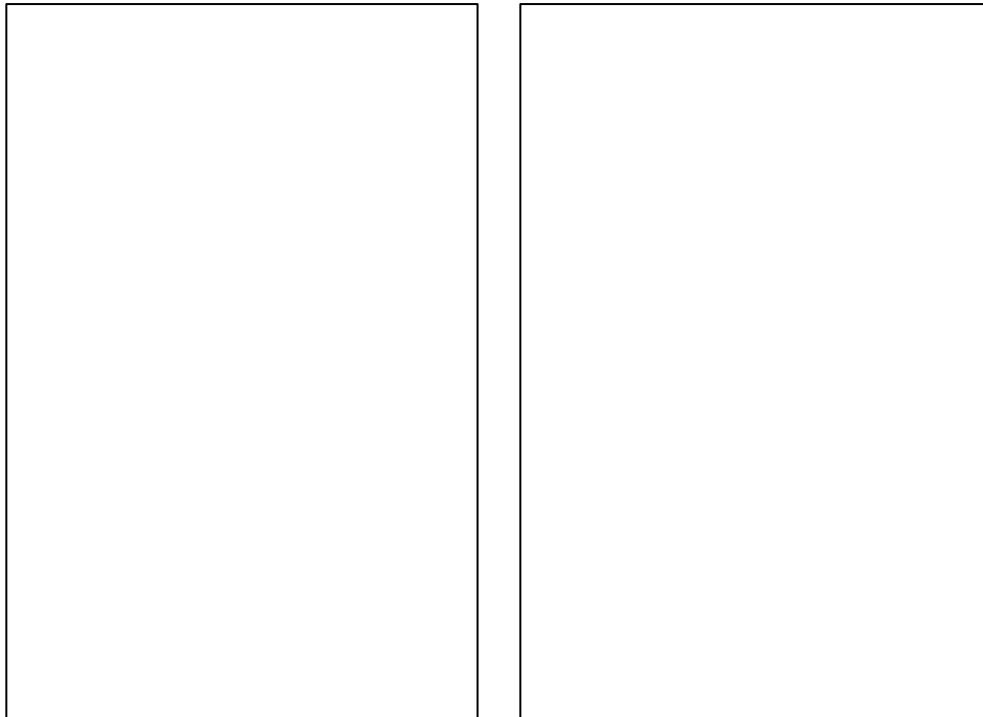


Figure 11. *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, p. 627 et p. 628, successivement.

Élément essentiel de la structure narrative de *The Book of Dave*, la notion d'entropie langagière y possède un caractère tout aussi mortifère pour les personnages. Elle dresse également une nouvelle forme de barrière linguistique aux niveaux intra- et extradiégétique du roman.

L'environnement hostile et mortifère dans lequel survivent les habitants de l'île de Ham découle principalement de l'oubli du passé, c'est-à-dire de la perte de la connaissance et du savoir antérieurs au cataclysme marquant la séparation des récits contemporain et futuriste du roman.⁹⁹⁶ Cette disparition idéologique dans la diégèse dystopique s'explique par la disparition du texte et de la littérature au moment du déluge ; seul le livre de Dave, imprimé sur des plaques de métal puis enterré, aurait survécu.

Outre le fait qu'il dépeint une vision dysfonctionnelle du monde, le contenu (écrit) du livre de Dave, rédigé en « Arpee »,⁹⁹⁷ n'est accessible qu'aux prêtres du PCO. Par opposition, le reste de la population, illettré, communique essentiellement en dialecte Mokni, le discours du subalterne. Qu'il s'agisse du Arpee ou du Mokni, le langage futuriste est appauvri et dénaturé du fait qu'il provient directement du livre d'un chauffeur de taxi dépressif et psychotique. Le PCO exploite toutefois ce langage, en parfait exemple de novlangue

⁹⁹⁶ Voir *supra*, « Le microcosme moribond », pp. 161-162.

⁹⁹⁷ Le terme est une déformation de l'acronyme *RP*, pour *Received Pronunciation*, qui désigne la prononciation en anglais britannique standard.

orwellienne, afin d'asseoir sa domination religieuse sur la société futuriste. C'est cette entropie langagière qui représente un danger de mort pour Symun, alors accusé d'hérésie et contraint de réciter de mémoire certains passages du livre de Dave lors de ses comparutions :

In the broad Mokni of Ham the runs were strings of meaningless gibberish – and while Symun knew enough to differentiate one from the other in his own mind, he was by no means certain that he could convince a prejudicial examiner that his was the correct version.⁹⁹⁸

Comme les photogravures de la lettre de Bella dans *Poor Things*, les passages en Mokni ralentissent la lecture, le dialecte et son orthographe étant construits sur une compréhension essentiellement orale de la langue anglaise. En contrepartie, ces passages représentent eux aussi de manière authentique le langage parlé des personnages futuristes (comme l'accent), qui est une référence ironique au cockney. Paradoxalement, c'est le Arpee, l'anglais britannique standard, et non le Mokni, qui dresse une barrière linguistique et hiérarchique au sein de la société dystopique. Cette barrière reflète celle, sociale, qui sépare le *RP* du cockney et que Dave s'efforce en vain de franchir.⁹⁹⁹

Ironiquement, le second livre de Dave, qui s'attache à briser les barrières sociales incitées par le premier,¹⁰⁰⁰ ne résiste pas au temps et aux éléments. C'est surtout le mystère entourant son existence qui donne l'énergie nécessaire aux protagonistes futuristes pour se rebeller contre l'ordre établi : soit une autre forme de destruction créatrice du texte et du langage.¹⁰⁰¹

7.1.2 Consommation et énergie créatrice

Comme le soleil par ses rayons, le feu par ses flammes symbolise l'action fécondante, purificatrice et illuminatrice. Mais il présente aussi un aspect négatif : il obscurcit et étouffe par sa fumée ; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtement, de la guerre. Selon

⁹⁹⁸ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁹⁹ « *What am I doing here?* Dave said to himself with Received Pronunciation, as Mrs Hedges's Hs fell at the floor by his feet and Ts stopped up his companions' throats. *This isn't me, it's an act ...* because Dave hadn't dropped his Hs – he'd flung them away from himself, ninja stars that stuck quivering in the smoky bacon Victorian woodwork. » *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, pp. 420-421.

¹⁰⁰¹ « A second Book could prove beyond any doubt that Ham was the cradle of our faith ... Undermine the pretended claims of the dāvidic line ... Circumscribe the very turning circle of the PCO itself... » *Ibid.*, p. 434.

l'interprétation analytique de Paul Diel, le feu terrestre symbolise l'intellect, c'est-à-dire la conscience, avec toute son ambivalence.¹⁰⁰²

Cette définition du symbole ambivalent du feu illustre l'épisode apocalyptique clôturant le récit de *Lanark*, où la ville d'Unthank (Glasgow) est en flammes. Depuis la nécropole, Lanark y voit tout d'abord les prémices de l'apocalypse calviniste envisagée par Nastler,¹⁰⁰³ qui n'appelle aucun renouveau, la sotériologie du calvinisme soulignant l'incapacité de l'être humain à obtenir le salut sans la grâce de Dieu.¹⁰⁰⁴ Cette destruction par le « feu du châtement », celui de la rétribution pseudo-divine de l'auteur intradiégétique, entrave la communication entre les personnages :

“Tell me what’s happening, please,” said Rima. She lay curled on the ground *with her hands over her eyes*. Everybody lay on the ground except Alexander, who knelt beside the radio transmitter earnestly turning knobs.

[...]

Behind the burning building was a great band of ruddy light with clouds rising into it from collapsed and collapsing roofs. There were no other lights. “First the fire, then the flood!” cried Lanark exultingly, “Well, I have had an interesting life.”

“You’re as selfish as ever!” shrieked Rima.

“Be quiet, I’m trying to contact Defence Command,” said Alexander.¹⁰⁰⁵

Le feu devient toutefois, au lever du soleil, un symbole de purification et de régénérescence :

[Lanark] looked sideways and saw the sun coming up golden behind a laurel bush, light blinking, space dancing among the shifting leaves. Drunk with spaciousness he turned every way, gazing with wide-open mouth and eyes *as light created colours, clouds, distances and solid, graspable things close at hand*. Among all this light the flaming buildings seemed small

¹⁰⁰² CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969), Paris : Bouquins éditions, 2021, p. 505. Voir aussi DIEL, Paul. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* (1952), Paris : Payot, 1966, pp. 37-38.

¹⁰⁰³ L'exposé que Nastler en fait à Lanark s'achève ainsi : « Anyway, your eyes finally close upon the sight of John Knox's statue—symbol of the tyranny of the mind, symbol of that protracted male erection which can yield to death but not to tenderness—toppling with its column into the waves, which then roll on as they have rolled for ... a very great period. » GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 497.

¹⁰⁰⁴ La sotériologie désigne la « [p]artie de la théologie concernant le salut et la rédemption par le Christ. » *TLFi*, « sotériologie », <https://www.cnrtl.fr/definition/soteriologie>, consulté le 28 juin 2023.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 557. Je souligne.

blazes which would soon burn out. With only mild disappointment he saw the flood ebbing back down the slope of the road.¹⁰⁰⁶

S'ensuit un rétablissement du langage oral et corporel permettant à Lanark et Rima de communiquer à nouveau, malgré la persistance de la destruction environnante :

Rima came beside him and said teasingly, "Wrong again, Lanark."
He nodded, sighed, and said, "Rima, did you ever love me?" She laughed, held him and kissed his cheek. She said, "Of course I did, even though you kept driving me away so nastily and so often. They've started shooting again."¹⁰⁰⁷

D'un point de vue métafictionnel, l'inversion du symbolisme du feu permet à Nastler de poursuivre son écriture le temps de quelques pages. Cela permet également à Gray de substituer la notion de création au caractère purement destructeur que l'auteur intradiégétique associe au thème de la fin.¹⁰⁰⁸

L'incomplétude de l'apocalypse calviniste envisagée par Nastler trouve également une interprétation analytique dans le symbolisme de l'eau, le principe antagoniste du feu.¹⁰⁰⁹ Dépourvue de véritable déluge, l'apocalypse qui advient dans *Lanark* – et à laquelle résiste la statue de John Knox (« symbol of the *tyranny of the mind* [...] which can yield to death but not to *tenderness* ») – apporte au personnage éponyme une purification « par la lumière et la vérité », sans toutefois que Nastler fasse preuve de « bonté » à son égard : l'auteur intradiégétique réserve toujours à Lanark une mort qui s'annonce tout sauf paisible.¹⁰¹⁰ En ce sens, la fin orchestrée par Nastler désacralise l'apocalypse autant que son propre texte.

Le feu joue un rôle symbolique aussi ambivalent dans *House of Leaves*, bien que plus ostensiblement métatextuel. Comme les séries de « X » utilisées par Truant pour retranscrire les parties recouvertes d'encre du texte de Zampanò, les crochets encadrant un espace vide en

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 558. Je souligne.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 498.

¹⁰⁰⁹ « Purificatrice et régénératrice, l'eau l'est également. Mais le feu se distingue de celle-ci en ce qu'il symbolise la purification par la compréhension, jusqu'à sa forme la plus spirituelle, par la lumière et la vérité ; l'eau symbolise la purification du désir jusqu'à sa forme la plus sublimée, la bonté. » CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 506 et DIEL, Paul. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, op. cit., pp. 37-38.

¹⁰¹⁰ GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., p. 559.

traduisent les zones brûlées.¹⁰¹¹ Les deux procédés typographiques illustrent donc deux formes de destruction textuelle et d'entropie langagière, ce que souligne l'enchaînement suivant de notes de bas de page :

²⁸³IbXXXXXXXXXSuiXXXXXXXXXXXX [] XXXXXXXX²⁸⁴

²⁸⁴Inked out as well as burned.¹⁰¹²

Une fois de plus, l'intérêt de Truant se porte davantage sur les circonstances mystérieuses d'une telle destruction par le feu que sur le texte lui-même ainsi consumé, une autre façon pour Danielewski d'alimenter la dimension ludique et contradictoire de sa métafiction :

Unfortunately I have no idea what stuff did the actual charring. It's way too copious for cigarette tappings, and anyway Zampano 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 still is 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.

Fly from the path.¹⁰¹³

La fin du monde imaginée par Truant n'est pas si éloignée de celle que Nastler envisage dans *Lanark*. Néanmoins, tout en restant implicite, le parallèle métatextuel que Danielewski dresse avec la fin de l'énonciation de Truant, et de l'énoncé de *House of Leaves*, apparaît plus clairement que dans le roman de Gray : la vision de Truant intervient à la page 323 du roman, ce qui laisse bien au lecteur plusieurs heures de lecture avant qu'il n'atteigne la sept-cent-neuvième et dernière page : « there still is time... ».

L'image d'un livre en train de se consumer au moment même de sa réception renvoie à deux autres épisodes du roman de Danielewski où le temps consacré à sa lecture est lui aussi compté, mais où la destruction par le feu dévoile cette fois ses aspects négatif *et* positif. Il s'agit des deux passages décrivant l'autodafé (littéralement « acte de foi ») plus ou moins délibéré de

¹⁰¹¹ « 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— [] . » DANIELEWSKI, Mark Z., *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 323.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 330.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 323. Je souligne.

House of Leaves, l'un par Navidson l'autre par Truant, un procédé métafictionnel classique symbolisant la fin du texte et sa désacralisation par excellence. La seconde occurrence met en évidence le caractère ambivalent du feu :

The book is burning. At last. A strange light scans each page, memorizing all of it even as each character twists into ash. At least the fire is warm, warming my hands, warming my face, parting the darkest waters of the deepest eye, even if at the same time it casts long shadows on the world, the cost of any pyre, finally heated beyond recovery, shattered into specters of dust, stolen by the sky, flung to sea and sand.¹⁰¹⁴

D'un côté, le feu reconforte Truant par la chaleur qu'il dégage autant que par le fait de reléguer à la mémoire et au passé le danger représenté par la « maison des feuilles » ; de l'autre, il obscurcit le monde en signant la fin du texte et de la littérature. Transparaît également dans cette image une forme de purification « par la lumière et la vérité » (« parting the darkest waters of the deepest eye »), dans toute l'ambivalence qu'un savoir nouveau, une clarté nouvelle, peut impliquer aux échelles individuelle et universelle.

L'autodafé que Navidson fait de *House of Leaves* traduit des idées similaires, malgré des circonstances différentes et une finalité opposée à celle de Truant, dont le but est de se défaire du livre (« at last »). Navidson est avant tout contraint de recourir au feu alors qu'il sombre inéluctablement dans les profondeurs obscures du labyrinthe :

Taking a tiny sip of water and burying himself deeper in his sleeping bag, he turns his attention to the last possible activity, the only book in his possession: *House of Leaves*.

“But all I have for light is one book of matches and the duration of each ma—” (for whatever reason the tape cuts off here).¹⁰¹⁵

Les deux pages qui suivent font état de spéculations humoristiques sur l'origine des allumettes utilisées par le protagoniste, leur durée de combustion et celle de chacune des pages du livre, que Navidson est forcé d'enflammer l'une après l'autre afin de pouvoir continuer à lire : « Hans Staker from Geneva, Switzerland has researched the Navidson-match question. »¹⁰¹⁶ Cependant, malgré les conjectures du chercheur fictif sur la vitesse de lecture moyenne de Navidson, une lecture complète de *House of Leaves* dans ces conditions est humainement

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 518.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 465.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 466.

impossible ; d'autant plus qu'à la consommation du texte s'ajoute, dans la précipitation, une forme de déperdition : « He tries to read faster, inevitably *loses* some of the text, frequently burns his fingers. »¹⁰¹⁷

Les théories pseudo-scientifiques de Hans Staker, malgré leur caractère ironique et métafictionnel,¹⁰¹⁸ ouvrent toutefois la voie à l'aspect positif du symbolisme du feu, que Zampanò associe à la lecture et, plus généralement, à la littérature :

In the end Navidson is left with one page and one match. For a long time he waits in darkness and cold, postponing this final bit of *illumination*. At last though, he grips the match by the neck and after locating the friction strip sparks to life a final ball of light.

First, he reads a few lines by match light and then as the heat bites his fingertips he applies the flame to the page. Here then is one end: a final act of reading, a final act of consumption.¹⁰¹⁹

L'utilisation de ce dernier terme, « consumption », engendre par sa polysémie une ambivalence quant à la nature de la fin de *House of Leaves*, symbolisée par l'acte de consommation du livre autant que par sa consommation au moment de la lecture : la construction syntaxique de la phrase en question, plus spécifiquement la virgule séparant « a final act of reading » et « a final act of consumption » présente les deux propositions comme équivalentes et, dans le même temps, elle les distingue l'une de l'autre tout en les reliant par le feu (« one end »), la raison commune de leur caractère final. Il est donc également question, ici, du consumérisme propre à la société occidentale actuelle dont la figure du pseudo-universitaire, représentée par le personnage de Hans Staker, est un exemple.

Par ailleurs, la succession des deux autodafés de *House of Leaves* agit comme une nouvelle mise en lumière des procédés intra-métaleptiques dont se nourrit la métafiction de Danielewski. En effet, la destruction par le feu de Truant met en abyme celle de Navidson et

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 467. Je souligne.

¹⁰¹⁸ « Unfortunately Staker's calculations are really more a form of academic onanism, a jerk of numeric wishful thinking, having very little to do with the real world. » *Ibid.*

¹⁰¹⁹ *Ibid.* Je souligne. Là encore, Danielewski exploite la matérialité du livre pour interpeler directement son lecteur. Le corps du texte des deux pages en question retrouve momentanément un agencement typographique classique qui sous-tend un enchaînement de conséquences à caractère métatextuel : 1. ces deux pages, imprimées en regard, représentent la dernière feuille et donc les deux dernières pages que Navidson lit de *House of Leaves*, dans un jeu de mise en abyme à double sens ; 2. la référence de l'ouvrage apocryphe et irrecevable de Hans Staker, qui apparaît dans la note de forme circulaire en bas de la page 466, symbolise la flamme que le protagoniste applique sur cette ultime feuille ; 3. cette insertion paratextuelle est donc une manière à la fois symbolique et ironique de présenter la critique académique (déjà comparée plus tôt à de l'« onanisme académique ») comme destructrice de la littérature ; 4. d'un point de vue purement ludique, pleinement assumé dans *House of Leaves*, la relation de proximité ainsi établie avec le personnage de Navidson incite implicitement le lecteur à reproduire l'expérience que celui-ci fait dans l'obscurité du labyrinthe, en testant à son tour sa propre vitesse de lecture de la page 467, par exemple.

la fictionnalise, brouillant une fois de plus les cartes quant à l'origine intradiégétique du livre. La comparaison des deux passages suivants souligne ainsi la nature fictionnelle de Navidson et, dans une moindre mesure, celle de Truant (qui semble déjà en avoir pris conscience),¹⁰²⁰ deux personnages constitués d'encre et de papier dont les mains seraient réduites en cendres au simple contact du feu :

And as the fire rapidly devours the paper, Navidson's eyes frantically sweep down over the text, keeping just ahead of *the necessary immolation*, until as he reaches the last few words, *flames lick around his hands, ash peels off* into the surrounding emptiness [...].

A strange light scans each page, memorizing all of it *even as each character twists into ash*. At least the fire is warm, *warming my hands* [...].¹⁰²¹

Connexe à celui du feu, le symbolisme de la cendre est tout aussi ambivalent. Par sa valeur résiduelle, la cendre représente « ce qui reste après l'extinction du feu, donc, anthropocentriquement, le cadavre, résidu du corps après que s'y est éteint le feu de la vie. »¹⁰²² Chevalier et Gheerbrant précisent toutefois que « tout ce qui est associé à la mort relève, avec elle, du symbolisme de *l'éternel retour* », mentionnant quelques lignes plus loin l'exemple de l'oiseau Phœnix qui renaît de ses cendres.¹⁰²³ D'un point de vue métatextuel, l'autodafé intradiégétique de *House of Leaves* représente donc une destruction symbolique qui appelle au renouveau du texte et de l'œuvre littéraire.

C'est également le cas des autres manifestations de destruction créatrice analysées jusqu'ici dans le cadre de ce chapitre. Avant d'aborder l'une des formes que peut prendre ce renouveau, rendue possible grâce au progrès technologique de ces dernières décennies, il convient de se pencher tout d'abord sur le besoin même de réinvention de la littérature, qui doit se payer de la désacralisation du texte. Cela permettra de mettre en lumière certains des procédés littéraires utilisés par les auteurs du corpus dans leurs actes de reprise du voile de la fiction.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 326. Voir *supra*, « Organicité du corps textuel », pp. 249-250.

¹⁰²¹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 467 et 518 respectivement. Je souligne.

¹⁰²² CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 217.

7.1.3 Simulacre et écran de fumée

Les métafictions du corpus mettent toutes en évidence l'idée d'une crise de la représentation de la réalité fictionnelle par l'écrit, afin de questionner la nature de la réalité référentielle, sociale et historique, au tournant du millénaire.¹⁰²⁴ Dans une approche métatextuelle, ce sont généralement le texte et le langage (écrit) qui font alors défaut aux personnages – qu'ils soient eux-mêmes auteurs intradiégétiques ou non (l'on pense aux personnages futuristes de *The Book of Dave*) – et au lecteur lui-même.

Relevant davantage du symbolique, mais également du métatextuel par l'omniprésence narratologique de Nastler, l'apocalypse « manquée » clôturant le récit de *Lanark* est un autre exemple de cette crise de la représentation. L'épisode illustre en effet « le glissement caractéristique de l'écriture grayienne de l'hypotexte biblique en mythe eschatologique postmoderne vouant l'humanité à sa perte par sa course folle au développement technologique ».¹⁰²⁵ Camille Manfredi souligne ainsi la volonté de Gray de recourir à de tels procédés de désacralisation du texte, de destruction créatrice symbolique de celui-ci, afin de réimaginer la réalité sociale et historique au moyen d'œuvres littéraires novatrices – ou avant-gardistes :

Reconnaître l'impossibilité de restaurer l'historicité d'une société à ce point engagée dans sa course à la catastrophe n'empêche toutefois pas Alasdair Gray de confier à ses héros-faiseurs excentriques la mission insensée de restituer à l'Écosse sinon au monde ce que Jean Baudrillard nommait « notre référentiel perdu », c'est-à-dire *une histoire performative comme parole et comme forme*. Dans cette reconversion du mythe en itinéraires personnels, Gray passe de l'universel au local en prenant bien soin de replacer à la fois le territoire national et la figure auctoriale au centre de l'aventure.¹⁰²⁶

Les différentes occurrences de crise de la représentation de la réalité traduisent également un rapport douloureux au réel. Josiane Paccaud-Huguet définit le réel comme suit :

Du fait de son statut de reste qui chute de l'opération signifiante, le réel selon Lacan ne saurait se nommer ni se représenter : il se définit comme le déficit ontologique, le noyau irréductible qui limite la portée de toute fiction symbolique, y compris la réalité dans laquelle nous sommes

¹⁰²⁴ Voir *supra*, « Manifestations concrètes de réalités schizomorphes », pp. 195-203.

¹⁰²⁵ MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰²⁶ *Ibid.* Je souligne. Voir aussi BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 69.

immergés. Inversement, nous ne pouvons avoir d'idée du réel qu'à partir des semblants ou d'une structure de fiction.¹⁰²⁷

Concernant les photogravures de la lettre de Bella dans *Poor Things*, l'incapacité momentanée pour la créature amnésique à traduire sa réalité par l'écrit peut ainsi s'interpréter comme un retour violent du réel, c'est-à-dire par sa soudaine prise de conscience de la mort. Ironiquement, le ton monotone sur lequel Baxter rapporte les paroles écrites de Bella « chute de l'opération signifiante » pour exacerber l'effet de crise et permettre au lecteur d'entrevoir le réel :

Baxter sighed and in a steady, uninflected voice told me, "They say, no no no no no no no no no, help blind baby, poor little girl help help *both, trampled* no no no no no no no no no no no no no no no no no no, no *where my daughter*, no help for blind babies poor little girls I am glad I bit Mr. Astley."¹⁰²⁸

Visible sur la dernière des six photogravures et observé par Archie, le brusque rétablissement du langage écrit de Bella concerne l'élément phrastique « I am glad I bit Mr. Astley ». Celui-ci est en effet parfaitement lisible sur la photogravure, contrairement au reste de l'extrait, y apparaissant toutefois sous la forme « I am glad I bit mister Astlay ». Cette ultime récupération des compétences langagières de Bella, alors qu'elle se remémore la morsure infligée au personnage d'Harry Astley, peut être rapprochée de ce que Slavoj Žižek observe à propos des personnes qui s'automutilent :

Take the phenomenon of "cutters" (people, mostly women, who experience an irresistible urge to cut themselves with razors or otherwise hurt themselves); this is strictly parallel to the virtualization of our environment: *it represents a desperate strategy to return to the Real of the body*. As such, cutting must be contrasted with normal tattooed inscriptions on the body, which guarantee the subject's inclusion in the (virtual) symbolic order—the problem with cutters, is the opposite one, namely, *the assertion of reality itself*.¹⁰²⁹

¹⁰²⁷ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 44. Josiane Paccaud-Huguet appuie son propos sur la réflexion de Sarah Kay, elle-même basée sur les travaux de Slavoj Žižek : « [B]ecause the real is experienced as much as absence as troubling excess, form rather than content may provide a means of approaching it. Content may mesmerize and mislead, but if we can look at things in such a way as to make the content recede from view [...], then the gaps that emerge between may prove a source of insight. » KAY, Sarah. *Žižek: A Critical Introduction*, Londres : Polity Press, 2003, p. 8.

¹⁰²⁸ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 151. Je souligne.

¹⁰²⁹ Žižek poursuit : « Far from being suicidal, far from indicating a desire for self-annihilation, cutting is a radical attempt to (re)gain a hold on reality, or (another aspect of the same phenomenon) to ground the ego firmly in

Dans le cas de Bella, ce n'est pas la vue mais le goût du sang, la « substance même du réel » selon Josiane Paccaud-Huguet citée en note, qui permet à la protagoniste de revenir à la réalité et au réel du corps. C'est ce que Bella révèle lorsqu'elle relate l'événement en question dans son contexte, une forme de vampirisme faisant écho au portrait que Wedderburn dresse d'elle dans sa lettre :

[...] I tried to scream like you once screamed God since I wanted to make the whole world faint but Harry Astley clapped his hand over my mouth O the sheer joy of feeling my teeth sink in.

The taste of blood sobered me. [...] I also told him I was sorry. In a sleepy voice he told me that a clean, unexpected flesh wound, however painful, was a flea bite to one who had been educated at Eton.¹⁰³⁰

Comme le montre la dernière phrase de la citation ci-dessus, la crise de la représentation de la réalité par l'écrit dont Bella fait l'expérience est l'occasion pour Gray d'adresser un clin d'œil humoristique à son lecteur aux dépens de l'Anglais cynique Harry Astley qui reste quant à lui fermement – et aveuglément – ancré dans un ordre symbolique virtuel des choses, pour paraphraser Žižek. À l'inverse, la morsure que Bella (Caledonia) inflige à la main qui tente de la bâillonner se voit conférer un caractère symbolique du fait qu'elle permet à la protagoniste de réaffirmer sa propre réalité – sociale et historique. Rejoignant ainsi ce que Camille Manfredi déclare plus haut à propos de *Lanark* notamment, cet événement de corps dans *Poor Things* est donc là aussi une manière pour Gray de « restituer à l'Écosse [...] une histoire performative comme parole et comme forme ».

Dans *Theories of Forgetting*, Olsen soulève la question des représentations par l'écrit de la réalité et du réel (du corps) dans une approche philosophique. On l'a vu, le récit d'Alana se détériore matériellement en même temps que les capacités psychiques et motrices de l'autrice intradiégétique. Le récit de Hugh, qui perd lui aussi de sa cohérence en raison de la

bodily reality, against the unbearable anxiety of perceiving oneself as nonexistent. Cutters usually say that once they see the warm red blood flowing out of the self-inflicted wound, they feel alive again, firmly rooted in reality. So, although, of course, cutting is a pathological phenomenon, it is none the less a pathological attempt at regaining some kind of normality, at avoiding a total psychotic breakdown. » ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*, Londres : Verso, 2002, p. 10. Josiane Paccaud-Huguet établit ce même rapprochement avec la clôture de l'épilogue de *Dorian* où le sang versé du personnage éponyme ancre fermement ce dernier dans la réalité de sa propre mortalité : « Cette chose, “warm, sticky, fluid”, appelée à se figer n'est-elle pas la substance même du réel qui a retrouvé son lieu propre en un ultime retour du réel qui vient déchirer et “salir” l'image de mode ? » PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 52.

¹⁰³⁰ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 174.

désorientation spatiotemporelle et identitaire du personnage, souligne ces interrogations au fil de la narration. Le passage suivant représente ainsi l'impossibilité pour Hugh (se référant alors à lui-même au moyen de la troisième personne du singulier) de s'ancrer dans la réalité qui lui paraît se déliter, en dépit de l'attention particulière qu'il prête à l'impact réel des éléments sur son corps, comme sur l'acte même de respirer :

Grit salts his eyes and he is blinking, tearing, snorting, stunned by the atmospheric vehemence. Self-conscious about the act of breathing, he hunkers into the fury, hurries behind Basel toward the whitewashed shed with the word COFE loosely spray-painted in red on the side next to an indecipherable Arabic word.

The weather makes him uneasy, turns him further inward, makes it feel as if reality is reaching its terminus all around him.¹⁰³¹

Rappelant à Hugh sa propre mortalité, le réel fait, là encore, violemment retour et s'impose au protagoniste malgré la tentative désespérée de ce dernier de se rattacher au symbolique (par le biais d'un langage écrit qui lui échappe) voire de se réfugier dans l'imaginaire (« turns him further inward »). Un rapport étroit au réel du corps accompagne sinon la mort de Hugh dans le « désert du réel » jordanien, du moins la fin ponctuée d'aposiopèses de son énonciation : « If there are two hours left of cold, I can manage it: this is what he tells himself./ What you tell yourself./ What I./ Two hours, and we'll be ».¹⁰³²

Olsen poursuit sa réflexion autour du réel du corps dans *There's No Place Like Time*, la rétrospective fictive qu'Aila consacre à l'œuvre d'Alana. L'un des films documentaires dont il est question, intitulé *Scarred*, se compose de déclarations de personnes ayant accepté de parler à Alana de leurs cicatrices. Dans le témoignage fictif qu'il consacre à cette œuvre tout aussi fictive, l'auteur américain Ralph M. Berry déclare : « None of that matters, of course. What matters is that, at the end of the day, *Scarred* is all about how the world continuously writes upon us, reminds us where we've been, that that place is real. »¹⁰³³ Olsen suggère ici l'idée du corps humain comme texte, ou une vision de l'humanité comme produit, non du divin, mais du monde et de son évolution scientifique, écologique, temporelle : l'histoire du monde

¹⁰³¹ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., pp. HA286-HA288.

¹⁰³² *Ibid.*, p. HA362. Aila met elle aussi l'accent sur le réel du corps de son père lorsqu'elle s'interroge sur la nature des psychotropes qu'il dit avaler : « Vicodin? Prozac? Luxvox? Paxil? Zoloff? Wellbutrin? Effexor? » ; « Klonopin? Lorazepam? Ativan? Oxycontin? Ecstasy? Sublingual morphine? » *Ibid.*, p. HA78 et HA232 respectivement. Ce sont en effet les possibles conséquences réelles sur le corps et l'esprit de Hugh que ces noms symbolisent avant tout.

¹⁰³³ OLSEN, Lance et Andi OLSEN. *There's No Place Like Time*, op. cit., p. 34.

se lit sur le corps des êtres humains. Cette une approche inversée de l'écriture, non comme activité humaine à inscrire dans le monde, mais comme trace de ce que le monde inscrit sur l'être humain qui devient lui-même l'inscription et la preuve du temps qui passe. C'est en quelque sorte ce que les récits d'Alana et de Hugh illustrent dans *Theories of Forgetting*, en réinscrivant dans le monde leurs représentations par l'écrit du réel du corps.

Un rapport tout aussi difficile au réel sous-tend la crise de la représentation de la réalité par l'écrit dans les métafictions de Self à l'étude, *Dorian* et *The Book of Dave* dénonçant toutes deux l'hypermédiatisation caractéristique du tournant du XXI^e siècle.

Dans son article « *Dorian, an Imitation* de Will Self : le mentir vrai de la fiction », Josiane Paccaud-Huguet s'intéresse au rapport des personnages de *Dorian* à « l'angoisse d'un réel inassimilable », caractéristique de la société du spectacle contemporaine et de son engouement pour le « faire réel » virtuel.¹⁰³⁴ Il est question du réel du corps dans le roman de Self : « le portrait de Dorian Gray est devenu *Cathode Narcissus*, œuvre conceptuelle qui focalise l'amour de l'image de soi fondé sur une “dé-réalisation” du corps, un oubli de sa dimension mortelle. »¹⁰³⁵

Deux copies sans origine, le récit métadiégétique de *Dorian* et sa propre version de l'installation écranique de Basil Hallward exposent le même simulacre de la réalité, qui est donc mis en abyme dans l'œuvre de Self. La (méta)fiction de Wotton et son tapuscrit dans l'épilogue agissent ainsi comme un dixième écran ajouté à *Cathode Narcissus*, un écran de fumée métaphorique qui escamote le réel dont celui du corps du personnage éponyme.¹⁰³⁶ On l'a vu, Wotton s'amuse néanmoins à disséminer çà et là des indices soulignant le statut de simulacre de son roman à clef, comme l'échange suivant entre Baz et Dorian :

—[...] C'mon, Dorian, get real.

—Ha ha. That's rich, Baz, priceless. Get real – it should be the Gray family motto.¹⁰³⁷

¹⁰³⁴ « *Dorian: an Imitation* (2002) transpose dans l'Angleterre thatchérienne le scénario de *The Picture of Dorian Gray*, qu'on peut considérer comme une reprise moderne du mythe de Narcisse où se joue le rapport d'un sujet à son image spéculaire et à l'angoisse d'un réel inassimilable. Le roman de Will Self, emblématique des années 80, se distingue aussi par une réflexivité particulière quant au statut de la fiction littéraire dans le monde contemporain saturé d'images virtuelles, où s'est perdu l'art du mensonge, comme le soulignait déjà Oscar Wilde dans “The Decay of Lying”. » PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 43.

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ « [L]’art de la fiction offre au lecteur un écran de projection/protection : projection pour l’imaginaire qui suspend un voile de protection sur un point de réel à la fois contenu et maintenu à distance, présent et absent — *extime* au sens lacanien. » *Ibid.*, p. 45.

¹⁰³⁷ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 157.

Dans *Dorian*, « [l]e réel escamoté, faute d'avoir trouvé place dans le jeu des semblants, toutefois insiste et fait retour, et la passion se fait souffrance et folie ». ¹⁰³⁸ À ce moment-là, le grenier de Dorian, qui renferme *Cathode Narcissus* puis le tapuscrit de Wotton dans l'épilogue, et où Baz trouve la mort de la main de son modèle, révèle au lecteur sa véritable apparence, celle du vide ou du désert du réel :

The door swung open soundlessly, and Baz was confronted with the antithesis of the fusty repro downstairs. Here, all was empty and minimal, grey and white in the light of a full moon, which floated in the dead centre of a rectangular skylight, as if it were a line drawing in a geometry textbook. [...] The only furniture in the room were the nine monitors that displayed *Cathode Narcissus*, ranged in a precise crescent atop waist-high steel plinths, and an Eames chair which faced them in prime viewing position. ¹⁰³⁹

Le simulacre ne faisant plus illusion, la pièce comme l'installation écranique placée en son centre sont *vidées* de toute fiction symbolique (« the null space in the middle of the null room ») ¹⁰⁴⁰ au profit du réel du corps, de sa mortalité. Ainsi, c'est une allusion au retour violent du réel ayant marqué la mort tragique de Lady Di, entre autres, qui transparaît dans la déclaration de Baz alors qu'il constate l'altération de son œuvre : « maybe this version of *Cathode Narcissus* is of its time too ». ¹⁰⁴¹

En révélant le rôle de Wotton comme auteur intradiégétique de la majeure partie du roman, l'épilogue de *Dorian* met l'accent sur la crise de la représentation de la réalité *par l'écrit*. Mais c'est en fin de compte pour mieux « remettre au goût du jour l'écran du faire semblant consenti (*willing suspension of disbelief*) qui redonne du jeu au jeu, antidote possible à la folie de Narcisse », ¹⁰⁴² par le biais de l'écrit lui-même et, en particulier, du *dirty unrealism* de Self :

[Son naturalisme littéraire] va s'ancrer dans la réalité symbolique des œuvres du passé pour reprendre le tissu, qu'il consolidera par des effets d'intertextualité interne. Il s'agirait en quelque sorte de rendre manifeste l'affiliation à l'Autre de la littérature et de l'art, véritable support du *willing suspension of disbelief*[...]. Les lecteurs de Will Self retrouvent Huysmans (54), Proust

¹⁰³⁸ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 52.

¹⁰³⁹ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, pp. 160-161.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 163. Voir aussi PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 43.

(56), Donne (21), T. S. Eliot (91) et Schopenhauer placé en épigraphe pour rappeler la part structurelle des masques de la fiction.¹⁰⁴³

L'art de Self veut ainsi « remettre en place l'écran en tant qu'écran tout en y réservant le lieu du réel comme vide ».¹⁰⁴⁴ Il fournit dans le même temps un élément de réponse à l'appel de Slavoj Žižek selon qui l'édifice symbolique, ayant perdu sa consistance à l'heure de l'hypermédiatisation, doit être réinventé :

[W]e should abandon the standard metaphors of the Real as the terrifying Thing that is impossible to confront face to face, as the ultimate Real concealed beneath the layers of imaginary and/or symbolic Veils: the very idea that, beneath the deceptive appearances, there lies some ultimate Real Thing too horrible for us to look at directly is the ultimate appearance – this Real Thing is a fantasmatic spectre whose presence guarantees the consistency of our symbolic edifice [...].¹⁰⁴⁵

Self réitère le procédé dans *The Book of Dave* par le biais de son *dirty unrealism*, caractérisant surtout les diatribes intérieures de Dave, et du récit d'anticipation. Le spectre fantasmé du second livre de Dave permet à Carl Dévúsh et Antoně Böm de réaliser l'absence de fondements de l'édifice symbolique et imaginaire érigé par le PCO. Seul le réel persiste et fait retour dans la diégèse dystopique où la passion pour le dieu Dave et sa vision dysfonctionnelle du monde n'engendre que souffrance et folie. Antoně en prend conscience lorsqu'il se trouve face au trou béant – le lieu du vide – dont le second livre aurait été exhumé :

There's nothing there, Böm gasped. But there was once something – there must have been. This, the very empty pit itself, was enough of a revelation for him; and so, along with its eroding sides, the last vestiges of his loyalty to King Dave and the PCO crumbled away.¹⁰⁴⁶

La révélation des personnages futuristes est confirmée lors de leur visite de Beech House, une reproduction du pavillon d'Hampstead où Dave enterre son premier livre dans le récit contemporain. Considéré comme le berceau de la foi imposée par le PCO, le lieu de

¹⁰⁴³ *Ibid.*, pp. 55-56. Self déclare plus tard : « If novels appear to have any similitude at all it is because they are written (and read) by people who themselves read a lot of novels ». COE, Jonathan et Will SELF. *Un véritable naturalisme littéraire*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁴⁴ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁴⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁰⁴⁶ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 319.

pèlerinage aux airs de musée abrite des reconstitutions des moments-clés de la vie de Dave qui l'ont conduit à créer puis enterrer son livre. Néanmoins, Carl n'est pas dupe du simulacre qui s'étend à la société tout entière, décelant le vide dissimulé par une réalité symbolique sans fondements :

– Viss, yer reervús, iz ware íall Bgan 2 fouzand yeers ago, wen Dave berried ve Búk. Eer í lay til ve Kings great-great-ganddad – but an umble woolly bloke on ve burbz – duggí up.

Carl looked and all he saw was a yok-flagged pit. It had no resonance, no atmosphere of sanctity. Its revelation was only in its emptiness – a void on to which any idea or belief might be superimposed.¹⁰⁴⁷

La dernière phrase de la citation résonne tout particulièrement avec la clôture du récit futuriste, qui s'apparente paradoxalement à une note d'espoir. Carl et Antonë s'apprêtent alors à confronter la communauté des Hamsters qui est sur le point de procéder à un nouvel abattage de « motos », ces créatures incarnant aux yeux du PCO un réel trop horrible pour lui faire face (pour paraphraser Žižek), les considérant plutôt comme des abominations.¹⁰⁴⁸ L'élimination totale des « motos » permettrait au PCO d'escamoter pour de bon le réel au nom d'un édifice symbolique dysfonctionnel, les « motos » en étant eux-mêmes le fruit. À l'inverse, Carl et Antonë – accompagnés de l'une des créatures – confrontent le réel (« the terrifying Thing ») au péril de leur vie dans l'espoir de rétablir les fondements de leur réalité.

Le chapitre intitulé « The Book of Dave » s'ouvre sur une rêverie du personnage éponyme dans laquelle l'ensemble hétéroclite des statues disséminées aux quatre coins de la capitale britannique se réveille et se dirige maladroitement vers Trafalgar Square, le cœur de la ville, et commence à se battre entre elles sans raison apparente. Comme le Livre de Dave, l'épisode en question représente l'effondrement contemporain d'un édifice symbolique si surchargé qu'il en perd toute substance, permettant au réel de faire violemment retour :

They had no more uniformity of purpose than they did of style, substance or scale – giant warmongers and diminutive deities, they were distorted embodiments of their creators' confused and ever-changing priorities. They didn't mean to cause any damage or distress – but they just did. [...] Marble clanged on iron, granite on bronze, as the maddened effigies battled

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 384. Je propose la traduction suivante du passage en dialecte Mokni : « This, your rearviews [de "rearview mirror", signifiant ici "Vos Excellences"], is where it all began two thousand years ago, when Dave buried the Book. Here it lay till the King's great-great-granddad – but a humble woolly bloke on the burbs – dug it up. »

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 13, entre autres.

with the incomprehensibility of their own sentience. What were they? Nothing. So sightlessly stared through for so very long that they had no more significance than a dustbin or a postbox – less perhaps.¹⁰⁴⁹

Les statues des figures historiques et mythiques animées apparaissent alors pour ce qu'elles sont réellement : des coquilles vides faites de marbre, de fer, de granite ou de bronze.

Dans *House of Leaves*, c'est le labyrinthe souterrain de la maison des Navidson qui incarne le désert du réel, le lieu du vide. Lors de son entretien fictif avec le personnage de Karen, Harold Bloom fait d'ailleurs remarquer : « It is so pointedly against symbol, the house requires a symbol destroyer. »¹⁰⁵⁰ Bien que cette interprétation de l'analyse de Bloom aille à l'encontre de ce que le critique défendait concernant la pensée lacanienne, les propos que Danielewski lui prête lors de cet entretien semblent toutefois abonder dans ce sens ; jusque dans la question finale, ambiguë voire incongrue, que Bloom adresse à Karen : « My dear girl, is it that you are so lonely that you had to create this? »¹⁰⁵¹ En plus de remettre en cause l'authenticité du film documentaire de Navidson, soupçonné de n'être qu'un vaste simulacre cinématographique, la question du critique renvoie au fait que, puisque résistant au symbole et à toute forme de représentation, le réel est exempt des notions d'absence et de manque.

Inscrire le labyrinthe de *House of Leaves* dans le registre du réel expliquerait notamment l'incapacité pour Zampanò et Truant à représenter le dédale par l'écrit autrement que par le blanc de la page. Comme Nick Lord le fait remarquer, le rapport difficile que les exégètes entretiennent avec la « maison des feuilles » de Danielewski illustre l'une des fonctions de la métafiction :

[T]he connections *House of Leaves* makes between metalepsis and the Real suggest that a function of metafiction's concern with its own narrative techniques is to explore the limits of signification and bring the reader into closer proximity with the Real.¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, pp. 323-324.

¹⁰⁵⁰ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 360.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

¹⁰⁵² LORD, Nick. « The Labyrinth and the Lacuna: Metafiction, the Symbolic, and the Real in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction* [En ligne], vol. 55 (4), p. 465-476, pp. 465-466, <https://doi.org/10.1080/00111619.2013.791242>, mis en ligne le 6 août 2014, consulté le 20 janvier 2020.

Karen en fait elle-même l'expérience, en même temps que le lecteur, lorsqu'elle décide de s'isoler dans la maison et d'analyser les enregistrements vidéo de son mari, espérant ainsi le localiser dans les profondeurs de la demeure. En rapprochant les concepts de métalepse et de réel pour se terminer sur une aposiopèse, l'épisode illustre les propos de Lord :

The angle from the room mounted camcorder does not provide a view of her Hi 8 screen. Only Karen's face is visible. Unfortunately, for some reason, she is also slightly out of focus. In fact, the only thing in focus is the wall behind her [...]. In less than a blink, the white wall along with the drawings secured with yellowing scotch tape vanishes into an inky black.

Since Karen faces the opposite direction, she fails to notice the change. [...] But even as she pushes play, the yawn of dark does not waver. In fact it almost seems to be waiting for her, for the moment when she will finally divert her attention from the tiny screen and catch sight of the horror looming up behind her, which of course is exactly what she does do when she finds out that the video tape shows¹⁰⁵³

Le passage établit une mise en abyme doublée d'un brouillage temporel en suggérant que l'enregistrement visualisé par Karen figure son instant présent capturé par la caméra de surveillance de la maison. Danielewski joue également avec les codes de l'horreur pour mieux mettre en scène le retour du réel (« the horror looming up behind »). Ironiquement, le mur est le seul élément net de la vidéo, soulignant ainsi la relation de proximité qui s'établit entre le réel qui en surgit, Karen et le lecteur. Poussant le suspense à son comble, l'aposiopèse qui signale la fin du chapitre XVIII souligne là encore l'impossibilité pour le langage, le symbole, de représenter l'impensable.¹⁰⁵⁴ L'interruption est reprise 105 pages plus loin, en ouverture du chapitre XXII :

nothing more than mere dark. The tape is blank.

Finally when Karen does turn around to discover the real emptiness waiting behind her, she does not scream. Instead her chest heaves, powerless for a moment to take anything in or expel anything out.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵³ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 417.

¹⁰⁵⁴ « On pourrait dire que le Réel, c'est ce qui est strictement impensable. » LACAN, Jacques. « Séminaire 22 R.S.I., séance du 10 décembre 1974 », http://www.gnpl.fr/Recherche_Lacan/2013/07/26/lxxii-r-s-i-1974-1975-lecon-du-10-decembre-1974/, mis en ligne le 26 juillet 2013, consulté le 24 novembre 2022. Voir aussi LACAN, Jacques. « RSI », dans *Ornicar ? Bulletin périodique du Champ freudien*, n°2 (dir. Jacques-Alain Miller), p. 87-105, Paris : Le Graphe, 1975.

¹⁰⁵⁵ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 522.

En repoussant toujours plus loin les limites de la signification (et de l'objet-livre), Danielewski parvient à laisser poindre le réel qui prend alors la forme d'une absence, d'un vide symbolique et textuel. Il s'agit en l'occurrence d'un *vide* de 105 pages décrivant de manière aussi textuelle que visuelle, par leur typographie, la lente et difficile progression de Navidson à travers le « désert du réel » de sa maison. À ce vide virtualisé par la cassette vierge (« blank ») se substitue alors le « vide réel » (« real emptiness ») tapi derrière Karen pour, une fois encore, réamorcer la controverse initiale autour de l'authenticité de *The Navidson Record* – l'écran du Hi-8 étant d'ailleurs supposé hors-champ durant la séquence en question. C'est ainsi que, comme Self et pour reprendre les mots de Josiane Paccaud-Huguet cités plus haut, Danielewski s'attelle dans *House of Leaves* à « remettre en place l'écran en tant qu'écran tout en y réservant le lieu du réel comme vide ».

Comme N. Katherine Hayles le fait remarquer, « [*House of Leaves*] instantiates the crisis characteristic of postmodernism, in which representation is short-circuited by the realization that there is no reality independent of mediation. »¹⁰⁵⁶ Si Hayles fait ici allusion à l'impact du numérique sur la matérialité de *House of Leaves* en particulier, son observation s'applique aussi bien aux métafictiones des trois autres auteurs du corpus.

L'étude qui suit porte sur les façons dont les auteurs du corpus abordent le devenir du livre de papier à l'ère du numérique. Celui-ci signe à la fois la fin et le renouveau de l'objet-livre – et de la littérature – à l'aube du XXI^e siècle, à l'image de ce que représente le passage de l'écran analogique à l'écran numérique pour le personnage éponyme et le tapuscrit de Wotton dans l'épilogue de *Dorian*.¹⁰⁵⁷

7.1.4 Le numérique : réinvention et transcendance

Comme Self dans l'épilogue de *Dorian*, Danielewski s'interroge sur la place de la fiction et de l'objet-livre à l'ère du numérique dans *House of Leaves*. Même si l'influence du numérique transparaît plus ostensiblement dans le texte et la typographie du roman de Danielewski, sa portée sur le jeu de la fiction est tout aussi importante dans *Dorian* (et pour *Dorian*) – dont les titres « Recordings », « Transmission » et (surtout) « Network » des trois

¹⁰⁵⁶ HAYLES, N. Katherine. *Writing Machines*, Cambridge & Londres : The MIT Press, 2002, p. 110.

¹⁰⁵⁷ « There was a true niceness to this marriage between form and content that made the transfer of *Cathode Narcissus* from leaky videotape vessel to unsinkable digital virtuality seem an inevitable aspect of the life of the piece itself. Or so *Dorian* liked to think, as he steered the big, grey car up the blue canal of tarmac beside Hyde Park. » SELF, Will. *Dorian*, op. cit., p. 264. Je souligne.

parties de son récit sont des références directes au numérique. Au rapport étroit que Danielewski et Self établissent entre le texte et l'écran (analogique et numérique) dans leurs métafictions s'ajoute la genèse comparable, déjà relevée, de *House of Leaves* et *Dorian* : le premier parut d'abord sur Internet sous forme de feuillets numériques, quand le second était à l'origine prévu pour être le scénario d'un film.¹⁰⁵⁸ La volonté des deux auteurs de revenir au livre imprimé pour thématiser la question du numérique n'est donc pas anodine.

N. Katherine Hayles voit dans les dynamiques métatextuelles et métafictionnelles structurant la narration de *House of Leaves* une expression de la « vitalité désespérée » du roman fait de papier à l'ère du numérique. Celui-là se trouverait donc sinon proche de l'extinction, du moins à la fin d'un cycle de vie :

First, [*House of Leaves*] extends the claims of the print book by showing what print can be in a digital age; second, it recuperates the vitality of the novel as a genre by recovering, *through the processes of remediation themselves*, subjectivities coherent enough to become the foci of the sustained narration that remains the hallmark of the print novel.¹⁰⁵⁹

Danielewski s'attache en effet à illustrer sur la page de *House of Leaves* la capacité de l'ordinateur, et plus généralement du numérique, à intégrer l'ensemble des médias (comme supports de communication) au moyen de procédés de « remédiation » ; l'on pense au passage de l'écran (*The Navidson Record*) au papier (le *House of Leaves* intradiégétique), à la multitude de supports physiques utilisés par Zampanò,¹⁰⁶⁰ ainsi qu'au pouvoir annihilateur du labyrinthe, autrement dit au vide se trouvant au cœur du roman.¹⁰⁶¹

La déformation typographique de *House of Leaves* atteint son paroxysme au cours du chapitre IX qui relate les événements de la séquence de *The Navidson Record* intitulée « Exploration #4 », plus précisément au moment où la thématisation du rapport entre les

¹⁰⁵⁸ Voir *supra*, « Texte, hors-texte », pp. 265-266.

¹⁰⁵⁹ HAYLES, N. Katherine. *Writing Machines*, *op. cit.*, p. 112. Hayles entend le terme « remédiation » comme suit : « [T]he cycling of different MEDIA through one another. These processes are going on all around us, including computer screens being arranged to look like television screens, television screens with multiple windows made to look like computer screens, print books mimicking computers, computers being imaged to look like books. » *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁶⁰ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xvii.

¹⁰⁶¹ « In this perspective, the house is nothing if not a figure for the digital: its paradoxical presence as the impossible absence at the core of the novel forms a provocation that, as we shall see, is analogous in its effects to the provocation of the digital. » HANSEN, Mark B. N. « The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Contemporary Literature* [En ligne], vol. 45 (4), 2004, p. 597-636, <https://muse.jhu.edu/article/178032>, mis en ligne en 2004, consulté le 20 janvier 2020, p. 609.

questions de manipulation numérique et d'authenticité de l'image est la plus explicite.¹⁰⁶² Comme le fait remarquer Mark B. N. Hansen, c'est l'authenticité du texte de *House of Leaves* qui est alors remise en cause :

Indeed, this coincidence might be considered the culmination of the text's thematic engagement with the digital, the moment where this latter shades into a concern with the digital as a subterranean deformational force that threatens the integrity of the (traditional) text.¹⁰⁶³

La déformation typographique du passage concerne tout particulièrement la note 144. Insérée dans un encadré bleu (la couleur du mot *house*) dans la partie supérieure d'une suite de vingt-cinq pages, celle-ci dresse la liste, forcément non exhaustive, de tout ce qui ne se trouve pas dans le labyrinthe ; la note feint de documenter et donc d'inscrire des éléments du réel au sein même de l'univers métafictionnel de *House of Leaves*.¹⁰⁶⁴ Comme Hansen le décrit, le cadre finalement vide et sans bordure obstrue la réflexion de Zampanò sur le retour équivoque à la parole orale et/ou écrite comme détentrice de vérité historique : « Truth will once again revert to the shady territories of the word and humanity's abilities to judge its peculiar modalities. »¹⁰⁶⁵ La déformation typographique de la note 144 met ainsi en évidence l'idée d'une dislocation entre la textualité et les technologies de documentation numérique, au profit de la fiction elle-même :

¹⁰⁶² Zampanò en conclut : « Currently, the greatest threat comes from the area of the digital manipulation ». DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁶³ HANSEN, Mark B. N. « The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », *op. cit.*, p. 609. Le paragraphe d'ouverture de *The Navidson Record* abonde dans ce sens, d'autant plus qu'il est suivi d'une note de bas de page (la toute première du roman) précisant au lecteur que la question est approfondie au chapitre IX : « While enthusiasts and detractors will continue to empty entire dictionaries attempting to describe or deride it, "authenticity" still remains the word most likely to stir a debate. In fact, this leading obsession—to validate or invalidate the reels and tapes—invariably brings up a collateral and more general concern: whether or not, with the advent of digital technology, image has forsaken its once impeachable hold on the truth. » DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁶⁴ « Here the outside world punctures the closure of the fictional world in a particularly destabilizing manner, since this list could be extended infinitely. And the formal deformations to which it submits the novel put the latter's long-standing stability as a storage technology into question: not only does this list of what's not in the house run on through fourteen right-hand pages of the manuscript, but in its appearance on the left-hand pages, it presents the text in reverse, as if the normally opaque text were suddenly rendered transparent, or at the very least punctured by a see-through or reflective portal. This play with page layout and function culminates in a blank blue-outlined box followed, on the very next page, by a solid-blue box, and on the next by a larger unframed box of blank white space imposed directly on and obscuring a single passage devoted to the capacity of digital technology to manipulate images. » HANSEN, Mark B. N. « The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », *op. cit.*, pp. 609-610. Voir aussi DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 119-148.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 145.

Here we can see clearly how the novel's thematic interest in coupling orthographic recording with textual deformation is a pretext for a more important argument concerning the rehabilitation of fiction in the wake of the digital.¹⁰⁶⁶

C'est ce que souligne la conclusion attribuée à l'auteur fictif Murphy Gruner : « Digital manipulation allows for the creation of almost anything the imagination can come up with, all in the safe confines of an editing suite [...] ». ¹⁰⁶⁷ Illustrer ainsi les caractéristiques du numérique par le biais de la matérialité de la page permet donc à la « maison des feuilles » de Danielewski, lieu du vide ou encore désert du réel, d'incarner le pouvoir de la fiction sur le réel lui-même :

What the digital here signifies is the wholesale substitution of the productive imagination for the registration of the real—the triumph of fiction over documentation. It is in this sense that the fictional house can and must be understood as a figure for the digital: it challenges techniques of orthographic recording and, by evading capture in any form, reveals the digital to be a force resistant to orthothesis as such, to be the very force of fiction itself.¹⁰⁶⁸

Bien qu'elle ait pour objectif de remettre la narration au centre de la fiction et la fiction au centre du procédé d'écriture de Danielewski, cette forme de récupération littéraire des caractéristiques du numérique n'est pas sans conséquences pour l'objet-livre *House of Leaves*, que les stigmates textuels et narratifs finissent par dénaturer. Le devenir du roman dit traditionnel n'en apparaît que plus incertain :

In a sense *House of Leaves* recuperates the traditions of the print book and particularly the novel as a literary form, but the price it pays for this recuperation is a metamorphosis so profound it becomes a new kind of form and artifact. It is an open question whether this transformation represents the rebirth of the novel, or the beginning of the novel's displacement by a hybrid discourse that as yet has no name.¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁶ HANSEN, Mark B. N. « The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », *op. cit.*, p. 610.

¹⁰⁶⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁶⁸ HANSEN, Mark B. N. « The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », *op. cit.*, pp. 610-611. Hansen appuie son propos sur le concept d'« orthothèse littéraire » théorisé par Bernard Stiegler : « le sens de l'orthothèse littéraire n'est pas la fidélité à la *phonè* comme présence à soi, mais l'enregistrement littéral du passé *comme* passé, comme *passage* de la lettre, ou de la parole *par* la lettre – un certain mode de répétabilité de l'avoir-eu-lieu (sinon d'un avoir-été) du jeu de l'écriture. » STIEGLER, Bernard. *La Technique et le temps. La désorientation. Tome 2*, Paris : Galilée, 1996, p. 48.

¹⁰⁶⁹ HAYLES, N. Katherine. *Writing Machines*, *op. cit.*, pp. 112-113.

Ce renouveau littéraire permet néanmoins à Danielewski de proposer, selon les codes traditionnels de la fiction réaliste, une représentation de la réalité à l'ère du numérique et de la virtualité.¹⁰⁷⁰

L'influence du numérique apparaît également de manière visible sur la page de *Theories of Forgetting*, même si le rôle qu'il joue sur les réflexions personnelles et existentielles des trois auteurs intradiégétiques reste majoritairement implicite. Néanmoins, en représentant ses « théories de l'oubli » par le biais de la matérialité du texte et du livre, Olsen remet lui aussi en question le statut du roman comme « technologie de stockage » de l'information, de documentation du réel pour citer Mark B. N. Hansen, au profit de la narration de soi et de la métafiction.

L'incapacité pour Alana à réaliser, au moyen des technologies numériques, un film documentaire sur *Spiral Jetty* de Robert Smithson illustre cette finalité au niveau intradiégétique du roman d'Olsen. En effet, une fois abouti, le film aurait pour conséquence de pérenniser une œuvre de Land art pensée en premier lieu comme un geste artistique éphémère et insaisissable. En ce sens, les clichés de l'œuvre de Smithson qu'Alana insère aux côtés de son récit autobiographique dénaturent déjà la sculpture, de la même manière qu'Olsen dénature le roman traditionnel par ses expérimentations stylistiques. Par ailleurs, ce n'est pas tant la perte de motricité d'Alana (le réel du corps) qui transparaît dans sa typographie de plus en plus schizomorphe, que la maladie fictive (« The Frost ») dont elle est victime – autrement dit, la fiction elle-même.¹⁰⁷¹

Les occurrences de récupération littéraire des procédés de remédiation propres au numérique remettent en cause l'intégrité du texte traditionnel pour mieux faire valoir les arts de la fiction et de la narration : elles représentent ainsi une autre forme de destruction créatrice

¹⁰⁷⁰ L'une des conclusions que N. Katherine Hayles tire de son analyse de *House of Leaves* s'applique également à *Dorian*, plus particulièrement à son épilogue métaleptique : « The remarkable achievement of *House of Leaves* is to devise a form that locates the book within the remediations of the digital era, along with the concomitant realization that reference becomes unstable or inaccessible in such an environment, and still deliver the pleasures of traditional realistic fiction. » *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁷¹ Olsen aborde l'ère du numérique et son rapport à la narration de manière frontale dans son pénultième roman en date, publié en 2021. Illustrant parfaitement la remarque de N. Katherine Hayles citée plus haut quant à la « vitalité désespérée » de *House of Leaves*, *Skin Elegies* met en scène – toujours au moyen de la métatextualité et de la matérialité de la page – un futur dystopique gravitant autour de la question ambivalente de la numérisation de la conscience humaine. Il n'est donc pas surprenant que la première de couverture de l'œuvre d'Olsen arbore une recension signée de la main de Mark Z. Danielewski, dont le nom est accompagné du titre de son premier roman : « I can't help but adore Olsen's willingness to rescue text from the screen and set it free on the page ». OLSEN, Lance. *Skin Elegies*, Ann Arbor : Dzanc Books, 2021.

du texte et du livre caractéristique du tournant du nouveau millénaire. Bien que les auteurs du corpus révèlent ainsi leur attachement à l'objet-livre, le processus de dématérialisation du réel suggéré par la thématique du numérique souligne d'autant plus l'idée de désacralisation textuelle.

Selon Régis Debray, toute forme de dématérialisation – du divin vers le livre, puis du livre lui-même – s'accompagne nécessairement d'un processus de désacralisation, plus précisément d'un « transfert de sacralité ». ¹⁰⁷² Debray rappelle ainsi que « l'aura du livre profane, dans notre culture laïque, apparaît comme un héritage du christianisme et, au-delà, de la Tora. » ¹⁰⁷³ La transmission numérique des textes contribue non seulement à diffuser cette aura à l'échelle mondiale, elle fait également resurgir, au sein de ce nouveau réseau littéraire immatériel, une forme de mystique ou de transcendance similaire à celle qui imprègne le *codex* à partir du XIII^e siècle :

La dématérialisation du texte libère la pensée du poids des choses, accroît sa mobilité, démultiplie ses possibles. De la métaphore livresque à la métaphore computationnelle, le passage n'est pas seulement, en effet, du pesant au léger, du rigide au souple, du rugueux au lisse – de l'argile à l'agile, si la paronomase est permise – mais de *l'inerte au vivant*. Avec le support interactif et l'hypertexte à géométrie variable, le lecteur n'est plus simplement spectateur, celui qui regarde le sens par la fenêtre en rectangle de la page, *du dehors*, mais coauteur de ce qu'il lit, écrivain en second, partenaire actif. ¹⁰⁷⁴

C'est de ce point de vue que Jean-Martin Rabot examine le rôle des technologies numériques, une spécificité de la postmodernité, comme véhicule du sacré. ¹⁰⁷⁵

House of Leaves, *Theories of Forgetting* et *Dorian* opèrent un « transfert de sacralité » au sein même du livre, une désacralisation du texte concomitante à une nouvelle forme de

¹⁰⁷² « Les religions du Livre ont certes dématérialisé le divin mais, puisqu'on ne détruit que ce qu'on remplace, elles n'ont pu le faire sans "diviniser" l'outil matériel de cette dématérialisation, sans introniser et ritualiser l'accès au lieu de la Parole : le *codex* comme demeure de Dieu. » DEBRAY, Régis. « Dématérialisation et désacralisation », *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷³ *Ibid.*

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁷⁵ « C'est reconnaître l'immatériel au fondement de toute réalité et le sacré comme forme permanente de toute structuration sociale. De ce point de vue, les technologies du numérique contribuent à la résurgence du sacré dans la postmodernité et confortent le mystère et la mystique que l'on retrouve dans la formation et la consolidation de l'existence communautaire et collective. » RABOT, Jean-Martin. « La résurgence du sacré dans la postmodernité », dans *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales*, n° 139 (1), p. 29-46, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2018, p. 29. Rabot souscrit ainsi aux propos de Thomas Jamet : « L'information crée une transcendance quasi mystique. Dans un monde qui en est rempli, le partage de celle-ci a plus de valeur que l'information elle-même. » JAMET, Thomas. *Ren@issance mythologique. L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, Paris : François Bourin, 2011, p. 46.

sacralisation émergeant de la structure narrative elle-même, soit une immanence plutôt qu'une transcendance. En effet, si le mystère et la mystique sont si prégnants dans ces trois métafictionnements en particulier, c'est avant tout en raison de leur récupération des caractéristiques du numérique qui placent d'emblée le lecteur dans la position de co-auteur – de « partenaire actif » – de leurs récits ouvertement polyphoniques.¹⁰⁷⁶

Appelant à un renouveau de la narration et de la fiction, de l'écriture et de la littérature, les formes de destruction créatrice textuelle et langagière observées dans le cadre de cette étude traduisent des postures auctoriales ambivalentes par rapport à l'acte de désacralisation du texte, et donc par rapport au sacré lui-même, ou encore à la foi comme croyance religieuse et/ou morale. En plus du caractère déontologique de telles pratiques métatextuelles, l'analyse suivante explore la place qu'occupe le sacré au niveau intradiégétique des œuvres du corpus, plus spécifiquement lorsqu'il est rapproché de l'acte de création littéraire et artistique.

¹⁰⁷⁶ Le numérique ne fait pas partie des thématiques de l'œuvre littéraire grayienne. Néanmoins, Kat Rolley et Anita Sullivan suggèrent que, si Gray s'était intéressé de plus près à la narration numérique (« digital narrative »), il aurait probablement cherché à repousser le « transfert de sacralité » au-delà même du texte (analogique) dématérialisé, vers des formes et des domaines rhizomiques littéraires jusqu'alors inexplorés. ROLLEY, Kat et Anita SULLIVAN. « Who is Digit AI? », dans *A Gray Space* [En ligne], <https://www.agrayspace.net/head/post-digit-al>, mis en ligne en 2022, consulté le 7 décembre 2022.

7.2 FOI ET DÉONTOLOGIE

Examiner la désacralisation textuelle à l'œuvre dans les métafictions du corpus implique également de relever les façons dont elles thématisent la question du sacré. Il s'agira ainsi de démontrer que les processus de dynamitage textuel intra- et extradiégétique observés plus haut reflètent des questionnements similaires relatifs à la foi de certains des auteurs intradiégétiques du corpus. Chez Danielewski, Gray et Self, la dualité sacrée Éros-Thanatos gouvernant la condition humaine de leurs personnages-auteurs, selon la pensée freudienne, est ouvertement remise en cause : une forme de désacralisation de leur existence fictive qu'ils insufflent dans leurs créations littéraires et artistiques.

L'analyse portera également sur la dimension morale de telles postures auctoriales intradiégétiques, qui remettent en cause le contrat de lecture établi avec le lecteur. L'on verra que les pulsions de mort attribuées aux personnages en question traduisent tantôt une difficulté à dire, tantôt un renoncement à dire, autrement dit un épuisement de leur parole : c'est là encore le propre de l'écriture comme désécriture. En dehors de la thématique du sacré, ces formes de décadence, de délitement et/ou de débâcle discursifs imprègnent en fait l'ensemble des romans du corpus. Elles mettent ainsi en évidence les approches similaires qu'adoptent Danielewski, Gray, Olsen et Self pour questionner le devenir de la parole auctoriale, en se présentant comme un élément de réponse à leur volonté commune de malmener le texte par le biais de la métafiction.

7.2.1 Éros-Thanatos

[L]'espèce humaine est la seule pour qui la mort est présente au cours de la vie, la seule qui accompagne la mort d'un rituel funéraire, la seule qui croit en la survie ou la renaissance des morts.¹⁰⁷⁷

Comme le fait remarquer Edgar Morin pour qui l'idée de mort englobe « le refus de la mort, les mythes de la survie, la résurrection, l'immortalité »,¹⁰⁷⁸ la vie humaine est nécessairement imprégnée de sacré. L'anthropologie de Morin repose entre autres sur le conflit opposant les

¹⁰⁷⁷ MORIN, Edgar. *L'Homme et la mort. Nouvelle édition revue et complétée*, Paris : Seuil, 1970, p. 7.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, pp. 7-8.

pulsions de vie (Éros) et les pulsions de mort (Thanatos) qui, selon Freud, est au fondement de la vie psychique.¹⁰⁷⁹

Danielewski, Gray et Self mettent en œuvre une forme de déséquilibre au sein de la tension pulsionnelle qui définit certains de leurs auteurs intradiégétiques, une instabilité symbolisant généralement – mais pas toujours – la victoire de Thanatos sur Éros. C’est alors la folie qui frappe les personnages en question, lorsqu’ils ne sont pas directement entraînés dans la mort.

Dans *Lanark*, l’entrée de l’index de plagiats consacrée à Freud, empreinte d’ironie (envers les théories du psychanalyste) et d’autodérision (envers Gray lui-même), souligne le trouble psychique de l’auteur intradiégétique Nastler :

Difflags in every chapter. Only a writer unhealthily obsessed by all of Dr. Freud’s psychosexual treatises would stuff a novel with more oral, anal and respiratory symbols, more Oedipal encounters with pleasure-reality/Eros-thanatos substitutes, more recapitulations of the birth-trauma than I have space to summarize. (*See also DISNEY, GOD and JUNG.*)¹⁰⁸⁰

À première vue, l’entrée révèle l’ascendance de la pulsion sexuelle, thématiquement associée au principe du plaisir et à la pulsion de vie, sur la pulsion de mort chez Nastler. Cependant, couplé au caractère prométhéen de sa condition de vie, le discours que Nastler porte sur le thème de la fin¹⁰⁸¹ – plutôt que sur celui du début (« birth-trauma ») – laisse à penser que sa névrose découle plutôt d’un excès de thanatos, une pulsion de mort non contrôlée qui s’infiltré dans son propre texte.

Le discrédit de Nastler suggère non seulement celui de la culture et de la théorie, représentées ici par Walt Disney, Dieu et Carl Jung, soit trois tentatives d’explication du monde : par la culture populaire, les mythes religieux et la théorie pseudo-scientifique, respectivement. Ce dynamitage résonne également avec l’événement de purification spirituelle vécu par Lanark, qui fait l’objet des trois entrées auxquelles renvoie celle de Freud. Comme les entrées de Disney et de Jung, celle consacrée à Dieu fait référence au moment où Lanark se laisse avaler par une bouche béante sortant du sol, une métaphore ambivalente de la bouche de

¹⁰⁷⁹ FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (1920) (trad. Jean-Pierre Lefebvre), Paris : Points, 2014, p. 170.

¹⁰⁸⁰ GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 488.

¹⁰⁸¹ « I warn you, my whole imagination has a carefully reined-back catastrophist tendency; you have no conception of the damage my descriptive powers will wreak when I loose them on a theme like THE END. » *Ibid.*, p. 498.

la vérité puisqu'elle évoque une autre forme de thanatos, illustrée ici par une catabase. L'entrée en question souligne en outre l'intertextualité biblique dans le récit du personnage éponyme : « Chap. 6, para. 11, 12, 13, 14. The purification by swallowing is a Difplag from the verse drama *Jonah*. (See also DISNEY and JUNG.) »¹⁰⁸² La mythification présumée de la vie de Lanark est toutefois « renversée » dans l'entrée de Jung qui précise que l'ingestion du personnage le transporte vers l'Institut, celui-ci étant, entre autres, une représentation métaphorique du Léviathan de Thomas Hobbes :

Nearly every chapter of the book is a Difplag of the mythic "Night Journey of the Hero" described in that charming but practically useless treatise *Psychology and Alchemy*. This is most obvious in the purification by swallowing at the end of chapter 6. (See also DISNEY, GOD and FREUD.) But the hero, Lanark, gains an unJungian political dimension by being swallowed by Hobbes's Leviathan. (See HOBBS.)¹⁰⁸³

Le thanatos de Nastler fait également écho aux pulsions de mort qui hantent Thaw (sous la forme d'un corbeau)¹⁰⁸⁴ avant de le mener au suicide par noyade. Il s'agit là encore d'un acte ambivalent, à l'image de l'oxymore concluant celui de Thaw,¹⁰⁸⁵ puisqu'il rapproche les idées de purification (par immersion) et de transgression du caractère sacré de la vie. La page décrivant le suicide de Thaw est placée en regard du frontispice du Livre 4 dont l'illustration principale est une référence directe au Léviathan de Hobbes. Le rapprochement des deux pages suggère ainsi que c'est la corruption spirituelle de Thaw et de Lanark qui relie leurs existences, reflétant la vie psychique de leur auteur intradiégétique.

L'identité de l'auteur intradiégétique de *House of Leaves* reste ambiguë tout au long du roman ; néanmoins, la vie psychique des principaux personnages-auteurs – à savoir Navidson, Zampanò, Truant et Pelafina – est troublée par des pulsions de mort. Zampanò et Pelafina en paient le prix fort, Navidson et Truant frôlant quant à eux l'autodestruction. Truant révèle ses tendances suicidaires lors d'une digression relatant une altercation qu'il a eue dans un bar :

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 488.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 491.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 348.

¹⁰⁸⁵ « And when at last, like fingernails losing clutch on too narrow a ledge, he, tumbling, yells out last dregs of breath and has to breathe, there flows in upon him, not pain, but annihilating sweetness. » *Ibid.*, p. 354.

He was twice my size, bigger and stronger. That should of mattered. For some reason it didn't. Odds were he'd rip me to pieces, probably even try to stomp me, and yet part of me still wanted to find out for sure. Luckily, the alcohol returned. I got wobbly and then I got scared.

Lude was yelling at me.

“You got a death wish Truant?”

Which was the thing that scared me.

‘Cause maybe I did.¹⁰⁸⁶

La section du chapitre XIII consacrée au personnage d'Holloway, plus précisément à la folie (auto)destructrice qui s'empare de lui dans le labyrinthe,¹⁰⁸⁷ s'interroge sur l'origine de ses pulsions suicidaires avant de les contraster avec celles de Will Navidson.¹⁰⁸⁸ La thématique du thanatos revient plus loin au centre de la réflexion de Zampanò, dans le chapitre XVII qui s'articule autour des raisons poussant Navidson à retourner explorer la maison d'Ash Tree Lane après la mort de son frère Tom.

Zampanò oppose alors plusieurs interprétations, présentées comme des écoles de pensée (« schools of thought »),¹⁰⁸⁹ dont les dénominations humoristiques sont en partie constituées des noms de leurs auteurs. L'une d'entre elles, nommée « The Bister-Frieden-Josephson Criteria » puis « The Criteria », avance que le retour catabatique de Navidson dans le labyrinthe serait motivé par des « projections » (au sens freudien du terme, comme mécanisme de défense) le repoussant à son insu vers le vide, ou plutôt : « the blankness of that place, “the utter and *perfect* blankness.” »¹⁰⁹⁰ Zampanò poursuit :

It is nevertheless the underlying position of The Bister-Frieden-Josephson Criteria that Navidson in fact relied on such projections in order to deny his increasingly more “powerful and motivating Thanatos.” In the end, he sought nothing less than to see the house exact its annihilating effects on his own being. Again quoting directly from The Criteria: “Navidson has one deeply acquired organizing perception: there is no hope of survival there. Life is impossible. And therein lies the lesson of the house, spoken in syllables of absolute silence,

¹⁰⁸⁶ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, pp. 323-338.

¹⁰⁸⁸ « Where Flint's argument makes the impulse to destroy others the result of an impulse to destroy the self, we only have to consider someone with similar self-destructive urges who when faced with similar conditions did not attempt to murder two individuals ». *Ibid.*, p. 332.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 385.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 387.

resounding within him like a faint and uncertain echo... *If we desire to live, we can only do so in the margins of that place.*”¹⁰⁹¹

Cette déclaration renforce l’aspect métatextuel de la théorie de *The Criteria*, le mettant en évidence par trois fois au moyen des italiques, de la barre de soulignement et de la polysémie du terme « margins » qui réfère aussi bien aux limites du labyrinthe fictionnel qu’à la marge de la feuille de papier. La théorie de *The Criteria* est une référence implicite au caractère fictif de l’existence des protagonistes. Concernant Zampanò qui, rappelons-le, est soupçonné d’avoir inventé de toutes pièces *The Navidson Record* (*The Criteria* y compris), Éros aurait succombé à Thanatos pour la simple raison que son récit occupe le corps du texte de *House of Leaves* et non sa marge – qui est réservée au récit de Truant, par exemple.

The Criteria consacre la seconde partie de son analyse à l’autre versant de la dualité sacrée de la vie, autrement dit à la pulsion de vie (« desire to live ») guidant les choix de Navidson. Néanmoins, c’est pour mieux mettre en lumière le comportement autodestructeur (« desire for self-destruction ») du protagoniste dans sa volonté ambivalente d’atteindre les confins de la « maison des feuilles » de Danielewski. *The Criteria* illustre son propos au moyen d’une épigraphe latine accompagnée de la glose suivante (tirée du livre de l’Exode, bien que la source ne soit pas précisée) : « *Non enim videbit me homo et vivet* », laquelle est explicitée en note par les éditeurs : « Maurice Blanchot translates this as “whoever sees God dies.” — Ed. »¹⁰⁹² Le commentaire qu’y apporte Zampanò confirme alors la dimension métatextuelle de la référence au divin dans *House of Leaves*, qui n’est autre que le Minotaure dissimulé dans le blanc de la page : « Thus emphasizing the potentially mortal price for beholding what must lie forever lost in those inky folds. »¹⁰⁹³ Là se trouve l’explication (métafictionnelle) de la mort prématurée de Zampanò, plus que jamais figure de l’exégète icarien anéanti par sa quête de l’essence de la « maison des feuilles », elle qui se veut aussi insaisissable que la mort.

The Criteria appuie son analyse de la dualité sacrée Éros-Thanatos gouvernant la condition humaine de Navidson sur la lettre qu’il adresse à Karen avant son départ. Reproduite par Zampanò, celle-ci apporte toutefois une dimension métatextuelle supplémentaire aux propos suscités du vieil exégète en les étendant à la littérature elle-même, c’est-à-dire à l’ensemble des romans (imprimés ou non) dont la « maison des feuilles » de Danielewski n’est qu’un exemple :

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, pp. 387-388.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 388.

¹⁰⁹³ *Ibid.*

Do you believe in God? I don't think I ever asked you that one. Well I do now. But my God isn't your Catholic varietal or your Judaic or Mormon or Baptist or Seventh Day Adventist or whatever/ whoever. No burning bush, no angels, no cross. God's a house. Which is not to say that our house is God's house or even a house of God. What I mean to say is that our house is God.

XXXXX [...] XXXXX.

Think I've lost my mind? Maybe, maybe, maybe Maybe just really drunk. Pretty crazy you have to admit. I just made God a street address.¹⁰⁹⁴

Le risque de cette quête de l'essence même de la fiction (« the margins of that place »), qui oscille entre Éros (« desire to live ») et Thanatos (« desire for self-destruction »), est sinon la mort, du moins la folie et le délitement du langage se trouvant eux aussi aux confins de la littérature, à la marge ou encore en position d'entre-deux (« Maybe, maybe, maybe Maybe »). Danielewski suggère ainsi que le caractère sacré de la littérature et de la fiction est non seulement indépendant de toute religion, il doit aussi être constamment examiné et remis en cause. On l'a vu, la série de « X » suivant la déclaration de Navidson représente une partie de la lettre que Zampanò a rayée à l'encre, soit un acte de désacralisation de sa propre fiction. De la même manière, la dernière remarque triviale de Navidson démystifie d'emblée son propos en le recentrant sur la « maison des feuilles » de Danielewski, qu'il démystifie dans le même temps en la réduisant à une adresse postale, ou à un simple titre de roman : *House of Leaves*.

Dans *Dorian*, le questionnement métafictionnel – plutôt que la quête – de l'essence de la fiction s'articule tout particulièrement autour de la relation entre *Cathode Narcissus* et le personnage de Dorian Gray. Alliant tous deux immortalité et avilissement, leurs états de sacralisation et/ou de désacralisation restent douteux tout au long du roman. Là encore, cette ambivalence traduit le trouble de la dualité sacrée qui définit l'existence de leur créateur, Basil Hallward. Bien qu'Henry Wotton la considère comme le parangon de la pulsion sexuelle (allant au-delà de l'érotisme),¹⁰⁹⁵ l'installation écranique de Baz symbolise en premier lieu l'amour qu'il porte à Dorian :

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 390.

¹⁰⁹⁵ « The sensation imparted as all nine monitors came to life was of the most intense, carnivorous, predatory voyeurism. The youth was like a fleshly bonbon, or titillating titbit, wholly unaware of the ravaging mouth of the camera. » SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 12.

I've always loved you. I loved you when I made *Narcissus*. If you really look at it it's obvious that I loved you then – and I still do now. It's a love letter, that piece, a fucking love letter, it's not some mad fetish that keeps you looking young.¹⁰⁹⁶

C'est néanmoins *Cathode Narcissus* qui lui coûte la vie lorsqu'il se fait violemment assassiner par Dorian, qui manifeste alors une pulsion de mort dans un acte de folie : « Blood spurted and sprayed around the two figures as the starveling ghouls on the screens cavorted and leered. Dorian howled and even lapped at the splatter. »¹⁰⁹⁷

La folie passagère de Dorian annonce son suicide à venir, soit le triomphe de la pulsion de mort sur la pulsion de vie, une dualité sacrée pervertie par le caractère narcissique de son existence :

On the seventh day of sitting and staring at the hated cardigan-wearer, Dorian got the switchblade out and opened it. It was the one he'd used to kill the creator – it would do for the creation as well. No, don't! the ninth *Narcissus* begged. Don't do anything foolish, Dorian...¹⁰⁹⁸

Symbolisée par le couteau à cran d'arrêt (« *switchblade* », je souligne), l'inversion des rôles entre Dorian et Baz renvoie vers ce dernier le reflet de sa propre pulsion de mort.¹⁰⁹⁹ Au moment de son assassinat, cette pulsion se traduit par une incapacité à dire :

[D]espite all the death he had already witnessed, the thanatos he was steeped in, Baz discovered that he'd rather not take a permanent nap. The poor sick withered Dorians danced in the darkening periphery of his vision as he grappled with this hellcat Dorian who was stapling him to the present. Oh to get away! To get back! Get off me! Baz wanted to shout, supremely irritated to be dying in such a lousy frame of mind.¹¹⁰⁰

C'est cette même incapacité à dire qui motive Wotton à créer sa (méta)fiction. Son récit représente de fait une forme d'épuisement de sa parole auctoriale, son paradoxe intrinsèque étant celui qui caractérise sa propre version de *Cathode Narcissus* et de la vie de Baz : le récit

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 252. Le caractère biblique de l'extrait, où Dorian apparaît comme un mauvais démiurge, parachève la désacralisation du protagoniste.

¹⁰⁹⁹ « Oh, is that so, Dorian sneered, reaching for the remote. He picked it up and pushed a button. Well, look on your love letter now, Baz; I'm returning it to sender. » *Ibid.*, p. 162.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 165-166.

de Wotton est également une lettre d'amour adressée à Dorian,¹¹⁰¹ exprimant dans le même temps la pulsion de mort de l'auteur intradiégétique.¹¹⁰²

L'analyse suivante montrera que, comme dans *Dorian*, les pulsions de mort des auteurs intradiégétiques de Danielewski et de Gray traduisent un épuisement de la parole auctoriale. L'on verra également que la question déontologique impliquée par ces postures discursives s'étend au-delà de l'idée de thanatos et concerne l'ensemble des métafictions du corpus.

7.2.2 Décadence, délitement, débâcle

Concernant l'acte d'écriture en particulier, la déontologie et, plus largement, la morale¹¹⁰³ occupent une position de contradiction lorsqu'elles s'appliquent à des œuvres postmodernistes, en raison de l'effondrement des idéologies qui les caractérise. Les formes de désacralisation observées dans le cadre de ce chapitre l'ont démontré puisqu'elles remettent à chaque fois en question le caractère moral des métafictions du corpus. Par ces différents procédés de destruction créatrice textuelle, langagière et symbolique, Danielewski, Gray, Olsen et Self illustrent ainsi l'idée d'un épuisement de la parole auctoriale, contrainte de constamment renouveler son support textuel, et donc de *se* renouveler, au tournant du XXI^e siècle. C'est dans cette logique postmoderne que les quatre auteurs à l'étude se penchent sur le devenir de la parole auctoriale en la présentant sinon comme immorale, du moins comme l'expression de dilemmes déontologiques.

Considéré plus haut dans *Lanark*, le thanatos de Nastler se présente à la fois comme le créateur et le destructeur de son univers métadiégétique et souligne le manque de conscience morale dont il fait preuve face aux crimes commis par l'Histoire :

¹¹⁰¹ « Love, Dorian. Henry loved you. He always loved you. I think the book is a lengthy love letter... » *Ibid.*, p. 259.

¹¹⁰² « Henry Wotton hated being Henry Wotton – that was the key to his *book*; and he, Dorian Gray, had been made the proxy for this monumental self-hatred. » *Ibid.*, p. 263.

¹¹⁰³ La morale désigne « [t]out ensemble de règles concernant les actions permises et défendues dans une société, qu'elles soient ou non confirmées par le droit », quand la déontologie concerne l'« [e]nsemble des règles morales qui régissent l'exercice d'une profession ou les rapports sociaux de ses membres. » *TLFi*, « morale », <https://www.cnrtl.fr/definition/morale>, consulté le 1^{er} juillet 2023 et *TLFi*, « déontologie », <https://www.cnrtl.fr/definition/déontologie>, consulté le 1^{er} juillet 2023.

After a silence the conjuror said querulously, "I can't change my overall plan now. Why should I be kinder than my century? The millions of Children who've been vilely murdered this Century is—*don't hit me!*"¹¹⁰⁴

Gray suggère ici que les grands bouleversements idéologiques du XXe siècle, dont ses nombreux conflits meurtriers, ont profondément affecté la narration elle-même. La rencontre de Lanark avec son auteur intradiégétique s'achève ainsi sur le délitement littéral de ce dernier, symbolisant celui de sa propre parole auctoriale : « Lanark had only tensed his muscles but the conjuror slid down the bed and pulled the covers over his head; they subsided until they lay perfectly flat on the mattress. »¹¹⁰⁵ En effet, c'est bien au devenir incertain de la parole auctoriale, face à la révélation postmoderne de l'absence de *telos*, que Nastler fait allusion avant de congédier son protagoniste : « I wish I could make you like death a little more. It's a great preserver. Without it the loveliest things change slowly into farce, as you will discover if you insist on having much more life. »¹¹⁰⁶

Gray manipule la question morale, déontologique, relative à l'acte d'écriture dès les premiers chapitres de *Lanark* pour mieux prendre son lecteur de court au moment de l'épilogue. En effet, le questionnement métatextuel de l'art de raconter est évident dans le chapitre 3, intitulé « Manuscript », qui se présente comme le récit autobiographique du personnage éponyme. La fièvre scripturale de Lanark est toutefois de courte durée puisque l'ouverture du chapitre 4 signe le retour d'une narration censément omnisciente, l'écriture de Lanark étant en outre discréditée par Sludden :

Sludden read a couple of pages, flicked through the rest, then handed it back saying, "It's dead. Perhaps you're more naturally a painter. I mean, it's good that you've tried to do something, I'm pleased about that, but what you've written there is dead."¹¹⁰⁷

En plus du clin d'œil métafictionnel que représente la remarque de Sludden (Gray était lui-même peintre, tout comme Thaw, son avatar diégétique et l'incarnation antérieure de Lanark), le lecteur découvre à rebours que la parole auctoriale de Lanark est en fait interrompue par Nastler, dont le thanatos est ici saillant (« dead »). Là encore, l'auteur met en évidence le problème moral lié à l'art de raconter, qui plus est de *se* raconter, à l'heure de la postmodernité :

¹¹⁰⁴ GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, pp. 498-499.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 499.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

“[...] Two pages showed me that *your prose is totally flat*, never departing an inch from your dull experiences. If a writer doesn't enjoy words for their own sake how can the reader enjoy them?”

“But I do enjoy words—some words—for their own sake! Words like river, and dawn, and daylight, and time. These words seem much richer than our experiences of the things they represent—”¹¹⁰⁸

D'un côté, Sludden reproche à Lanark de trop se concentrer sur le vrai au détriment du plaisir de la narration et du texte. De l'autre, les mots que Lanark considère comme profonds et esthétiques en soi ne font plus référence à des choses vraies dans l'univers dystopique du roman. Seule une écriture « plate », dépouillée de jouissance esthétique, permet donc à Lanark de rendre à son lecteur une vérité personnelle allant au-delà de son individualité pour représenter la réalité collective d'Unthank. Par ailleurs, la remarque de Sludden est également une référence métatextuelle à la matérialité de la page dépourvue de relief et, de manière proleptique et ironique, à la matérialité de Nastler lui-même qui finit par devenir aussi plat que le style d'écriture qu'il impute à Lanark.

Dans *Poor Things*, Gray confronte également plusieurs voix fictionnelles qui placent la question du devenir de la parole auctoriale au centre du débat proposé par le roman. C'est cette même question que l'éditeur intradiégétique met en avant lorsqu'il cite l'extrait suivant de la lettre de Victoria dans son introduction :

I cannot laugh at this book. I shudder at it and thank the Life Force that my late husband had just this single copy printed and bound. I have burned . . . the original manuscript and would have burned this too, as he suggests . . . but alas! it is almost the only evidence left that the poor fool existed.¹¹⁰⁹

Comme dans *House of Leaves*, l'autodafé vise à détruire une parole auctoriale avant tout. Archie étant un personnage de fiction, la destruction par le feu de son récit aurait signé plus que sa mort symbolique : son inexistence.

Danielewski rapproche les notions de thanatos et de morale lorsqu'il met en scène les deux autodafés intradiégétiques de *House of Leaves*. Il le fait également par le biais de la lettre

¹¹⁰⁸ *Ibid.* Je souligne.

¹¹⁰⁹ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. xii.

que Navidson adresse à Karen avant de reprendre l'exploration du labyrinthe, plus spécifiquement celle du vide qui le constitue (« the utter and *perfect* blankness »).¹¹¹⁰ On l'a vu, la quête périlleuse de Navidson est celle de l'essence même de la fiction qu'il qualifie de divine dans sa lettre (« our house is God »).¹¹¹¹ Le protagoniste interrompt brusquement la réflexion l'ayant mené à cette affirmation avant d'évoquer la controverse déontologique qui le tourmente, comme s'il s'agissait de deux sujets sans lien apparent entre eux : « Forget all that last part. just forget it. »¹¹¹² L'effet produit est néanmoins tout autre, la prétérition renforçant la transition reliant son propos.

C'est le mystère entourant le nom de Delial qui est alors révélé au lecteur en même temps qu'à Karen. Le lecteur apprend ainsi qu'il s'agit du nom donné par Navidson à une fillette soudanaise, depuis morte de faim, qu'il a prise en photo lors de l'un de ses reportages, un cliché lui ayant valu le prix Pulitzer.¹¹¹³ Cette révélation brouille une fois de plus la frontière entre fiction et réalité puisque la photographie existe vraiment, tout comme la controverse déontologique ayant accompagné la renommée qu'elle valut à son auteur, le photojournaliste Kevin Carter. Celui-ci se suicida peu de temps après avoir reçu le prix Pulitzer pour ce cliché réalisé en 1994 lors de la famine de 1993 au Soudan. Concernant Navidson, c'est son écriture qui se délite sous le poids de la culpabilité et du thanatos, même s'il justifie cette entropie langagière par son état d'ébriété. Sa typographie devient de plus en plus confuse, les répétitions signalant en outre la présence d'un trauma :

[...] a little girl squatting in a field of rock dangling a bone between her fingers i miss miss miss but i didn't miss i got her along with the vulture in the background when the real vulture was the guy with the camera preying on her for his fuck pulitzer prize [...] i wish i were dead right now i wish i were dead that poor little baby this god god awful [...] world im sorry i cant stop thinking of her never have never will [...]

La tourmente de Navidson apparaît alors comme la raison de la quête existentielle qu'il mène au sein du labyrinthe :

¹¹¹⁰ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 387.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 390.

¹¹¹² *Ibid.*, pp. 390-391.

¹¹¹³ « As was already mentioned in Chapter II, before the release of *The Navidson Record* neither friends nor family nor colleagues knew that Delial was the name Navidson had given to the starving Sudanese child. For reasons of his own, he never revealed Delial's identity to anyone, not even to Karen. » *Ibid.*, p. 394.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 292-293.

[...] i miss her i miss delial i miss the man i thought i was before i met her the man who would have saved her who would have done something who would have been tom maybe hes the one im looking for or maybe im looking for all of them [...]¹¹¹⁵

C'est donc une difficulté à dire ou un renoncement à le faire par le biais de la mort qui est à l'origine de *The Navidson Record* et, par sauts métalectiques successifs, du roman *House of Leaves* lui-même. Le questionnement d'ordre déontologique que suscite à son tour une telle posture auctoriale, partagée par Navidson, Zampanò et Truant¹¹¹⁶ et par les auteurs intradiégétiques de *Theories of Forgetting*, provient principalement du fait qu'elle renégocie le contrat de lecture établi entre l'auteur intra- et/ou extradiégétique et son lecteur. De plus, comme dans la métafiction d'Olsen et à l'image de la lettre de Navidson citée plus haut, les récits autobiographiques de *House of Leaves* qui émergent de cette posture auctoriale vont bien souvent à l'encontre du principe de lisibilité comme norme esthétique et éthique.¹¹¹⁷

Self met en œuvre des dispositifs métafictionnels et métatextuels similaires dans sa métafiction. Comme dans *Dorian*, l'auteur place la question de l'épuisement de la parole auctoriale et de son devenir au centre de *The Book of Dave*. Dans le récit futuriste du roman, la parole de Dave Rudman, l'auteur du livre sacré, s'épuise dans une dynamique de décadence en étant dénaturée par l'oligarchie religieuse. Au caractère immoral du contenu de son livre dont la composition découle en premier lieu de l'incapacité de Dave à dire sa colère et sa haine, s'ajoute son absence de lisibilité pour la société futuriste puisque seuls les membres du PCO y ont accès. De plus, le contrat de lecture que Dave établit avec son fils Carl, le destinataire du livre, est caduc dès le départ en raison de l'état psychotique qui motive son procédé d'écriture ; il l'est d'autant plus dans le récit dystopique puisque c'est toute une collectivité qui reçoit le livre, à défaut de l'être par Carl lui-même. Par ailleurs, à l'image du tour de passe-passe (« trick ») de Nastler dans *Lanark*, l'épuisement de la parole auctoriale de Dave est symbolisé par la disparition de son second livre – soit une désécriture à deux niveaux.

The Book of Dave dénonce moins l'immoralité du texte sacré que les dangers du fanatisme religieux. C'est l'ambiguïté qui transparaît dans la conclusion que Carl tire de l'épiphanie durant laquelle Dave lui apparaît pour lui annoncer l'imminence de l'Apocalypse : « Carl took a deep breath. He needed no intercom to tell him this: that if it hadn't been Dave

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 393.

¹¹¹⁶ Voir *supra*, « L'écriture palingénésique », pp. 287-290.

¹¹¹⁷ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 44.

who so blighted the world, it would've been some other god – Jeebus or Joey or Ali – with his own savage edicts. »¹¹¹⁸ Plus largement, Self s'interroge ainsi sur l'ambivalence du pouvoir de la parole auctoriale, sur laquelle l'énonciateur de celle-ci n'a plus la mainmise une fois l'œuvre publiée.

Soulignée *a contrario* par Gray dans l'épilogue de *Lanark*, cette perte de contrôle de l'auteur sur son œuvre et sur sa parole est ce qui constitue le nœud des six métafictions à l'étude. Ce sont en effet les reprises de parole des personnages du corpus entre eux qui forment les romans de Danielewki, Gray, Olsen et Self.¹¹¹⁹ Les effets de désacralisation textuelle et langagière engendrés par ces dynamiques narratives de destruction créatrice traduisent la volonté des quatre auteurs de représenter, par le biais de la fiction et du livre, une réalité mouvante et de plus en plus insaisissable au tournant du nouveau millénaire.

Tandis que la parole auctoriale doit désormais chercher à se renouveler continuellement pour ne pas s'épuiser, c'est une « nouvelle pratique d'écriture » qui voit le jour, à l'image de celle dont parle Barthes.¹¹²⁰ Comme Régis Debray le fait remarquer : « on ne détruit que ce qu'on remplace ». ¹¹²¹ Ainsi, telle qu'elle apparaît dans les métafictions du corpus, la désacralisation du texte semble opérer un « transfert de sacralité » (pour citer une nouvelle fois Debray) non seulement vers la relation auteur-lecteur elle-même, mais également vers la relation qui anime les communautés de lecteurs, comme celle que l'œuvre de Danielewski rassemble sur Internet par exemple.

La solution à l'épuisement de la parole auctoriale se trouverait dans le questionnement de ces relations extradiégétiques au sein même de la fiction, comme procédé d'écriture. C'est donc la figure de l'auteur comme passeur d'histoires qui doit être redéfinie.

¹¹¹⁸ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 450.

¹¹¹⁹ Voir *supra*, « Recevoir/concevoir le texte inachevé », pp. 309-320.

¹¹²⁰ BARTHES, Roland. « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (1978), dans *Œuvres complètes. Tome V, 1977-1980*, Paris : Seuil, 2002, p. 467.

¹¹²¹ DEBRAY, Régis. « Dématérialisation et désacralisation », *op. cit.*, p. 16.

8 L'AUTEUR, PASSEUR D'HISTOIRES

Les différents enjeux idéologiques et esthétiques qui motivent l'écriture comme désécriture de Danielewski, Gray, Olsen et Self servent un intérêt particulier en premier lieu : celui de raconter une histoire.¹¹²²

L'auteur doit néanmoins composer avec les mécaniques de l'oubli et de l'inconscient face auxquelles il paraît impuissant, une tension créatrice que les quatre auteurs du corpus thématisent dans leurs métafictions. Il s'agira d'examiner les rapports que le trouble de la mémoire – d'origine traumatique ou non – et le retour du refoulé chez les auteurs intradiégétiques exercent avec les dynamiques métafictionnelles et métatextuelles de l'effacement dans les romans à l'étude.

Il conviendra également de se pencher sur la relation ambivalente que les auteurs intra- et extradiégétiques entretiennent avec leur propre texte. L'on verra que ce rapport métatextuel parfois difficile trouve sa représentation métaphorique dans les œuvres du corpus à travers les liens de filiation qu'elles établissent entre certains de leurs personnages. D'autre part, la multiplication des auteurs intradiégétiques dans la métafiction de Danielewski, Gray, Olsen et Self place la relation dichotomique qui se joue entre individu et collectivité au centre de la question d'engendrement textuel et littéraire.

Ce sont enfin les façons dont les auteurs du corpus envisagent l'après de/dans leurs métafictions qui devront être mises en évidence. Au-delà du pouvoir cathartique de l'écriture du passé, déjà relevé dans le premier volet de cette thèse, il s'agira surtout d'examiner l'importance prêtée à la postérité et à la réception qui semble être attendue du récit. L'écriture métafictionnelle de Danielewski, Gray, Olsen et Self leur permet d'exprimer, entre autres, la nécessité d'établir des valeurs humaines plus altruistes au sein d'un monde où l'individualisme règne en maître.

¹¹²² Gray souligne ce fait de manière métafictionnelle dans l'introduction de *Poor Things* par le biais de l'éditeur, son avatar fictionnel : « Readers who want nothing but a good story plainly told should go at once to the main part of the book. » GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. xiv.

8.1 OUBLIER/EFFACER

Synonyme d'effacement, l'oubli est un « [p]hénomène complexe, à la fois psychologique et biologique, normal ou pathologique (dans ce cas, relevant de l'amnésie) qui se traduit par la perte progressive ou immédiate, momentanée ou définitive du souvenir »,¹¹²³ ce dernier pouvant être relatif à la mémoire individuelle ou collective. On l'a vu, l'écriture est un moyen de lutter contre l'oubli, faute de quoi le rôle de l'auteur comme passeur d'histoires serait d'emblée annulé, toute œuvre de fiction étant en effet le fruit de celles qui l'ont précédée. L'écriture devient désécriture du passé dans les métafictions du corpus qui mettent en scène des auteurs intradiégétiques se racontant malgré leurs troubles mnésiques. L'on verra cependant que l'écriture comme désécriture, lorsqu'elle ne réalise pas l'effacement d'une mémoire de manière métafictionnelle et/ou métatextuelle, peut à l'inverse permettre sa réactivation, telle une épiphanie pour le personnage et pour le lecteur.

La première partie de ce chapitre s'intéressera donc à la manière dont les auteurs intradiégétiques du corpus abordent la notion d'oubli et, plus spécifiquement, les troubles de la mémoire qui les affectent, généralement à la suite d'un traumatisme du passé. Il s'agira alors de mettre en lumière les répercussions métafictionnelles que ces troubles ont sur leurs récits, notamment sur la structure narrative de ces derniers.

L'analyse s'appliquera ensuite à mettre en évidence l'opération psychique de refoulement à laquelle certains des auteurs intradiégétiques du corpus sont manifestement sujets, par le biais du mécanisme psychologique inverse, c'est-à-dire le retour de l'élément refoulé, tel qu'il est représenté dans les métafictions à l'étude. Il est d'ailleurs souvent accompagné d'une nouvelle opération sinon de refoulement, du moins d'effacement narratif et/ou textuel là encore producteur d'écrit et de sens.

¹¹²³ TLFi, « oubli », <https://www.cnrtl.fr/definition/oubli>, consulté le 8 février 2023.

8.1.1 Traumatisme et amnésie

Dans *Introduction à la psychanalyse*, Freud définit le trauma comme

un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie.¹¹²⁴

Geoffrey H. Hartman s'appuie sur la théorie du trauma relevant des études littéraires pour souligner le paradoxe inhérent aux processus de construction et de représentation du trouble psychique dans la littérature :

The theory holds that the knowledge of trauma, or the knowledge which comes from that source, is composed of two contradictory elements. One is the traumatic event, registered rather than experienced. It seems to have bypassed perception and consciousness, and falls directly into the psyche. The other is a kind of memory of the event, in the form of a perpetual troping of it by the bypassed or severely split (dissociated) psyche. On the level of poetics, literal and figurative may correspond to these two types of cognition.¹¹²⁵

Comme son titre l'indique, *Theories of Forgetting* s'intéresse principalement aux mécanismes de l'oubli qui, chez les auteurs intradiégétiques, résulte sinon de troubles psychotiques et psychosomatiques pour eux trois, du moins d'événements traumatiques différents. On l'a vu, l'amnésie menant Alana et Hugh à l'aphasie et au silence se manifeste dans le roman d'Olsen au moyen de différents procédés métatextuels (typographiques, iconotextuels) et métafictionnels (syntaxiques, narratologiques).¹¹²⁶

Alana aborde sciemment l'évolution de son amnésie dissociative en la verbalisant dès les premières lignes de son récit, même si de manière énigmatique : « A sheet of plastic lowering between me & me. »¹¹²⁷ En revanche, le phénomène paraît affecter les souvenirs de Hugh à son insu, du moins jusqu'aux dernières lignes de son récit lorsqu'il semble prendre

¹¹²⁴ FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse* (1916) (trad. Samuel Jankélévitch), Paris : Payot, 1972, pp. 256-257. Selon Marc Amfreville, Freud insiste dans sa définition sur « l'idée d'une attaque venue de l'extérieur qui excède les moyens habituels de défense. » AMFREVILLE, Marc. *Écrits en souffrance*, Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 28.

¹¹²⁵ HARTMAN, Geoffrey H. « On Traumatic Knowledge and Literary Studies », dans *New Literary History*, vol. 26 (3), p. 537-563, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 537.

¹¹²⁶ Voir *supra*, « Esthétiser le silence », pp. 148-149.

¹¹²⁷ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A13.

conscience de l'imminence de sa propre perte psychique : « A plastic sheet lowering between him and him ». ¹¹²⁸ Soulignée par Hartman, la dissociation de la psyché des protagonistes traumatisés isole progressivement les aspects conscients et inconscients qui la constituent, telle une feuille de plastique. Elle est ici renforcée par l'utilisation que Hugh fait de la troisième personne du singulier pour se référer à lui-même. Associé à l'agencement typographique des deux récits (imprimés tête-bêche sur la page) invitant à une lecture à rebours, l'effet miroir créé par ce jeu d'intratextualité illustre le constant resurgissement (« perpetual troping ») des souvenirs d'Alana et de Hugh.

Dans *Theories of Forgetting*, il revient entre autres au lecteur de reconstituer la chronologie des événements décrits par les trois personnages autobiographes afin de pouvoir saisir au mieux l'histoire qu'ils cherchent à transmettre par l'écrit : un récit choral éclaté et fragmentaire destiné à la postérité ou dont la composition a un but intradiégétique essentiellement thérapeutique. Comme si l'effacement de leur propre mémoire incitait les personnages à en faire état, à le raconter dans le secret espoir de combler leurs lacunes grandissantes, au risque de s'inventer des souvenirs et de désécrire leur vie. ¹¹²⁹ Une illustration de la désécriture du passé de Hugh intervient dès le début de son récit alors qu'il est entré par effraction dans son ancienne maison, avant de se retrouver face à la nouvelle propriétaire :

He is moving effortlessly. Her kitchen. His. He squints and she grows younger. Squints and she grows older. He experienced the same effect when he hovered over her sleeping body in her bed. Her face kept changing. He couldn't get over it. Her face kept becoming other people's faces as he watched. ¹¹³⁰

La note marginale qu'Aila ajoute à cette section fait référence, de manière métatextuelle, à la répétition traumatique déformant le souvenir de son père : « i shudder every time i reach this section. » ¹¹³¹

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. HA361.

¹¹²⁹ Cela rejoint l'une des conclusions que Ricœur tire dans *Le temps raconté*, à propos de ce qu'il appelle « l'identité narrative » : « Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. » RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Le temps raconté. Tome III*, Paris : Seuil, 1985, p. 356.

¹¹³⁰ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., pp. HA25-HA26.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. HA26.

Olsen démontre ainsi que l'oubli n'est pas antinomique de la faculté d'imaginer et de raconter des histoires, bien au contraire. C'est d'ailleurs ce qui arrive chez les malades d'Alzheimer. Raconter des histoires est une façon de combler le vide, ou de le repousser.

Désécrire sa vie est également ce que Johnny Truant fait en partie dans *House of Leaves* alors qu'il s'applique à se remémorer certains pans de son enfance, qui lui échappent (comme Ricœur l'explique), dans l'espoir de prendre conscience de la cause profonde de son mal-être :

How about that, I can remember the beginnings of a nation that doesn't give a flying fuck about me, would possibly even strangle me if given half the chance, but I can't remember my own beginnings—and I'm probably the only one alive willing to at least attempt on my behalf that tricky flying fuck maneuver.¹¹³²

La citation évoque la distance entre histoire et Histoire, anecdote personnelle et récit collectif, et la superposition des deux niveaux de récit, l'individuel s'intégrant dans le collectif et/ou l'inverse – à moins que Truant ne soit à considérer comme allégorie nationale.¹¹³³ L'image d'une nation susceptible de le réprimer souligne sa marginalisation, déjà comprise dans l'onomastique de son patronyme. Elle est également une référence au traumatisme qu'il subit dans son enfance lorsque sa mère tente de l'étrangler de ses propres mains ; c'est du moins ce que Pelafina reconnaît dans l'une de ses lettres reproduites en appendice.¹¹³⁴ Le passage mentionné plus haut intervient toutefois après l'invitation des éditeurs à consulter les correspondances de Pelafina afin de mieux saisir la personnalité de Truant, compte tenu de son passé trouble.¹¹³⁵ La référence intratextuelle peut donc être repérée d'emblée ou non par le lecteur selon le choix qu'il opère.

Dans les deux cas de figure, Pelafina s'interroge sur l'origine de ses troubles psychotiques, qui pourraient selon elle remonter à sa propre enfance, dans une lettre empreinte d'ironie dramatique puisque suivant sa lettre d'aveu :

The Director has patiently explained to me, probably for the thousandth time, that my varied dispositions are the result of faulty wiring. For the most part I have come to accept his

¹¹³² DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 181.

¹¹³³ Voir *supra*, « Le récit autobiographique à tiroirs », pp. 206-207.

¹¹³⁴ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., pp. 629-630.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 72.

evaluation. (He quotes Emily Dickinson, saying I cover the abyss with a trance so my memories can manage a way around it—this “pain so utter.”)

Sometimes, however, I wonder if my problems originate elsewhere. In my own childhood, for example.

These days I like to believe—which is a shade different from belief itself—all I really needed to survive was the voice my own mother never gave me. The one we all need but one I never heard.¹¹³⁶

La référence directe au poème *There is a pain – so utter –* d’Emily Dickinson s’inscrit dans l’écriture littéraire de Pelafina, qui joue autant avec la langue (et les langues) que l’intertextualité. Ses propos sont ainsi mis en doute puisqu’elle est probablement à l’origine de la référence à Dickinson, et non le directeur de l’institut psychiatrique comme elle le prétend. Sa parenthèse relative au terme polysémique « belief », signifiant entre autres « croyance », « foi » ou « confiance », souligne de manière métafictionnelle le manque de fiabilité du personnage. Toutefois, l’ironie dramatique de l’extrait repose avant tout sur la façon dont Pelafina explique son incapacité à vivre : « all I really needed to survive was the voice my own mother never gave me », alors que, de son propre aveu, elle aurait elle-même tenté d’étouffer la voix de son fils. La référence au poème de Dickinson reproduit ci-dessous traduit en effet la douleur psychologique de Pelafina, si extrême qu’elle altère son comportement et sa mémoire :

There is a pain – so utter –
It swallows substance up –
Then covers the Abyss with Trance –
So Memory can step
Around – across – upon it –
As one within a Swoon –
Goes safely – where an open eye –
Would drop Him – Bone by Bone.¹¹³⁷

Comme Dickinson la décrit dans son poème, la douleur « engloutit » la chair, de sorte que la mémoire qui contourne ce vide tente de se frayer un chemin entre les os, prêts à tomber un à

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 636.

¹¹³⁷ JOHNSON, Thomas H. (dir.). *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston, New York & Londres : Little, Brown & Company, 1960, p. 294. Le poème de Dickinson est identifié comme datant de 1862. Il fut publié pour la première fois, de manière posthume, en 1929.

un. La mémoire y est présentée comme un somnambule, menacé de sombrer lui aussi, et pourtant dernier garant de vie.

Lors d'une digression, Truant mentionne la lettre d'aveu reçue de sa mère – près d'une dizaine d'années avant la mort de Zampanò et sa découverte de *The Navidson Record*. L'événement que Pelafina y relate sans détour¹¹³⁸ semble alors avoir été refoulé par Truant : « when I was only seven, a day I cannot for the life of me remember. »¹¹³⁹ Cependant, le protagoniste a tout l'air d'attribuer son trou de mémoire à son jeune âge lors de la tentative d'infanticide décrite par sa mère, plutôt qu'à un mécanisme de défense inconscient en réponse à une situation traumatique. Peu importe l'ordre de lecture des passages en question, le contraste qui se dessine entre la violence sourde de la lettre de Pelafina et la façon naïve dont Truant interprète l'événement à ce moment-là de son récit renforce la confusion des deux personnages et donc leur manque de fiabilité :

[S]he gathered me up in her arms and tried to choke me. *It was probably a very brief attempt. Maybe even comic.* My father intervened almost immediately, and my mother was then taken away for my own safety. I guess I do remember that part. Someone saying “my own safety.” My father I imagine. I suppose I also remember him leading her away. At least the shape of him in the doorway. With her. All blurred and in silhouette.¹¹⁴⁰

Le fait d'achever la compilation des écrits de Zampanò et la rédaction de l'introduction de *House of Leaves* permet à Truant de recouvrer la mémoire dans les dernières pages de son récit : « Memories soon follow. »¹¹⁴¹ Bien que confus, les souvenirs que sa mère lui avait prêtés jusqu'alors à travers ses lettres lui apparaissent subitement faux :

She hadn't tried to strangle me and my father had never made a sound.
I can see this now. I can hear it too. Perfectly.
Her letter was hopelessly wrong. Maybe an invention to make it easier for me to dismiss her. Or maybe something else. I've no idea. But I do know her fingers never closed around my throat. They only tried to wipe the tears from my face.¹¹⁴²

¹¹³⁸ « I kissed your cheeks and your head and after a while put my hands around your throat. How red your face got then even as your tiny and oh so delicate hands stayed clamped around my wrists. [...] Eventually though, your eyes became glassy and wandered away. Your grip loosened and you wet yourself. You did more than wet yourself. » DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, pp. 629-630.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 380.

¹¹⁴⁰ *Ibid.* Je souligne.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 516.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 517.

La révélation redéfinit d'emblée les procédés de caractérisation du protagoniste mis en œuvre tout au long de son récit, qui est lui-même remis en cause. En plus d'être un clin d'œil à l'authenticité présumée de *House of Leaves*, la note des éditeurs mentionnée plus haut se révèle donc, *a posteriori*, être un pied-de-nez de leur part. Autrement dit, ce passage signale au lecteur que le récit de Truant est en réalité une désécriture de sa propre vie, demandant par conséquent à être désécrivit par le lecteur.

Truant brûle *House of Leaves*, tout juste achevé, après cette épiphanie. La compilation du récit de Zampanò fut pour lui un long processus de purification par l'écrit visant à libérer sa mémoire émotionnelle. Comme Truant l'explique ensuite, son trouble de la mémoire résulte non pas du refoulement du traumatisme causé par le placement de sa mère en psychiatrie, mais plutôt de la répression consciente de ses propres sentiments dans une tentative toutefois similaire de défense :

She was more than bad off and I was far too young and wrecked to understand what was happening to her. *Compassion being a long journey I was years away from undertaking.* Besides, I learned pretty quickly how to resent her, licking away my hurt with the dangerous language of blame. I no longer wanted to see her. I had ceased to mind. In fact I grew to insist on her absence, which was how I finally learned what it meant to be numb. Really numb. And then one day, I don't know when, I forgot the whole thing. Like a bad dream, the details of those five and a half minutes just went and left me to my future.¹¹⁴³

Dans un ultime retournement métaleptique, la mention faite à la durée que prit la séparation forcée entre Truant et sa mère renvoie directement au premier clip vidéo « The Five and a Half Minute Hallway » constituant *The Navidson Record* – un titre qui, par ailleurs, annonce le brouillage spatiotemporel caractéristique du labyrinthe.¹¹⁴⁴ Le terme *oblivion* (« oubli », « inconscience »), qui fait l'objet d'une entrée de l'index de *House of Leaves*,¹¹⁴⁵ renvoie généralement au vide obscur et annihilateur du labyrinthe, autrement dit à une dimension spatiale incommensurable, comme le montre l'exemple suivant :

In one photograph of the Great Hall, we find Reston in the foreground holding a flare, the light barely licking an ashen wall rising above him into inky oblivion, while in the background Tom

¹¹⁴³ *Ibid.* Je souligne.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 689.

stands surrounded by flares which just as ineffectually confront the impenetrable wall of nothingness looming around the Spiral Staircase.¹¹⁴⁶

Le lien métalectique qui relie le récit de Truant aux explorations décrites dans *The Navidson Record* tire profit de la métaphore de la maison-psyché et du motif du labyrinthe, déjà relevés, pour figurer la désécriture introspective de l'apprenti tatoueur.

La lettre que Bella rédige dans *Poor Things* témoigne d'un questionnement similaire de son passé oublié ou plutôt effacé, une introspection suscitée par son observation du monde au cours de son Grand Tour. En désécrivant le présent dont elle fait l'expérience au gré de ses rencontres – comme fruit d'un passé qu'elle cherche à assimiler tout en le questionnant –, la protagoniste manifeste son propre manque de passé, plus spécifiquement la perte traumatique de celui-ci qu'elle exprime notamment par la *perte* de son enfant ; la polysémie du terme *loss* et de ses dérivés, employés par Bella pour désigner sa fille, participe de l'ironie dramatique dont sa lettre est empreinte. D'un autre côté, le manque de vécu de la protagoniste lui confère un regard naïf sur le monde occidental de la fin du XIXe siècle. Il en résulte un discours néo-victorien qui, tout en réalimentant la controverse entre fiction et histoire – individuelles et collectives, en l'occurrence – soulevée en introduction, présente une critique indirecte de la société capitaliste et individualiste contemporaine à Gray et à son lecteur :

I have read *The Last Days of Pompeii* and *Uncle Tom's Cabin* and *Wuthering Heights* so know that history is full of nastiness, but history is all past so nowadays nobody is cruel to each other, just stupid sometimes when they get into betting-shops. *Punch* says only lazy people are out of work so the very poorest must enjoy being poor. They also have the consolation of being comic. I know of course that bad accidents sometimes happen, but life goes on. My parents were killed in a train crash but I cannot remember them so I hardly ever weep. Anyway, they must have been old, so nearly worn out. I have been told I lost a baby somewhere else, but I know my little daughter is being cared for. My guardian looks after sick dogs and cats without being paid so a lost little girl is bound to be safe.¹¹⁴⁷

La prise de conscience de Bella de la réalité du monde qui l'entoure est concomitante à sa prise de conscience de la réalité de son propre passé, plus précisément du décès du fœtus

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 155. Voir aussi p. 64 et p. 344.

¹¹⁴⁷ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, pp. 134-135.

qu'elle portait lors de son suicide. Ces prises de conscience se font graduellement (« by slow degrees ») tout au long de sa lettre dont le passage suivant, proleptique, est tiré des premières pages :

I had a baby once. God, is that true? If it is true what has become of her? For I am somehow sure she is a girl. This is a thought too big for Bell to think. *I must grow into it by slow degrees.* [...] I start to fear the feeling that will grow if I think much about the little daughter I have lost.¹¹⁴⁸

L'évolution de la perception que Bella a du monde est surtout alimentée par ses échanges philosophico-politiques avec les personnages douteux d'Harry Astley et du Dr. Hooker. L'incident d'Alexandrie avec la fillette borgne et le bébé aveugle apparaît toutefois comme un tournant pour la protagoniste puisqu'il la confronte pour la première fois à la cruauté du monde et à la mort. Là encore, c'est la perte du passé de Bella, de son enfant qu'elle voit en la fillette borgne, qui ressurgit dans son discours : « [N]o [...] no, help blind baby, poor little girl help help both, trampled no [...] no, no *where my daughter*, no help for blind babies poor little girls [...]. »¹¹⁴⁹ Le motif de la vue, dont les deux enfants égyptiens sont privés ou presque, contribue au caractère révélateur de la scène pour Bella. Il réapparaît quelques pages plus loin, permettant cette fois à la protagoniste de révéler consciemment l'hypocrisie religieuse du Dr. Hooker, et de dénoncer le manque d'abnégation d'Astley :

I asked Dr. Hooker how Jesus would have treated my starving little daughter with the blind baby.

“Jesus made the blind to see,” said poor Dr. Hooker, looking uncomfortable.

“What would Jesus have done for them if he could NOT have made them see?” I asked. “Would he have hurried past like a bad Samaritan?”

I think that was why he left the Cut-use-off this afternoon. He does not want to live like Jesus, but unlike Harry Astley dare not say so.¹¹⁵⁰

Son Grand Tour permet à Bella de prendre conscience de l'état du monde et de l'injustice qui le caractérise au prix de son innocence, une perte doublement symbolisée par la maturation du cerveau fœtal dont elle est dotée (« I must grow into it by slow degrees ») et

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 108. Je souligne.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 151. Je souligne. Voir aussi p. 174.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

l'acceptation de la mort de son enfant, elle aussi symbolique donc. C'est ce que Bella explique à Baxter et McCandless une fois de retour à Glasgow :

*I knew there was something wrong with the world as soon as Wedder told me I had been a mother. I knew my daughter could have been terribly hurt as soon as Dr. Hooker pointed smugly at the little poor girl and blind baby. When Mr. Astley explained how rich nations depend on infant mortalities I knew she might be dead, and I almost wished she were dead when I learned at Millie Cronquebil's how weak and lonely women are used.*¹¹⁵¹

De cet aveu découle la décision de Bella de devenir médecin à son tour pour venir en aide aux plus démunis, en dépit du fait que les facultés de médecine étaient encore difficilement accessibles aux femmes au tournant du XXe siècle. Comme si la protagoniste devait faire le deuil d'un passé de répression, qu'elle avait voulu fuir en se suicidant, afin de pouvoir rayonner dans son plein potentiel, comme femme indépendante et libérée. Ainsi, en plus d'incarner la renaissance de l'Écosse que Gray appelait de ses vœux, Bella (Caledonia) symbolise une réponse davantage universelle – et tout aussi pertinente aujourd'hui – à un monde patriarcal inégalitaire par définition ; une forme de désécriture féministe à l'image de la réponse sarcastique qu'elle donne à Jean-Martin Charcot en conclusion de son Grand Tour : « I suppose you will tell them that my pity for poor people is caused by a displaced sense of motherhood. »¹¹⁵²

Analyser la façon dont certains des auteurs intradiégétiques du corpus abordent leurs troubles mnésiques, au moyen de l'écriture comme désécriture, a permis de mettre en évidence les différents intérêts narratifs et narratologiques que constitue un tel procédé métafictionnel. L'étude suivante s'intéressera plus spécifiquement au rôle que l'inconscient joue dans l'acte d'écriture des personnages et, *a fortiori*, dans l'économie des métafictions du corpus. Il s'agira de mettre en évidence les mécanismes psychologiques connexes de refoulement et de retour du refoulé auxquels ces personnages traumatisés sont sujets, tels qu'ils les illustrent dans et/ou par leurs écrits.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 195. Je souligne.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 186.

8.1.2 Le retour textuel du refoulé

Les occurrences de refoulement qui transparaissent dans l'écriture de certains des auteurs intradiégétiques du corpus s'expriment par le biais du processus inverse, c'est-à-dire le retour – dans l'acte de narration voire à même la page – de l'élément refoulé. Le surgissement de ce dernier dans la conscience de l'individu peut se manifester de différentes manières selon qu'il est purement onirique ou symptomatique, ou qu'il s'insinue dans la production même du langage pour donner lieu, entre autres, à l'acte manqué et au lapsus.

Dans *Theories of Forgetting*, le récit fragmentaire et achronologique de Hugh, qui témoigne de ses troubles à la fois psychotiques et mnésiques, met en scène une succession d'actes manqués auxquels le protagoniste serait sujet. C'est le cas dès l'ouverture de son récit alors qu'il se retrouve, sans savoir pourquoi ni comment, à se préparer un petit déjeuner dans la cuisine d'une maison dont il s'est pourtant séparé des mois plus tôt, à la suite de la mort d'Alana : autrement dit, le résultat d'un acte traduisant le désir inconscient de Hugh sinon d'annuler le décès de sa femme, du moins de le nier, de le refouler.¹¹⁵³ Le lecteur comprend plus loin que ce n'est pas la première fois que Hugh s'introduit par effraction dans son ancienne maison pour effectuer les mêmes actions (« ahistorical activities »),¹¹⁵⁴ suggérant ainsi que son acte manqué pourrait ne pas être le premier. L'on retrouve donc là encore l'idée de resurgissement constant du souvenir traumatique, avancée plus haut par Hartman (« perpetual troping »), qui imprègne la narration de Hugh : « [...] and then everything became repetition, the groove at the end of the record where the needle refuses to lift. »¹¹⁵⁵

Également à son insu, Hugh se retrouve sur le point de prendre un avion dont il semble ignorer la destination. Du moins, il s'agit là d'une finalité à laquelle il ne prête aucune attention dans son récit qui se concentre essentiellement sur l'instant présent, bien que celui-ci soit dérangé, à l'image des moments de lucidité que le protagoniste met par écrit. Espaces de transition par excellence, que Marc Augé désigne comme des non-lieux,¹¹⁵⁶ l'aéroport et l'avion exacerbent les troubles de Hugh :

¹¹⁵³ « And then the man opens his eyes to find himself standing at the kitchen island. [...] To the best of his knowledge, he is making breakfast. » OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA13.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. HA49.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. HA68.

¹¹⁵⁶ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. [...] Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – *palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation*. [...] La distinction

It is here, like this, and not on the plane, not at 38,000 feet, that he initially experiences time-blear. He is in this place but he is anywhere and it could be two in the afternoon and it could be four in the morning.

Another day, another week.¹¹⁵⁷

Hugh croit ainsi entrevoir ses enfants alors qu'il se tient sur un tapis roulant au sein de l'aéroport qui, concernant le protagoniste, est propice à l'acte manqué : « There were his children and then that was something else. »¹¹⁵⁸ L'enchâssement d'espaces de transition accélère le mouvement et brouille davantage le jeu de l'identité et de la relation, comme le suggère Augé. En effet, c'est également l'image du non-lieu que Hugh véhicule lorsqu'il déclare : « The flight is happening around him, the plane rushing down the runway, his body pressing back into foam. »¹¹⁵⁹ Cette prise de conscience du protagoniste intervient directement à la suite d'une digression analeptique et illustre ainsi un nouvel acte manqué, l'ayant poussé à monter à bord de cet avion à son insu.

De façon similaire, la quête identitaire de Hugh s'achève, en même temps que son acte d'énonciation, dans le désert jordanien. Comme l'ouverture du récit de Hugh qui est suivie d'un voyage en avion, sa clôture est précédée d'un trajet en voiture dont la description reflète les caractéristiques du moyen de transport comme non-lieu :

There are tire tracks rushing toward the horizon and oddly shaped boulders the color of dried blood balancing precariously atop other oddly shaped boulders the same color.

The man believes he may have just seen a petroglyph, *an extraterrestrial family holding hands, or only scratches*, and so he rotates in his seat to have a look and the boulder is gone in velocity smear.

When he faces forward again he doesn't know where he is. I look over my shoulder and can't locate the village behind me.¹¹⁶⁰

À la désorientation spatiale de Hugh s'ajoute sa désorientation identitaire, représentée de manière paradoxale par le passage de la troisième à la première personne du singulier pour se référer à lui-même. Son nouvel acte manqué visuel est quant à lui une référence métatextuelle

entre lieux et non-lieux passe par l'opposition du lieu à l'espace. » AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, pp. 100-102. Je souligne.

¹¹⁵⁷ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA37.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. HA34.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. HA42.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. HA330-HA331. Je souligne.

au fait que l'écriture souvent obscure des trois personnages de *Theories of Forgetting* est ce qui les unit, malgré leurs aliénations : « an extraterrestrial family holding hands, or only scratches ». Comme pour enfoncer le clou de la référence au non-lieu comme source de troubles mnésiques et d'actes manqués pour Hugh, Aila commente en marge de ce passage du récit de son père : « [[Baudrillard, encore :::: “Driving is a spectacular form of amnesia.”]] »¹¹⁶¹

D'un autre côté, au-delà des inconsistances linguistiques déjà relevées caractérisant le récit d'Alana, les coquilles et en particulier les lapsus de plus en plus récurrents de la protagoniste signalent les opérations de refoulement auxquelles elle est sujette. La figure suivante en présente quelques exemples :

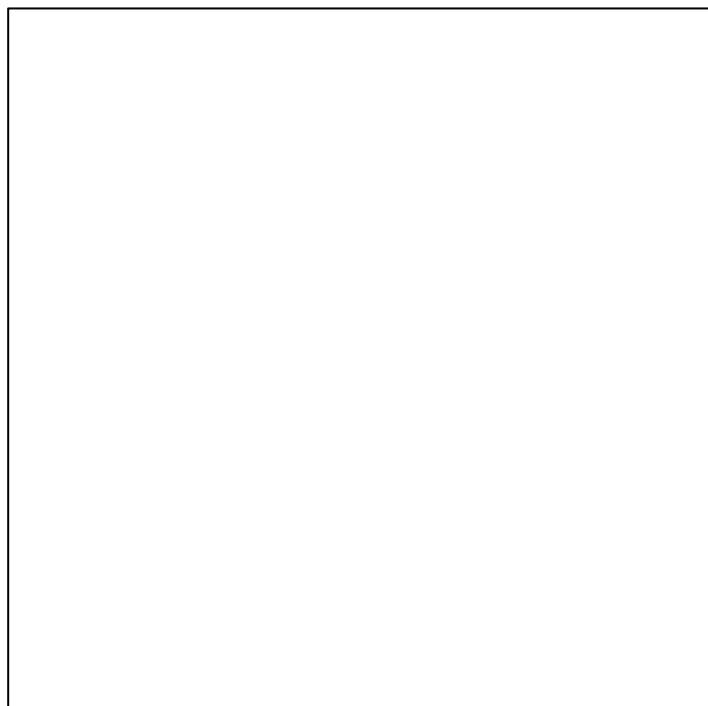


Figure 12. *Theories of Forgetting*, de Lance Olsen, p. 328.

À ce stade de la narration d'Alana, la dissociation de sa conscience est telle que, comme Hugh, la protagoniste se réfère à elle-même au moyen de la troisième personne du singulier. Néanmoins, l'intérêt de cet extrait réside davantage dans la substitution de la forme finie du verbe *whirl* (« tourbillonner », « tourner ») au substantif *world* (« le monde »). Ce lapsus pourrait s'expliquer par la quasi homophonie entre les deux termes, soulignant encore l'importance de l'oralité dans le discours d'Alana. Le choix du terme *whirl* est loin d'être anodin de la part d'Olsen ; à l'image de l'acte manqué de Hugh observé plus haut, il est une

¹¹⁶¹ *Ibid.*

référence métatextuelle à la « Jetée en spirale » qui, on l'a vu, est au cœur de *Theories of Forgetting* dans son contenu et dans sa forme.¹¹⁶²

En plus d'illustrer ce que Cathy Caruth définit comme le « retour littéral d'un événement contre la volonté de celui qu'il hante »,¹¹⁶³ ces occurrences de retour textuel du refoulé impliquent, chez Hugh comme chez Alana, une forme de résistance à l'effacement du souvenir traumatique, à la répression du désir inavoué et/ou inavouable – un mécanisme psychologique qui, cependant, reste lui aussi hors de contrôle du sujet conscient.¹¹⁶⁴ Les biffures ponctuant le récit d'Alana reflètent chez elle une volonté contraire d'effacer les lapsus dont elle a conscience (« ~~thank~~thinking », « ~~shot~~short »). Ce conflit intérieur à la fois conscient et inconscient, psychique et métatextuel – il est question de biffure et non pas de suppression complète – trouve sa représentation visuelle dans le cliché de la figure 12, inséré par Alana : l'immensité du Grand Lac Salé, photographié depuis les airs et sublimé par la présence en contrebas de la « Jetée en spirale » à demi submergée par les eaux, fait elle-même écho aux émotions intenses et contradictoires que la protagoniste tente d'exprimer par l'écrit sur cette même page (« ~~what I mean to~~ »).

L'état psychotique du personnage éponyme de *The Book of Dave* engendre chez lui un conflit intérieur similaire à celui des personnages de *Theories of Forgetting*. Tel un acte manqué, le premier livre de Dave est le fruit du retour textuel de ses pensées sexistes et xénophobes inavouées – mais accessibles au lecteur par ses diatribes intérieures imprimées en italiques – et refoulées lors de sa dépression nerveuse. C'est ce que lui explique Anthony Bohm, son psychiatre :

When Doctor, ah, Fanning, prescribed Seroxat for you in 2001 I'm sure he did what he felt was the right thing. However, the facts are that a small minority of patients have bad reactions to the drug – psychoses even. Your book dates from this period. If we can somehow *dig it up from your unconscious* and, so to speak, read it together, I think it would resolve a lot of your issues.¹¹⁶⁵

¹¹⁶² Voir *supra*, « Définition et maîtrise du plan d'écriture », pp. 220-221.

¹¹⁶³ CARUTH, Cathy (dir.). *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5.

¹¹⁶⁴ Le rapport entre l'idée de résistance à l'effacement dans *Theories of Forgetting* et l'œuvre de Land art de Robert Smithson sera abordé dans le chapitre suivant. Voir *infra*, « L'éphémère et le pérenne », pp. 441-442.

¹¹⁶⁵ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 292. Je souligne.

À la manière des biffures marquant le récit d'Alana dans le roman d'Olsen, le second livre que Dave rédige avec l'aide de Phyllis représente une vaine tentative d'effacer le premier, de l'annuler au moyen d'un nouveau récit. Néanmoins, là encore, le premier texte résiste et refuse de disparaître sans laisser de traces, la correction le mettant paradoxalement en évidence. Dans *The Book of Dave*, la résistance du premier livre est soulignée par le métal qui en constitue les pages et par l'incapacité de Dave à le déterrer du jardin de son ex-femme lorsqu'il cherche à rectifier son erreur.¹¹⁶⁶

La tournure de phrase utilisée plus haut par Bohm (« dig it up from your unconscious ») et la finalité qu'il considère ensuite participent de l'ironie dramatique alimentant la structure narrative fragmentée du roman de *Self* – tout comme la référence symbolique au jardin d'Éden où Dieu plante l'arbre de la connaissance du bien et du mal à l'origine de la Chute. De façon similaire, l'extrait suivant, tiré lui aussi du récit contemporain, renvoie, par le biais d'une focalisation interne, au « désert broussailleux » de la « Zone Interdite » du récit futuriste : « Dig up the book. Dig it up – search for it in the *scrubby desert* of his own mind. »¹¹⁶⁷ L'inconscient de Dave prend une dimension géographique physique dans la diégèse dystopique, s'y cristallisant en une zone à la fois psychique et mystique dont l'atemporalité apparente relève du concept d'*aevum* tel que Kermode le définit :

At ground level the zone was eerily quiet – even the voices of his mates, scant paces away, sounded muffled and distant. [...] As if the zone needed any more mystique – to Symun it was thickly permeated by Dave's prophecies of the world that had been and the world that would come again.¹¹⁶⁸

Par son acte de *défolement* textuel, l'expression de l'inconscient de Dave propulse la narration du roman de *Self* en s'épanchant dans l'univers futuriste ; où, autrement dit, l'inconscient du personnage éponyme est devenu collectif. L'explication que Phyllis fournit à Michelle à propos des actes insensés de Dave fait écho aux conséquences de la découverte de son livre pour le personnage futuriste de Carl (qui porte le même prénom que le fils de Dave), et donc à l'intrigue futuriste elle-même : « 'He thought he oughta dig it up, get rid of it. He's

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 418.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 293. Je souligne.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 64. Kermode associe les concepts d'inconscient et d'*aevum* comme suit : « So, in the disposable, time-bound talk of the [psychoanalyst's] patient, there is exposed what truly exists in another realm of time, an intemporal sign that may take its part in a pattern that has nothing to do with *chronos*; it is basic doctrine that the unconscious knows nothing of time. Nor has it anything to do with eternity; it inhabits that medium between, which could be called *aevum*. » KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 194.

worried it's gonna be found. Not now – maybe not for ages, but when it is it'll screw Carl up. Apparently' – she shook her head in amazement – 'it's full of the craziest shit.' »¹¹⁶⁹

Plus généralement, Self souligne le pouvoir de l'inconscient sur l'acte conscient de narration. Comme dans *Theories of Forgetting*, le procédé de retour textuel du refoulé à l'origine du « Livre de Dave » met en tension, une fois de plus, les idées d'effacement – de la mémoire et du texte – et d'écriture comme désécriture dans une finalité paradoxalement créatrice de sens, de texte et d'histoire à raconter : dans le récit contemporain, Dave oublie ou plutôt refoule à nouveau le contenu de son premier livre après l'avoir enterré (une forme d'effacement du texte, outre le fait que l'acte en lui-même n'est évoqué qu'*a posteriori*), puis tente de le désécrire par le biais d'un second livre ; dans le récit futuriste, même si les deux livres ne sont jamais que mentionnés par les personnages, le contenu du premier (l'inconscient de Dave) se manifeste à travers le régime totalitaire alors que le contenu du second (sa conscience) est incarné par les personnages de Carl, Antonë et Symun qui s'appliquent à en subvertir les institutions, à les désécrire, malgré l'effacement du passé par la mémoire collective ou l'inconscient collectif de Dave.

Les récits dérangés des deux protagonistes de *Lanark* sont également reliés par des mécanismes de l'oubli et de l'inconscient. Après son suicide sous les traits de Thaw, le personnage éponyme, amnésique, se retrouve à son insu à l'entrée d'une ville qui a tout d'un purgatoire. Une fois au sein de l'Institut, il demande à l'oracle de lui raconter son passé jusqu'à son arrivée à Unthank, en un acte de narration à la fois oral et textuel qui couvre les deux livres contemporains du roman et prend la forme d'une psychothérapie pour Lanark. En effet, même si le caractère symbolique du lien unissant les deux récits réaliste et fantastique – la mort et la renaissance du personnage – va au-delà de la question de la psyché humaine, la notion d'oubli, voire de refoulement, est soulignée dès le sommaire de *Lanark*. En plus d'interpeler directement le lecteur, la note présentant l'Interlude qui sépare les deux livres du récit de Thaw semble situer ce dernier dans l'inconscient du personnage éponyme, tel un écho à sa propre histoire : « to remind us of what we are in danger of forgetting: that Thaw's story exists within the *hull* of Lanark's ». ¹¹⁷⁰

Il serait toutefois malvenu de considérer le récit de Thaw comme un simple retour du refoulé pour Lanark, étant donné que son passé lui est conté, à sa demande, par l'oracle.

¹¹⁶⁹ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 415.

¹¹⁷⁰ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. vi. Je souligne. Voir aussi p. 219.

Apparaissant sous la forme d'une voix narrative désincarnée, tel un *deus ex machina* venant consolider la structure narrative fragmentée de *Lanark*, l'oracle est ainsi présenté comme le parangon du passeur d'histoires et une solution à l'oubli pour Lanark et pour le lecteur,¹¹⁷¹ comme le souligne entre autres la présence de l'Interlude. De plus, ses répliques n'étant pas indiquées par des guillemets, contrairement à celles des autres personnages, elles renforcent son statut de narrateur homodiégétique.

Le récit de Thaw possède néanmoins une valeur cathartique pour Gray lui-même puisqu'il est en partie autobiographique. C'est également le cas du récit de Lanark, comme l'auteur le fait remarquer dans l'appendice « Tailpiece: How *Lanark* Grew » de la réédition de 2007.¹¹⁷² Ainsi, à la question : « When and why did you want to make a story of your life? », Gray répond :

Surely everyone wants to be a hero or heroine? I'm sure all children do, probably when they stop being babies and find they have very little power over the world, apart from the power they imagine having. Books contained worlds I could grasp and manage through day-dreaming.¹¹⁷³

En cela, *Lanark* peut être considéré comme une sorte de retour textuel du refoulé pour Gray, qui thématise le mécanisme en abordant certaines pulsions de Thaw. Il en est de même pour son avatar fictionnel Nastler dont la déclaration métatextuelle suivante, volontairement ambiguë, rappelle entre autres l'idée de *transe scripturale* du personnage éponyme de *The Book of Dave* : « My fictions often anticipate the experiences they're based upon, but no author should rely on that sort of thing. »¹¹⁷⁴

De façon similaire, les mots de la fin que Gray exprime au moyen d'un ultime saut métalectique précédant son « Goodbye » ritualisé mettent en tension les notions de mémoire, d'oubli et de temps de l'effacement. Néanmoins, ils soulignent cette fois l'ambivalence de la relation que l'auteur entretient avec son propre texte, qui finit toujours par lui échapper, d'autant plus que ces mots sont eux-mêmes empruntés (Nastler dirait plutôt *dérobés*) au compositeur, musicologue et dramaturge John Purser :

¹¹⁷¹ « Then I'll tell you my history before I go on to yours. It's less amusing but the lack of detail makes it shorter, and since I once lived in your country it will tell you something about the economics of the place. » *Ibid.*, p. 105.

¹¹⁷² *Ibid.*, pp. 569-572.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 565.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 483.

I STARTED MAKING MAPS WHEN I WAS SMALL
SHOWING PLACE, RESOURCES, WHERE THE ENEMY
AND WHERE LOVE LAY. I DID NOT KNOW
TIME ADDS TO LAND. EVENTS DRIFT CONTINUALLY DOWN,
EFFACING LANDMARKS, RAISING THE LEVEL, LIKE SNOW.
I HAVE GROWN UP. MY MAPS ARE OUT OF DATE.
THE LAND LIES OVER ME NOW.
I CANNOT MOVE. IT IS TIME TO GO.¹¹⁷⁵

Les analyses menées jusqu'ici dans ce chapitre ont montré que les mécanismes de l'oubli et de l'inconscient apparaissent dans les métafictions du corpus tantôt comme sources d'angoisse pour l'auteur – intra- et extradiégétique – comme passeur d'histoires, tantôt comme un moyen pour celui-ci d'effacer le passé pour mieux le réécrire ou, plus largement, pour qu'il soit mieux réécrit (« My maps are out of date »). Dans tous les cas, l'oubli n'est jamais synonyme de mort littéraire chez Danielewski, Gray, Olsen et Self, mais plutôt l'occasion de renaissances textuelles et narratives.

L'étude suivante propose de poursuivre l'exploration du caractère ambivalent, voire aliénant, de cette relation auteur-texte telle que les quatre auteurs du corpus la représentent dans leurs métafictions.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 560.

8.2 LA RELATION AUTEUR-TEXTE

Les différentes causes fictionnelles à l'origine des relations difficiles que les auteurs intradiégétiques du corpus entretiennent avec leurs textes mettent en lumière autant de procédés métatextuels générant des formes de destruction créatrice – diégétique, narrative, symbolique et/ou textuelle. La question du sentiment de contrôle de l'auteur sur son propre texte devra donc être approfondie.¹¹⁷⁶ En effet, les textes à l'étude semblent parfois échapper à leur(s) auteur(s).

Cette étude examinera dans un premier temps les procédés d'*engendrement textuel* des métafictionnements du corpus à l'aune des relations de filiation souvent dysfonctionnelles et aliénantes qui unissent certains de leurs auteurs intradiégétiques à d'autres personnages. Dans une approche similaire, il s'agira plus généralement d'analyser la manière dont le concept de la descendance y est abordé.

D'un autre côté, la multiplication d'auteurs intradiégétiques au sein de mêmes métafictionnements permet d'envisager la question de l'écriture littéraire au prisme de la dichotomie entre individu et collectivité. En plus du caractère intertextuel des six œuvres du corpus, l'on verra que c'est également leur intratextualité commune qui en fait l'expression polyphonique de « la conscience galiléenne du langage » théorisée par Bakhtine.¹¹⁷⁷ Il conviendra ainsi d'observer la prolifération textuelle qui résulte d'une telle multiplicité auctoriale – et reflète le caractère interconnecté et interdépendant des sociétés occidentales contemporaines – afin d'en souligner la dynamique rhizomique dans les romans du corpus. L'étude examinera cette dynamique selon qu'elle renforce ou fragilise la relation auteur-texte, à la manière d'une relation interpersonnelle.

8.2.1 Filiation

Danielewski, Gray, Olsen et Self thématisent tous les quatre le lien de filiation dans une approche métatextuelle en ce qu'il motive des procédés d'écriture littéraire au sein même du

¹¹⁷⁶ Voir *supra*, « Définition et maîtrise du plan d'écriture », pp. 217-221.

¹¹⁷⁷ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (trad. Daria Olivier) (1975), Paris : Gallimard, 2011, p. 183. À ce sujet, Georges Letissier déclare : « Le roman intertextuel, en doublant le palier énonciatif, fait affleurer une multitude de voix. A bien des égards, il est plus que toute autre production romanesque un texte plurivoque, une chambre d'échos au sein de laquelle résonnent les rumeurs parfois discordantes qui surgissent de tous les points d'un monde saturé de paroles. » LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, *op. cit.*, p. 313. Voir *supra*, « La chambre d'échos », pp. 107-114.

récit. Ces relations généralement difficiles reflètent ainsi les postures ambivalentes des auteurs intradiégétiques du corpus en tant que passeurs d'histoires. Elles illustrent également les propos de Barthes qui déclare dans « La Mort de l'auteur » que « [l']Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. »¹¹⁷⁸

On l'a vu, Danielewski utilise la métaphore barthienne dans *House of Leaves* lorsque Truant se présente lui-même comme le père symbolique d'un récit-créature qu'il nourrit de son encre.¹¹⁷⁹ La relation ambivalente liant le destin du protagoniste à celui de son texte met en lumière le rapport tout aussi difficile qu'il entretient avec ses parents défunts, soit un passé obscur et traumatique qu'il s'attache à dénouer par le biais de l'écriture et de la narration. En effet, comme son texte et *House of Leaves a fortiori*, le père et la mère de Truant sont tous deux associés à la figure du Minotaure, plus particulièrement au grognement (« growl ») et au rugissement (« roar ») récurrents qui caractérisent la bête dans la « maison des feuilles » de Danielewski, alors que le protagoniste se souvient des sévices que Pelafina exerça sur lui durant son enfance :

However, as I write this down—some kind of calm returning—I do begin to recall something else, only perceive it perhaps?, the way my father had growled, roared really, though not a roar, when he'd beheld my burning arms, an ear shattering, nearly inhuman shout, unleashed to protect me, to stop her and cover me, which I realize now I have not remembered. That age, when I was four, is dark to me. Still, the sound is too vivid to just pawn off on the decibels of my imagination. The way it plays in my head like some terrifying and wholly familiar song. [...]¹¹⁸⁰

Brigitte Félix fait remarquer que Danielewski utilise d'autres procédés métatextuels dans son roman, comme les appels de note, pour thématiser de façon ludique cette relation père-fils à travers l'écriture labyrinthique de Truant :

Il n'y a pas que des chiffres, mais aussi des signes, dont certains sont à mettre en relation avec un document photographié en annexe page 582 qui est un code aéronautique de signaux

¹¹⁷⁸ BARTHES, Roland. « La Mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 64. Voir aussi LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, *op. cit.*, p. 167.

¹¹⁷⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 326. Voir *supra*, « Organicité du corps textuel », pp. 249-250.

¹¹⁸⁰ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 506.

d'urgence. La manipulation de la signification des signes non conventionnels employés en appel de note insère dans le texte des germes de récits clandestins autour de la figure du père de Johnny, qui était pilote d'avion. Un élément infime, d'habitude marque non signifiante est ainsi porteur d'une thématique « lourde » du père et du fils, réécriture de l'histoire de Dédale et Icare, et retour au labyrinthe.¹¹⁸¹

Le cri retentissant de la bête s'explique finalement par celui de détresse que Pelafina émet lorsqu'elle est séparée de son fils pour être placée d'office en institut psychiatrique :

Of course she was lost in a blur. My poor father taking her from me, forced to grab hold of her, especially when they got to the foyer and she started to scream, screaming for me, not wanting to go at all but crying out my name—and there it was the roar, the one I've been remembering, *in the end not a roar, but the saddest call of all*—reaching for me, her voice sounding as if it would shatter the world, fill it with thunder and darkness, which I guess it finally did.¹¹⁸²

Le travail de mémoire individuelle que Truant réalise dans *House of Leaves* est ce qui le sauve des griffes du Minotaure et donc de son propre texte. Ces derniers incarnent en fin de compte pour Truant ses liens de filiations brisés (« *in the end not a roar, but the saddest call of all* »), qu'il parvient toutefois à réparer symboliquement grâce à l'écriture et à la narration.

Dans *Lanark*, la notion d'aliénation père-fils qui imprègne le roman trahit la présence de l'avatar fictionnel de Gray, figure prométhéenne condamnée à l'autophagie pour survivre.¹¹⁸³ Incarnant le même personnage, Thaw (dont la mère décède à la suite d'une maladie) et Lanark s'éloignent de gré ou de force de leur père (Mr. Thaw)¹¹⁸⁴ et de leur fils (Alexander), respectivement. Cette rupture symbolique du lien de filiation les isole à la fin des deux récits de *Lanark*, reflétant ainsi la condition d'auteur intradiégétique de Nastler. De la même manière, le fait que, dans le récit réaliste, père et fils portent tous deux le même prénom, Duncan,¹¹⁸⁵ confère une forme de récursivité à la filiation de Thaw et de Lanark – le premier « créant » le second.¹¹⁸⁶ De plus, l'existence d'Alexander échappe paradoxalement à Nastler,

¹¹⁸¹ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁸² DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 517. Je souligne.

¹¹⁸³ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 481.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 350.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 219.

dont le projet n'est pas d'accorder une descendance à Lanark mais plutôt d'en finir pour de bon avec le monde fictionnel qu'il « excrète ». ¹¹⁸⁷

Néanmoins, l'insubordination dont Lanark fait preuve envers Nastler lorsqu'il apprend le destin tout aussi funeste réservé à son fils renforce l'ambivalence de la relation que l'auteur intradiégétique entretient avec son propre texte, soit une forme d'aliénation envers lui-même qui remet en question sa propre survie comme démiurge autophage. L'attitude de Lanark oblige Nastler à envisager pour lui une filiation, bien que de manière détournée, ce qui aura tout de même pour conséquence de modifier l'histoire qu'il avait pour projet de raconter. ¹¹⁸⁸

Comme les personnages de *Lanark*, celui de Bella dans *Poor Things* est présenté comme le fruit d'un acte démiurgique réalisé par Godwin Baxter. Ce dernier reproduit avec sa créature l'éducation qu'il a lui-même reçue de son père, jusqu'au patronyme qu'il lègue à Bella : « It was said that Godwin's father got him late in life by a domestic servant, but (unlike my father) gave his son his own surname, a private education and a small fortune. Nothing definite was known of Godwin's mother. » ¹¹⁸⁹ À l'image du titre du chapitre d'où est tirée cette citation, « Making Godwin Baxter », la logique de répétition caractérisant le processus de création de Bella illustre le procédé d'écriture d'Archie McCandless, qui réécrit son passé (y compris donc le personnage de Godwin) sous un angle fantastique.

D'un point de vue narratologique, la lettre vraisemblable de Victoria et les notes de l'éditeur entremêlant réalisme et fantastique sont elles-mêmes des réécritures du ou des récits qui les précèdent au sein du roman – subordonnées à eux, d'une certaine manière. En ce sens, elles contribuent à propager à l'ensemble de *Poor Things* cette logique de répétition inhérente au récit de McCandless – la façon dont elles abordent la filiation de Godwin Baxter illustrant donc la relation que Victoria et les éditeurs, comme auteurs intradiégétiques, entretiennent avec leurs réécritures. Ainsi, la déclaration suivante de Victoria souligne à son tour le caractère itératif du lien de filiation que Godwin établit lorsqu'il prend en charge son éducation ; elle est également un clin d'œil à son portrait puéril dressé par McCandless : « Yes, Baxter taught freedom by *surrounding me with toys I had never known as a child* and by showing me how to work instruments (then called philosophical instruments) which his father had used to teach him. » ¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 498.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 499.

¹¹⁸⁹ GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 263. Je souligne.

L'une des notes éditoriales relatives au chapitre suscité du récit de McCandless entretient le mystère entourant la filiation de Godwin : « In Register House, Edinburgh, *there is no record of his birth*, and on the death certificate of 1884 there are blanks in the spaces reserved for age and mother's name. »¹¹⁹¹ Au-delà de l'illégitimité de la naissance de Baxter, l'absence de tout acte de naissance le concernant souligne l'aspect potentiellement démiurgique de celle-ci, reflétant ainsi le processus de création de Bella et le procédé d'écriture de McCandless (« Making Godwin Baxter »). La filiation du personnage de Baxter prend donc une dimension métatextuelle qui renforce l'ambivalence de la relation que Victoria et l'éditeur entretiennent avec leurs textes, dont la finalité est avant tout de mettre en évidence le caractère artificiel et construit de l'ensemble du roman de Gray.

Le fait que les trois fils de Victoria et d'Archie McCandless portent le prénom des représentants de la génération précédente – Baxter, Godwin et Archibald – est là encore une référence métatextuelle à la logique itérative structurant la narration de *Poor Things*.¹¹⁹² La lignée des McCandless (« the McCandless dynasty »)¹¹⁹³ s'arrête toutefois avant que la volonté de Victoria ne puisse être satisfaite :

It was a sealed packet inscribed with these words in faded brown ink: *Estate of Victoria McCandless M.D. / For the attention of her eldest grandchild or surviving descendant after August 1974 / Not to be opened earlier*. A recent hand using a modern ball-point pen had scribbled a zig-zag line through this and this underneath: *No surviving descendants*.¹¹⁹⁴

Gray manifeste une fois de plus l'influence qu'il exerce sur son texte (« A recent hand »). En revanche, l'absence de descendance des McCandless et la récupération consécutive du manuscrit d'Archie et de la lettre de Victoria par l'éditeur (et auteur extradiégétique) Gray parachèvent l'aliénation des deux auteurs intradiégétiques envers leur propre texte.

De façon similaire, dans *The Book of Dave*, la défaillance du lien de parenté entre Dave et Carl, dont il apprend finalement qu'il n'est pas le père biologique,¹¹⁹⁵ engendre la

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 279. Je souligne.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 253.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 251.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. x.

¹¹⁹⁵ « Checking himself in every reflective surface he passed – brass plates, plate glass, wing mirrors – Dave was forced to concede that this hereditary cap didn't fit at all well. *You suspected all along... The dates never made sense... never added up... She got funnier about it the older he got... And Carl, well, he... he just doesn't LOOK ANYTHING LIKE YOU.* » SELF, Will. *The Book of Dave*, op. cit., p. 395.

composition d'un texte qui échappe complètement à son auteur intradiégétique – puisque reflétant son état psychotique, avant d'être immédiatement refoulé. Le premier livre de Dave normalise ainsi l'idée d'aliénation relationnelle au sein de la diégèse dystopique, la seule solution pour s'affranchir des dogmes imposés par le PCO et vivre en harmonie étant la castration et, par voie de conséquence, l'absence de descendance.¹¹⁹⁶

L'aliénation de la relation père-fils du récit contemporain se traduit dans le récit futuriste par l'incapacité pour Carl à reconnaître son père Symun sous les traits émaciés et burinés du « Beastlyman », un ermite vilipendé par les Hamsters dont la langue fut coupée par le PCO, le privant de toute communication orale.¹¹⁹⁷ Ces deux figures paternelles du roman de *Self* sont d'ailleurs rapprochées l'une de l'autre par leur incapacité à communiquer avec leurs fils (Carl) respectifs. La première rencontre entre Carl et Symun du récit futuriste est décrite comme suit : « The Beastlyman opened his mouth and tried to give voice as well, and Carl saw in the dark cave the red root where his tongue had once been, uselessly writhing in the gargling gale of the dad's madness. »¹¹⁹⁸ Comme un écho du futur que *Self* utilise à des fins comiques, l'image est reprise plus loin dans le récit contemporain lorsque Dave tombe nez à nez avec son fils alors qu'il tente de déterrer son livre du jardin de son ex-femme :

Dave looked up and saw a neotenous head and a cigarette falling towards him end over end. While Carl saw some *chav or fucking pikey*... a shambolic, middle-aged fatso... *trying to nick the fucking patio!* A pathetic thief who had his mouth wide open yet couldn't scream. In the red cave Carl saw the wet root of his tongue uselessly gargling. He didn't recognize the man – but he knew who he was. Carl cried out, 'Dad! Dad! There's a beastly man in the back garden!' Even as he taunted one man and conferred a title on the other, he thought, *Beastly beastly? Where the fuck does that come from?*¹¹⁹⁹

Sa rencontre avec Phyllis et son fils Steve, atteint lui aussi de dépression, permet à Dave d'entamer sa propre guérison. La relation qu'il noue avec Steve – malgré l'état léthargique de ce dernier – rappelle celle qu'il entretenait avec son fils Carl avant son divorce et sa dépression, certains comportements des deux enfants se faisant écho dans le récit contemporain.¹²⁰⁰ La composition du second livre de Dave découle ainsi de ce rétablissement symbolique du lien de

¹¹⁹⁶ « The Plateists view all dads as raging burgerkine, all mummies as complacent, lustful milchers, so, if you wish to join their order you must be gelded. » *Ibid.*, p. 261. Voir aussi pp. 258-259.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 237-238.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 409.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 217 et pp. 416-417. Voir aussi pp. 284-285.

filiation, et du lien familial, son contenu représentant la quête de sens et d'harmonie des protagonistes futuristes :

Each lunatic run across the mental metropolis was pulled out of him and coiled on the table to be picked over by the two of them, between ceaselessly refilled mugs of tea. [...] The new Book's composition was evidence of this harmoniousness, for its true author was Phyllis quite as much as Dave.¹²⁰¹

De plus, le lien de filiation que Dave noue avec Steve au-delà des mots¹²⁰² fait écho à celui qui existe depuis toujours entre Antonë et Carl sans qu'il soit jamais exprimé, et dont Carl ne prend conscience qu'à la clôture du récit futuriste :

The only recrimination that Carl allowed himself was to mourn this foolish quest for a dad he'd never known – when right at hand there had always been a bloke who was prepared to be a true father to him. He held out his hand and helped Antonë Böm to stand upright.

– U – U – he struggled to say.

– Eye no, Eye no, Böm replied in comforting Mokni. Eye no.

– U, Uve awlways bin a dad 2 me, Tonë, nah cummon, me öl mayt.¹²⁰³

Comme le personnage de Phyllis dans *The Book of Dave*, celui d'Aila dans *Theories of Forgetting* pallie indirectement l'aliénation de son père Hugh envers son propre texte, en le sauvant de l'oubli au moyen de ses annotations :

My father simply vanished. A manuscript I choose to believe he wrote—a novel, perhaps; perhaps an autobiographical imagining of his own demise—showed up on my doorstep in Berlin. I conversed with him in its margins.¹²⁰⁴

C'est toutefois son frère, l'éditeur Lance Olsen, qui concrétise le projet d'écriture d'Aila et sauve dans le même temps leur mère Alana de l'oubli en compilant les trois narrations en un texte unique :

¹²⁰¹ *Ibid.*, pp. 419-420.

¹²⁰² « Steve wasn't entirely catatonic – he uttered sighs and coughed negatives – the bits of conversation that weren't words. » *Ibid.*, p. 416.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 450.

¹²⁰⁴ OLSEN, Lance. *There's No Place Like Time*, *op. cit.*, p. 5.

My brother Lance edited the manuscript.

He titled it *Theories of Forgetting*, found a small press interested in it because it was related to my mother's small body of work, & the next year it was published, my marginalia and all.¹²⁰⁵

En conjuguant ainsi leurs efforts littéraires, Aila et Lance parviennent en quelque sorte à renouer les liens de filiation de la famille Olsen, brisés par la distance physique et/ou émotionnelle¹²⁰⁶ ou par la disparition, ne serait-ce que le temps d'un récit.

Cette multiplication des auteurs-éditeurs intradiégétiques ne fait pas que mettre en évidence l'ambivalence des relations auteur-texte représentées dans les métafictions du corpus. Elle l'exacerbe, en substituant au caractère individuel de la production narrative, celui du collectif.

8.2.2 L'individuel et le collectif

Danielewski, Gray, Olsen et Self examinent tous les quatre, au moyen d'une intertextualité diachronique manifeste, le rapport qui s'exerce entre individu et collectivité dans le processus d'écriture. Ils le font également grâce à l'intratextualité synchronique que permet la mise en relation de plusieurs auteurs intradiégétiques au sein du même roman, l'intrigue de ce dernier relevant alors de l'ensemble de leurs actes d'énonciation.

À l'instar de la figure de l'éditeur dans *Poor Things* et *Theories of Forgetting*, le fait pour l'auteur de s'inclure dans son propre récit souligne indirectement, par un procédé de mise en abyme, la dimension avant tout extradiégétique de ce rapport ambigu.¹²⁰⁷ Ce procédé métatextuel rappelle en outre que l'auteur se raconte toujours d'une manière ou d'une autre à travers son œuvre, comme si le récit d'un individu ne pouvait trouver sa valeur que dans sa dimension collective. Olsen en fait une thématique de son œuvre qui est en partie le fruit d'une collaboration avec l'artiste visuelle Andi Olsen : dans *Theories of Forgetting*, une photographie

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁰⁶ Aila introduit la rétrospective *There's No Place Like Time* en donnant un aperçu de l'enfance d'Alana : « Her brother, like mine, is very nearly absent from her cosmos. » *Ibid.*, p. 7. Elle ajoute plus loin : « What I want to emphasize here is this: I was never especially close to her./ We had no special mother-daughter bond, no memorable moments. We weren't best friends. We were hardly even amiable acquaintances. » *Ibid.*, p. 11.

¹²⁰⁷ L'on pense aux questionnements de Georges Letissier déjà cités en introduction de cette troisième partie : « La marque de l'écrivain réside-t-elle dans cette capacité à opérer une synthèse dans un territoire 'plurilingue et plurivoque' ? Faut-il parler de romans *méronymiques* ; de textes qui contrebalancent et équilibrent des influences multiples et contradictoires parfois, au sein d'un Tout cohérent et unifié [...] ? » LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, op. cit., p. 372.

du couple apparaît à la page A285, les deux auteurs prêtant également leurs voix dans le clip vidéo auquel mène le lien hypertexte de la page HA146, deux caractéristiques déjà relevées.¹²⁰⁸

Danielewski s'interroge aussi sur la dimension individuelle de sa propre posture auctoriale, lorsqu'il signale de manière métatextuelle le travail collaboratif effectué avec sa sœur, l'artiste Poe, autour de *House of Leaves*.¹²⁰⁹

Brigitte Félix fait remarquer que « [les notes de bas de page du roman] abritent toutes sortes de jeux oulipiens, comme l'encodage du nom "Danielewski", sous forme d'acrostiche, dans les notes situées page 41 à 43. »¹²¹⁰ En incorporant ainsi son nom dans la narration métaleptique de *House of Leaves*, de façon morcelée entre les références intertextuelles – réelles ou apocryphes – de Zampanò, les notes de Truant et celles des éditeurs, Danielewski affirme subtilement sa présence et le contrôle qu'il exerce sur son texte. Il paraît aussi s'effacer comme par délitement derrière les multiples voix auctoriales qui le composent. La prétérition fait écho à l'épigraphe du chapitre XX discutée dans le chapitre précédent : « You will never find a [M]ark [Z. Danielewski] there. No trace survives. The walls obliterate everything. They are permanently absolved of all record. »¹²¹¹

Danielewski se dissimule également dans l'identité des principaux auteurs intradiégétiques de *House of Leaves*. Le nom de Zampanò fait ainsi référence au deuxième prénom, Zbigniew, que le père et le fils Danielewski ont en commun :

Surcodage du « Z », qui renvoie aussi au père de l'auteur de *House of Leaves*, Tad Z. Danielewski, cinéaste d'avant-garde qui a donné la passion du cinéma à son fils. C'est le père que désigne aussi le surnom donné par Johnny à Zampanò, « old man Z » (xviii, 337). Le nom de Zampanò, personnage joué par Anthony Quinn dans *La Strada* de Fellini, est un double hommage au père et au cinéma (le nom de Fellini apparaît sous forme de charade dans le journal de Zampanò : « Reminiscent of another film by my eye fell in. Aye » (545, je souligne).¹²¹²

Pelafina signe « Mommy », « Mom » ou « Mother » les lettres qu'elle adresse à Truant. Un « P. » de typographie variable se substitue toutefois à sa signature habituelle dans les correspondances témoignant de ses rechutes, rappelant une nouvelle fois le « Z. » de

¹²⁰⁸ Voir *supra*, « Roman-maison, roman-monde », note 611, p. 213 et « Texte, hors-texte », pp. 263-264.

¹²⁰⁹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 360.

¹²¹⁰ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 54.

¹²¹¹ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 423.

¹²¹² FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 53.

Danielewski qui en a fait sa propre signature, comme si l'étiollement de la protagoniste lors de ses crises de schizophrénie laissait transparaître l'identité de son auteur extradiégétique.

L'onomastique de Pelafina Heather Lièvre reflète le plurilinguisme de la protagoniste. Soulignée par les éditeurs, la coquille qui s'est glissée dans le courrier de l'institut psychiatrique annonçant le suicide de Pelafina exploite cet aspect de sa caractérisation à des fins métatextuelles pour faire de sa mort une mort barthienne : « Again we wish to extend our sympathies over the death of Ms. Livre. [sic] ». ¹²¹³ Ce jeu typographique renforce non seulement l'hypothèse selon laquelle Pelafina serait l'autrice intradiégétique originelle de *House of Leaves*, il suggère également que la disparition du caractère intrinsèquement collectif, plurilingue et/ou plurivoque du *Livre* (la majuscule est significative), autrement dit de son aspect méronymique comme l'écrit Georges Letissier, ¹²¹⁴ en signerait la fin.

Le commentaire que Truant ajoute en note à la lettre d'amour de Navidson souligne lui aussi l'ambivalence du rapport entre individu et collectivité inhérent à la relation auteur-texte, plus particulièrement sous l'angle de la réception intra- et extradiégétique. Ivre de son propre aveu, Navidson écrit à Karen : « You know me so so well. I know you'll strip out the alcohol fumes, the fear, the mistakes, and see what matters—a code to decipher written by a guy who thought he was speaking clearly. » ¹²¹⁵ Comme par respect envers l'écriture de Navidson qu'il se garde d'interrompre, Truant place son appel de note à la fin de la lettre, deux pages plus loin, après la signature du photjournaliste : « Reminding me here, I mean that line about “a code to decipher”, how the greatest love letters are always encoded for the one and not the many. » ¹²¹⁶ Le paradoxe de la déclaration de Truant repose sur la nature exégétique du film documentaire de Navidson où apparaît sa lettre, et de *House of Leaves* par extension, tous deux mettant en tension individu et collectivité. Il se charge en outre d'une ironie dramatique : la remarque de Truant renvoie aux codes que sa mère établit avec lui dans leurs propres échanges épistolaires, des jeux de pistes destinés avant tout au lectorat de Danielewski. ¹²¹⁷

Comme l'indique le titre du roman de Self, l'intrigue de *The Book of Dave* s'articule autour de ce même rapport de tension entre individu et collectivité s'exerçant dans le processus

¹²¹³ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 643.

¹²¹⁴ LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, op. cit., p. 372.

¹²¹⁵ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 391.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 393.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 609 et p. 619, entre autres.

d'écriture.¹²¹⁸ Dans le récit contemporain, le danger que représente la disparition du caractère intrinsèquement collectif de la relation auteur-texte est illustré par la référence récurrente à l'émission « Flying Eye » que Russ Kane anima de 1984 à 2004 sur Capital Radio depuis un avion survolant Londres. La plaisanterie implicite qui accompagne la première occurrence et que Dave vilipende intérieurement annonce en effet la substitution d'un individualisme destructeur aux bénéfices collectifs opérée dans son premier livre et, par voie de conséquence, dans l'univers futuriste du roman : « Time, distance and money – the three dimensions of Dave Rudman's universe. Up above it all was the Flying Eye, Russ Kane *trying to make a joke out of a fucking lorry what's shed its load at the Robin Hood Roundabout...* »¹²¹⁹ Procédé métafictionnel classique dans la littérature de langue anglaise, le « Eye » focalisateur se déforme par homonymie en un « I » omniscient et omnipotent lorsque Dave entreprend la rédaction de son livre :

As he wrote he felt himself ascending, chattering up over the wide river valley. *He was the Flying I* – he saw all the tailbacks on the Westway, the slow-moving traffic through the Hanger Lane gyratory system, the roadworks on Northumberland Avenue, the shed lorry-load in Kingston Vale. He grasped the metropolis in its entirety, he held in his shaky, nicotine-stained fingers each and every one of the billions of tiny undertakings its inhabitants engaged in, *which, taken in sum, added up to chaos.*¹²²⁰

La dimension sociale de l'émission de radio de Russ Kane (qui fut un temps la plus écoutée au monde, avec plus de quatre millions d'auditeurs chaque jour) laisse ainsi place à la vision unique, absolue et chaotique de Dave. Celle-ci complète la Trinité « Dave – the Lost Boy – the Flying I » de la « Dävinanity », la religion établie d'Ing dans le récit futuriste, bien que la notion d'Esprit saint ne soit mentionnée que dans l'index final.¹²²¹ De plus, comme pour la mort de Pelafina dans *House of Leaves*, la disparition du collectif – motivée par la vision xénophobe et misogyne de Dave – signe la mort du livre et de l'écriture dans la diégèse dystopique.

¹²¹⁸ Self poursuit sa réflexion au moyen de la technique du flux de conscience dans *Umbrella* (2012), le premier volet de sa trilogie composée de *Shark* (2014) et *Phone* (2017), qui entrecroise plusieurs récits couvrant trois temporalités distinctes.

¹²¹⁹ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 31.

¹²²⁰ *Ibid.*, pp. 346-347. Je souligne.

¹²²¹ L'entrée « (The) Flying I » définit l'expression comme suit : « Holy Ghost, immanent and omniscient avatar of Dave ». *Ibid.*, p. 486.

En s'interrogeant sur l'ambivalence de la relation que l'auteur entretient avec son texte à travers la métaphore du lien de filiation, Danielewski, Gray, Olsen et Self ne soulignent pas uniquement la dimension nécessairement collective de l'acte de narration : ils envisagent la production littéraire comme rhizome, l'opposant notamment à la verticalité de l'arbre généalogique. En effet, ce sont davantage les idées d'horizontalité et de récursivité qui caractérisent les processus de composition textuelle multiples des métafictionnements à l'étude.¹²²²

La prolifération textuelle qui en découle fragilise la relation que les auteurs intradiégétiques entretiennent avec leurs récits, dont les réceptions sont interconnectées et interdépendantes. À l'inverse, elle assure dans le même temps la maîtrise que les quatre auteurs extradiégétiques du corpus ont sur leurs œuvres. Danielewski, Gray, Olsen et Self témoignent en effet d'une sagacité certaine concernant leur propre posture auctoriale, nourrissant leurs métafictionnements de ses paradoxes au moyen de l'écriture comme désécriture : « remettre en circulation toutes ces voix du passé, revient, en un sens, à se mettre en retrait, à *s'effacer*, à nier la possibilité de sa propre parole. »¹²²³

L'auteur doit désormais composer avec une tradition littéraire marquée par une mondialisation socioculturelle et artistique qui en exacerbe la dynamique rhizomique. On l'a vu, l'intertextualité des œuvres du corpus traverse bien souvent les frontières britanniques et nord-américaines, par exemple. Guidé par son désir de raconter des histoires originales de façon originale, l'auteur cherche sinon à inscrire son œuvre dans cette tradition littéraire, du moins à contribuer à son expansion horizontale en explorant parfois de nouvelles directions artistiques pour mieux atteindre son lecteur. L'étude suivante s'appliquera ainsi à démontrer que Danielewski, Gray, Olsen et Self thématisent l'après du texte littéraire, son devenir autant que sa finalité, afin de questionner les enjeux paradoxaux de l'aspect interconnecté et interdépendant des sociétés occidentales au tournant du millénaire.

¹²²² DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, pp. 13-16.

¹²²³ LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante*, op. cit., p. 372. Je souligne.

8.3 L'APRÈS

Les analyses réalisées jusqu'ici dans le cadre de cette thèse ont mis en évidence la multiplicité des finalités des métafictionnements à l'étude. Examinées sous les angles de la temporalité et/ou de la spatialité, ces finalités témoignent toutefois d'un désir d'expérience cathartique de la part des quatre auteurs du corpus. En effet, ce que Danielewski, Gray, Olsen et Self s'attachent avant tout à représenter de manière autoréflexive dans leur fiction, c'est l'exploration de leur propre contexte socioculturel et artistique d'écriture : du passé, du présent mais également de l'avenir dans lesquels ils s'inscrivent en tant qu'auteurs et passeurs d'histoires, dans le but de libérer le pouvoir créateur et communautaire de leur parole auctoriale.¹²²⁴ Il est d'ailleurs fort probable que ce soit cette même finalité qui encouragea Gray et Self à écrire leurs autobiographies *A Life in Pictures* (2010) et *Will* (2019), respectivement, à l'aune de leur expérience artistique.

Articulée autour de l'idée de postérité, cette étude s'intéressera en premier lieu à la façon dont les auteurs du corpus représentent et/ou questionnent la trace laissée par l'écrit du passé. En plus des enjeux littéraires de ces questionnements autoréflexifs, il s'agira d'examiner les paradoxes sociaux et sociétaux contemporains qu'ils dénoncent. Cette approche permettra ainsi de mettre en lumière, dans un second temps, la finalité altruiste des romans de Danielewski, Gray, Olsen et Self.

8.3.1 L'écrit comme trace

Les concepts derridiens jouent un rôle prépondérant dans l'écriture d'Olsen qui y fait directement référence dans ses deux romans photolittéraires *Theories of Forgetting* et *There's No Place Like Time*. Ce dernier se présente comme une rétrospective posthume d'Alana Olsen organisée par sa fille Aila, qui l'introduit par une présentation de sa mère intitulée « I Am What You Have Forgotten ».¹²²⁵ *There's No Place Like Time* incarne ainsi la trace de l'œuvre

¹²²⁴ Cette réflexion représente la ligne directrice de la maison d'édition LLL, *Les liens qui libèrent*, qui « se propose d'interroger la question de la crise des liens dans nos sociétés occidentales ». Dans le texte de présentation de son site Internet, les co-fondateurs Henri Trubert et Sophie Marinopoulos font ainsi remarquer que « [d]epuis la fin du XIXe siècle avec le darwinisme, la relativité, la physique quantique, la psychanalyse, l'analyse systémique, l'essor de l'épigénétique, mais également la peinture abstraite, le surréalisme... irréductibles à l'idée classique de représentation, les liens sont reconnus constitutifs de toutes expressions de la réalité. [...] Or nos sociétés occidentales sont marquées du sceau de la déliaison [...] ». TRUBERT, Henri et Sophie MARINOPOULOS. « Présentation », dans *Les Liens qui libèrent (LLL)* [En ligne], <http://www.editionslesliensquilibèrent.fr/unepage-presentation-presentation-1-1-0-1.html>, mis en ligne en 2014, consulté le 5 avril 2023.

¹²²⁵ OLSEN, Lance. *There's No Place Like Time*, op. cit., p. 4.

visuelle fictive d'Alana, mais également du roman *Theories of Forgetting* lui-même dont le titre est celui du film inachevé de la protagoniste. La façon dont Olsen conçoit *There's No Place Like Time* par rapport à *Theories of Forgetting*¹²²⁶ fait en effet écho à la glose des travaux du philosophe accompagnant la réflexion autour du film *Trace*, qui fait partie de la rétrospective :

The trace, Derrida writes, is not a presence but rather the simulacrum of a presence that dislocates, displaces, and refers beyond itself. The trace has, properly speaking, no place, for effacement belongs to the very structure of the trace. *For Derrida each sign unfailingly contains a trace of what it doesn't mean, can't mean—and yet does.*¹²²⁷

Tout comme *Theories of Forgetting* informe *There's No Place Like Time*, ce sont également les théories de l'oubli et de l'effacement mis en œuvre par le premier qui structurent le second et constituent sa trace. Le témoignage d'Aila consacré au dernier film de sa mère abonde dans ce sens puisque, selon ses propos, les rétrospectives d'Alana témoignent de la disparition inéluctable de son œuvre après sa mort, qui finira elle aussi par sombrer dans l'oubli :

My mother didn't live to see *Theories of Forgetting* screen at Greenhouse Berlin or Gallery 10:01 in Salt Lake City. She succumbed to complications from The Frost on 11 April 2016, more than a year & a half before those first two retrospectives of her work opened & *confirmed what she had been doing almost all her life mattered to a few people.*¹²²⁸

Au même titre que *There's No Place Like Time* et *Theories of Forgetting* qu'elle met en abyme, l'œuvre fictive d'Alana retrace différentes histoires et expériences de vie (« past ») pour examiner l'idée même de passé (« pastness ») dans sa dimension chorégraphique la plus universelle, pour paraphraser Olsen. Tous trois reflètent cette réflexion dans la structure narrative et artistique rhizomique qu'ils ont en commun, et qu'ils exacerbent par leur interdépendance. C'est la technique du collage qui les inscrit au sein d'une même constellation

¹²²⁶ « *There's No Place Like Time*, then, composed of hypotheses, interventions, and complications, doesn't seek to replicate, replace, or stand in for a past that never happened. Rather, it is meant to problematize the very idea of pastness while inviting a choreography, a way of moving through experience, through the difficulties termed identity, history, genre, textuality, metafiction, reflexivity, self-consciousness, and the act of reading/writing itself. » OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 99. Je souligne.

¹²²⁷ OLSEN, Lance. *There's No Place Like Time*, *op. cit.*, p. 52.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 107. Je souligne.

littéraire et artistique, comme Aila le suggère dans l'introduction de la rétrospective par le biais d'une référence derridienne :

Collage is a form of citation carried to its extreme.

The marvel that there exists in our universe this observation by Jacques Derrida:

Every sign, linguistic or non-linguistic, spoken or written (in the usual sense of this opposition), as a small or large unity, can be cited, put between quotation marks; thereby it can break with every given context, and engender infinitely new contexts in an absolutely nonsaturable fashion.

Think of all the photographs embedded inside every film.¹²²⁹

Souligner le fait que l'œuvre d'Alana peine à fédérer un public permet à Olsen de dénoncer la déliaison et l'individualisme qui caractérisent la société occidentale actuelle. C'est un aspect qui siège au cœur des « théories de l'oubli » de l'auteur et de son œuvre littéraire largement polyphonique plus généralement, elle qui vise surtout à créer du lien humain à travers le temps et l'espace : « All art, Olsen thereby contends, is a conversation across time & space, while all history is misremembered story. »¹²³⁰

Réécrire une œuvre du passé est un autre moyen littéraire d'engager une conversation avec le temps et l'espace. Incarnant la trace de son hypotexte, la réécriture en exploite les spécificités et interrogations pour les faire résonner avec le contexte socioculturel et artistique qui lui est contemporain.¹²³¹ Ainsi, dans *Poor Things*, Gray dénonce la « perpétuation de l'idée de l'homme comme "maître et possesseur de la nature" », ¹²³² une idée qui faisait déjà l'objet du *Frankenstein* de Shelley au début du XIXe siècle. En faisant des questions connexes de l'effacement et de la reprise du passé historique l'un des thèmes principaux de son roman néo-victorien (« all history is misremembered story »), Gray signale aussi la déliaison relative à l'« approche fragmentée des savoirs » ¹²³³ qui marque nos sociétés occidentales contemporaines interconnectées et interdépendantes. C'est également l'un des sujets abordés dans *Dorian*, que son épilogue met au premier plan. Self y diffuse en outre – à la manière d'une

¹²²⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹²³¹ Voir *supra*, « Tensions hypertextuelles », pp. 87-104.

¹²³² TRUBÉRT, Henri et Sophie MARINOPOULOS. « Présentation », dans *LLL*, *op. cit.*, consulté le 7 avril 2023.

¹²³³ *Ibid.*

trace – le narcissisme mortifère du personnage éponyme de Wilde à l'ensemble de la société occidentale contemporaine afin d'en dénoncer l'individualisme exacerbé, entre autres aspects.

Dans *The Book of Dave*, Self thématise l'idée même d'écrit comme trace langagière, et donc l'importance de l'après et de la postérité littéraires. La trace du livre de Dave devient un *topos* dans le récit futuriste, incarné par les personnages dont les noms font écho à ceux du récit contemporain et par les Daveworks, ces morceaux de plastique collectés et portés comme amulettes par les habitants d'Ing :

Real Daveworks were most prized, because they bore phonics and were therefore fragments of the Book. Toyist Daveworks, if they were particularly fine and realistic, were also kept by some, in the belief that sooner or later Dave himself would come to redeem them for that which they depicted.¹²³⁴

L'adjectif « toyist » (du substantif *toy*, « un jouet ») est un néologisme inventé par Carl dans le récit contemporain, que Dave reprend à son compte. En plus de marquer la différence entre le vrai et le faux, le terme exprime la difficulté du personnage éponyme à gérer, dans sa dépression, l'omniprésence du symbolique et du simulacre régissant sa réalité sociale.¹²³⁵ L'adjectif « toyist » acquiert un caractère polysémique ambigu dans la diégèse dystopique où il qualifie sinon ce qui supplante le réel, comme le symbolique, du moins ce qui ne reflète pas le Verbe divin du Livre de Dave par l'intermédiaire du langage écrit ou oral.¹²³⁶ C'est autour de cette taxonomie dichotomique que s'articule la controverse relative au « moto » tout au long du récit futuriste, concernant en particulier la nature hybride de la créature et le caractère sacré que lui prêtent les Hamsters.¹²³⁷ De la même manière, homologuer les Daveworks selon qu'ils contiennent des représentations scripturales (« real ») ou iconographiques (« toyist ») met en lumière le statut paradoxal conféré à l'écrit comme trace du Livre de Dave (« fragments of the

¹²³⁴ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, pp. 74-75. Voir *supra*, « "Différence" et nostalgie », p. 79.

¹²³⁵ « *Toyist*. Dave had taken the child's coinage for his own. On good days only obvious fake things were toyist, like the giant spine stuck on a chiropractor's in Old Street, or the big plug sunk into the wall of a block on Foubert's Place. But on bad days almost everything could be toyist: the Bloomberg VDU on the corner of North End Road was an outsized Game Boy, the flaring torch outside the new Marriott Hotel at Gloucester Road a lit match. The buildings themselves were so many CD towers and hair-styling wands, while people walked the street with the jerky motion of puppets, visible strings lifting styrofoam cups to their painted lips. » SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 47. Aussi : « There was only one thing now that wasn't toyist – and that was toys. » *Ibid.*, p. 342.

¹²³⁶ « In the beginning there was Dave's word and Dave's word alone. All that we have comes out of the Book. All that is, all that has been, and all that will come again. » *Ibid.*, p. 177. L'entrée « *toyist* » de l'index final indique : « fake, unreal or taboo ». *Ibid.*, p. 495.

¹²³⁷ *Ibid.*, pp. 13-14, entre autres.

Book »), oscillant entre réel et symbolique : « In the time of the last Driver all Daveworks had been rejected as toyist, and the practice of garlanding the gaffs, wayside shrines, the island's pedalo – and indeed themselves – with the plastic amulets had been forbidden. »¹²³⁸

De ce paradoxe langagier découle l'aspect dysfonctionnel, dystopique de la diégèse futuriste.¹²³⁹ Il est un moyen pour Self de dénoncer, outre les dangers du fanatisme religieux, le « déni du sujet symbolique ou imaginaire »¹²⁴⁰ (par l'assujettissement de la population futuriste) qui est aussi à l'origine de la déliaison de la société occidentale contemporaine, elle qui glorifie plutôt *l'objet* symbolique – à l'image des Daveworks, par exemple.

L'écrit comme trace tel qu'il est représenté dans *The Book of Dave* s'apparente au récit de Zampanò dans *House of Leaves* qui, en ce sens, s'oppose à celui de Truant. Selon Brigitte Félix :

House of Leaves exorcise l'effroi qui naît de la rencontre du moi avec l'altérité radicale des espaces qui l'habitent ou l'entourent, et le sentiment de « Unheimlichkeit » (le fait de ne pas se sentir chez soi, « à la maison ») qui en résulte, et dont Zampanò emprunte l'analyse à Heidegger le temps d'une citation. Par le livre, il s'agit alors de rendre le monde plus habitable, ou de lui ajouter des mondes habitables, pleinement signifiants.¹²⁴¹

Comme Félix le fait remarquer, il s'agit là de la mission de l'écrivain qui, pour Marc Petit, consiste à « dégager du sens et, là où il n'y en a point, s'il le faut, d'en inventer »,¹²⁴² et qui est celle qu'endosse Truant. En effet, la caractérisation du type d'espace auquel le protagoniste dit aspirer dans l'introduction de *House of Leaves* (« I wanted a closed, inviolate and most of all immutable space »)¹²⁴³ résonne tout particulièrement avec les propos de Georges Perec qui, dans *Espèces d'espaces*, s'attachait déjà à faire ce que préconise Petit « en empruntant

¹²³⁸ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹²³⁹ Carl et Antonë constatent l'influence persistante du symbolique et du simulacre à New London, pourtant le cœur de la Dävinanity qui prône paradoxalement leur rejet au profit du réel. Les observations des deux personnages futuristes font ainsi écho à celles de Dave dans le récit contemporain, relevées plus haut en note : « All along Leadenhall the gable ends of the gaffs were wooden plaques carved in the semblance of Dave's features, while below them dangled the guild signs: the twisted spine of the Chiropractors, the flaming torch of the lettric lighters, the hair-styling wand of the barbers – vivid reminders that even here, in the very citadel of the PCO, the toyist still held sway. » *Ibid.*, p. 364.

¹²⁴⁰ TRUBERT, Henri et Sophie MARINOPOULOS. « Présentation », dans *LLL*, *op. cit.*, consulté le 11 avril 2023.

¹²⁴¹ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 69.

¹²⁴² PETIT, Marc. *Éloge de la fiction*, Paris : Fayard, 1999, p. 56.

¹²⁴³ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. xix.

l'architecture des lieux et à la notion d'espace pour aller explorer l'intimité de la mémoire et en faire un espace d'avènement du texte ». ¹²⁴⁴ Perec conclut son ouvrage en ces termes :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources [...].

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la *conquête*. [...]

Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au *vide* qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une *trace*, une marque ou quelques signes. ¹²⁴⁵

La trace que Truant laisse dans la « maison des feuilles » de Danielewski par le biais de son récit marginal manifeste l'exploration qu'il entreprend de l'intimité de sa mémoire, comme l'écrit Félix. Cette exploration apparaît comme un désir de conquête du manuscrit de Zampanò, lui qui figure un *vide* insondable, à l'opposé de l'espace souhaité par Truant, au moyen d'« un texte lacunaire, à l'intimité violée (les phrases supprimées par Zampanò sont “restaurées” et données à lire sous rature), et un espace textuel foisonnant, instable et imprévisible dans ses développements. » ¹²⁴⁶ Le récit de Truant agit donc comme une trace dont la finalité est de rendre l'espace textuel de Zampanò et, *a fortiori*, la « maison des feuilles » de Danielewski « plus habitables » pour lui et pour le lecteur. *House of Leaves* rappelle ainsi que « le texte littéraire est exploration et creusement de la langue », ¹²⁴⁷ tirant profit de l'imagination narrative pour révéler le pouvoir cathartique et communautaire de l'écriture.

Il s'agit là d'une finalité que les six romans du corpus ont en commun, eux qui illustrent tous le pouvoir vertigineux de l'écriture et de l'esprit humain que Tony Tanner nomme : « the constructional power of the human mind ». ¹²⁴⁸ Cette finalité inhérente à la littérature souligne en outre le caractère foncièrement humain de la mission de l'écrivain telle que Félix et Petit la

¹²⁴⁴ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 70.

¹²⁴⁵ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974, pp. 122-123. Je souligne.

¹²⁴⁶ FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 », *op. cit.*, p. 70.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁴⁸ TANNER, Tony. *City of Words: A Study of American Fiction in the Mid-Twentieth Century*, Londres : Jonathan Cape, 1971, p. 40.

définissent, un caractère que Danielewski, Gray, Olsen et Self examinent également dans leurs métafictions, par l'intermédiaire du motif de l'amour plus spécifiquement.

8.3.2 L'amour impossible

L'intrigue des six métafictions du corpus s'articule de manière plus ou moins apparente autour de l'amour que les personnages se portent entre eux. Cependant, il en résulte systématiquement une difficulté à concevoir et/ou dire l'amour chez les auteurs intradiégétiques. Cette difficulté se traduit par des textes à l'intégrité malmenée qui met en lumière leur finalité humaine, communelle voire altruiste.

Dans *The Book of Dave*, c'est l'incapacité à la fois géographique et psychologique de Dave à exprimer son amour pour son fils Carl qui, dans sa dépression, le pousse à écrire un livre dans lequel tout lien affectif est proscrit : « [A]s Phyllis explained, despite all the madness surrounding its composition, this was still a true expression of Dave's love for Carl – a love he still felt. »¹²⁴⁹ À défaut de pouvoir l'exprimer ouvertement, l'amour que Dave redécouvre grâce à Phyllis¹²⁵⁰ lui permet toutefois de corriger son premier livre – le Verbe divin dans la diégèse futuriste – à l'aide d'un second dans lequel il reformule son amour paternel de manière bien plus humaine.¹²⁵¹

Ce ne sont pas les parties de sa vie manifestant l'amour qu'il porte à Carl, ni celui de sa mère, que Dave voit défiler avant de mourir, mais les banalités qui émaillèrent sa vie : « [H]is entire life was passing before him. Not the significant or profound parts of it – his mother's love, Carl's birth, getting his badge, a priceless fuck – but the prosaica: [...]. »¹²⁵² La prétérition est toutefois significative : refoulés de force dans la diégèse dystopique, l'amour maternel (« mummyself ») et, plus généralement, l'amour d'autrui sont ce qui caractérise Symun, Carl et Antonë, les trois personnages principaux du récit futuriste.¹²⁵³

Alors qu'il est attaché à une roue tournant de plus en plus vite, l'instrument de torture que le PCO réserve aux hérétiques, Symun s'imagine un instant être renvoyé par la roue du temps à ses jours heureux passés sur l'île de Ham, avant que la douleur ne lui fasse perdre connaissance :

¹²⁴⁹ SELF, Will. *The Book of Dave*, op. cit., p. 415.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 391 et p. 466, entre autres.

¹²⁵¹ *Ibid.*, pp. 420-421.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 470.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 305 et p. 437, entre autres.

At the blurred edges of his ruptured vision appeared the faces of his loved ones: Caff and Fred, Effi, his mummy, Fukka Funch, the Brudi sisters and Ozzi Bulluk. Symun could feel the rough tongue of a moto lick the puke and gore from his burning face. He dimly entertained the notion – for consciousness was speeding away from him – that the Wheel truly had conducted him back home, and that when it stopped turning everything would be as it had before, before the Ferbiddun Zön, before the Geezer, before the Second Book. Then all was *darkness and pain*.¹²⁵⁴

Les divagations de Symun renvoient en même temps le lecteur aux origines de la *fin de l'amour* dans *The Book of Dave*, c'est-à-dire à la souffrance et aux ténèbres de la dépression de Dave (« darkness and pain ») marquée par la xénophobie et la misogynie, afin d'en rappeler les conséquences potentiellement désastreuses à l'échelle d'une société.

De façon similaire, l'épilogue de *Dorian* révèle que le manuscrit de Wotton est une lettre d'amour adressée à Dorian, contrairement à ce que le portrait qu'il se fait tirer laisse à penser.¹²⁵⁵ Plutôt que d'un amour véritable pour Dorian, il s'agit toutefois de l'amour des apparences qui rythme la vie de Wotton, son récit étant surtout motivé par l'image que renvoie le personnage éponyme.¹²⁵⁶ C'est ce que l'auteur intradiégétique sous-entend de manière proleptique lorsqu'il présente le « jiggling man » à Fergus, surnommé aussi « le Furet » (« the Ferret ») :

'Him I see with absolute clarity – I can tell when he was last shaved to within a half-hour – whereas your foul little features are blissfully blurred, Fergus. It's as if a veil of beauty has been thrown over the world – because, let's face it, the closer you get to someone the uglier they become.'¹²⁵⁷

Seul le « jiggling man », ce pendule humain incarnant le temps déformé de la narration de Wotton (« this Planet Wotton »),¹²⁵⁸ échappe au voile des apparences. Il met ainsi en évidence la négation du temps humain qu'implique l'amour de l'image. Comme Wilde dans

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 188. Je souligne.

¹²⁵⁵ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 259.

¹²⁵⁶ « Henry Wotton hated being Henry Wotton – that was the key to his *book*; and he, Dorian Gray, had been made the proxy for this monumental self-hatred. Henry couldn't abide the fact that he, Dorian, was genuinely stylish, that he, Dorian, worked hard and successfully, that he, Dorian, had, in time, come to accept his sexuality and even take pride in it. But what Henry Wotton had found hardest to take in his former protégé – and had travestied the most – was Dorian's continued good health in the face of his own gradual decline. » *Ibid.*, p. 263.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 55. Voir *supra*, « Le microcosme moribond », p. 165.

The Picture of Dorian Gray, Self illustre cette confusion temporelle par le biais de la métaphore du jardin. En effet, dans *Dorian*, le jardin de Wotton apparaît constamment en pleine efflorescence, faisant fi des différentes saisons de floraison de son abondante végétation. L'échange suivant qui précède la déclaration de Wotton citée plus haut signale également non sans ironie le caractère métadiégétique de la vision biaisée de ce dernier :

'Y'know, Wotton,' he continued, 'it's bloody strange the way all the flowers in your garden are blooming just now.'

'It's global warming,' Wotton drawled, while taking a drag on the joint they were sharing; 'it's doing the most astonishing things to the biosphere.' He exhaled, doing something banal to the atmosphere.

'Hmm,' the Ferret mused, his little head aching with the unaccustomed effort of empiricism, 'if that's so, why are all the other gardens perfectly dead?'

'Oh, I don't know, Fergus, perhaps it's only local warming – does it *bother* you? Is it *interfering* with you in some way?'¹²⁵⁹

À la mort de Wotton concluant son récit, la temporalité confuse du jardin reprend son cours normal, sous les yeux de sa femme Victoria :

Outside in the garden, as she watched, the profusion of plants, flowers, shrubs and trees adjusted themselves to the correct stage in their growing season for the early spring. Some leaves and stalks shrank, while superfluous petals and blossoms withered away altogether. A number of birds flew off to the south, and the grass darkened several shades.¹²⁶⁰

Ce retour à la normale signe la fin de l'amour de l'image que Wotton exprime dans son manuscrit – dans une finalité toutefois ambiguë : tente-t-il ainsi de l'exorciser ? Il marque également la transition vers l'épilogue de *Dorian* dans lequel le personnage éponyme apparaît sous des traits manifestement plus altruistes.¹²⁶¹ Cependant, la voix narrative de Wotton reprend progressivement le contrôle de la vie de Dorian, et par là son amour des apparences (parfois trompeuses) qui finit par causer la perte du personnage éponyme.¹²⁶²

¹²⁵⁹ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 182.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 255-256.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 263 et p. 266, entre autres.

¹²⁶² « Standing in the piss-filled runnel of the urinal, his cheek rammed hard against wall, Dorian realised that Henry had metamorphosed back into being Ginger, and that the walk over from Kensington Palace, far from being an amiable stroll, had been more in the manner of a forcible abduction. But by now he was also coming to

Comme le manuscrit de Wotton, celui d'Archie dans *Poor Things* est avant tout un moyen pour lui d'exprimer son amour envers Victoria.¹²⁶³ De la même manière que Dorian, Victoria réfute dans sa lettre les intentions avancées par son mari :

Small, awkward McCandless fell as passionately in love with God as I had done. He loved me too, of course, but only because he saw me as God's female part—the part he could embrace and enter. But God was the first great love of his life, and the love was not returned.¹²⁶⁴

Malgré cela, la façon dont Archie décrit la maturation de Bella, notamment grâce à sa découverte des valeurs humaines lors de son séjour à Alexandrie,¹²⁶⁵ reflète le caractère altruiste de Victoria. La lettre de cette dernière y fait référence d'une manière détournée et teintée d'ironie envers la religion, jouant sur le diminutif attribué à *Godwin* pour exprimer son amour de l'humanité :

There was only one source of misery in those happy, happy days. God would not let me seduce him.

“Please do not fall in love with me, Bella,” he said. “I am not a man, you see, I am a big intelligent dog who is shaped like a man. Apart from that I have only one undoggy trait. I want no master—and no mistress.”

This was true, but I could not face that truth. I loved him with all my heart and all my mind and all my soul so wanted to convert him to humanity.¹²⁶⁶

Ce sont toutefois les « preuves matérielles » apportées par l'éditeur qui, en dépit de leur biais, mettent en lumière cet aspect du personnage de Victoria. En s'attachant à retracer la controverse entourant sa carrière médicale, les notes de l'éditeur soulignent paradoxalement les valeurs humaines qui la caractérisent – même si Victoria finit par soigner davantage d'animaux que d'êtres humains. L'éducation qu'elle dit avoir apportée à ses trois fils et son opposition farouche à la guerre témoignent également de sa disposition altruiste :

terms with the fact that the beautiful new tie Ginger had just given him with his knife was a warm, sticky, fluid thing, and *hardly likely to remain fashionable for very long at all.* » *Ibid.*, p. 278. Je souligne.

¹²⁶³ Archie dédie son récit à sa femme au moyen du court poème suivant, qui est retranscrit par photogravure dans le roman : « My own dear sweet kind famous doctor, do/ Smile on this tribute from a lover who/ Was patient—daft old husband—doctor too./ Kiss my last book and (since you can't return it)/ Read it just once, then, if you hate it—burn it! » GRAY, Alasdair. *Poor Things*, *op. cit.*, p. xix.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, pp. 267-268. Voir aussi pp. 273-274.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 173-174.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 265.

*I was (as I am) a radical Socialist. My husband was a Liberal. Our boys were all preparing to be peaceful professional Scottish public servants, using the most humane modern ideas to tackle what we knew to be the great task of the twentieth century—to make a Britain where everyone has a good clean home and is well paid for useful work. Yet when war was declared my three boys AT ONCE behaved like sons of an English fox-hunting Tory. They knew I thought this was wicked behaviour. Why did they feel it was right? I refuse to seek the answer in the inherent depravity of human nature or the human male. Nor can I blame the militaristic histories they were taught at school, because that was certainly counteracted by the reading and teaching they got at home. I am forced to seek the reason in myself.*¹²⁶⁷

Gray soulignait déjà dans *Lanark* la nécessité vitale de l'amour d'autrui pour l'être humain, autant à l'échelle individuelle que sociale. Extrait du dialogue qu'ont Lanark et Nastler dans l'épilogue, le passage suivant se présente sinon comme un bilan pessimiste de l'histoire de l'humanité que l'auteur dresse à la suite des grands bouleversements idéologiques du XXe siècle, du moins comme un avertissement appelant à des valeurs humaines véritablement altruistes :

[Lanark] went back to the bed and said, "How will my story end?"

"Catastrophically. The Thaw narrative shows a man dying because he is bad at loving. It is enclosed by your narrative which shows civilization collapsing for the same reason."¹²⁶⁸

Dans *Theories of Forgetting* puis dans *There's No Place Like Time*, Olsen représente et examine l'incapacité apparente d'Alana à aimer ses enfants dans une approche philosophique, plus spécifiquement sous un angle artistique. À l'image des derniers instants du personnage éponyme de *The Book of Dave*, Alana décrit sa vision très prosaïque de la famille et de l'éducation des enfants.¹²⁶⁹ Cette réflexion d'ordres routinier et matérialiste l'amène toutefois à révéler que son amour pour les membres de sa famille est en fait régi par l'inéluctabilité de la fin : « [...] grasping completely, piercingly, that someday something will go wrong, terribly, it always does, there's just no escaping it, that's how every story ends no matter how you try to outwit its narrative arc, but not now, no, right? »¹²⁷⁰ Alana souligne plus

¹²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 306-307. Le second entretien que Victoria accorde à un journaliste du *Daily Express* renforce cet aspect de sa caractérisation de manière tout aussi paradoxale. *Ibid.*, pp. 313-314.

¹²⁶⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., p. 484.

¹²⁶⁹ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., pp. A95-A98.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. A99.

loin la perpétuelle mouvance caractérisant l'amour, qu'elle apparente à la pratique du Land art.¹²⁷¹ La citation suivante reproduit les coquilles émaillant son récit :

How, when your 6, you believe love is one thing. How, when you're 16, you believe it;s something else. At 26, you think its too dumb to even think about. & next, for the rest of your life, you catch it flickerting from one thing into another, an earthwork of the changling heart.¹²⁷²

De la même manière, dans *There's No Place Like Time*, Aila dresse un parallèle entre la distance physique et émotionnelle imposée par sa mère et l'œuvre entropologique de Robert Smithson sur laquelle elle travaillait avant de mourir, pour définir l'amour comme Alana l'entendait, et comme elle l'entend elle aussi désormais, c'est-à-dire inhérent à la condition humaine :

My mother would suddenly become footsteps thumping through the nights.

You don't, it turns out, have to like another person in order to love them.

Or Robert Smithson, echoing Claude Lévi-Strauss:

"Entropology," not "anthropology," should be the word for the discipline that devotes itself to the study of... disintegration in its most highly evolved forms.

You don't, it turns out, have to understand another person in order to love them, either.

Love, I now understand, is a different choreography altogether.¹²⁷³

Le récit d'Alana se termine ainsi par le prénom de son mari, orthographié « hugh » et imprimé en gris comme par estompement, qu'elle semble tenter de convoquer une ultime fois avant de succomber à l'amnésie totale ou à la mort.¹²⁷⁴ Cette mention occupant une page autrement vierge de tout caractère, y compris de pagination, résonne avec la déclaration qui la précède : « the heart is allways the least to go away », ¹²⁷⁵ dont la probable coquille substituant « least » à « last » renforce dans les deux cas l'idée de l'amour comme caractère inhérent à l'être humain. Participant de la récursivité narrative mise en œuvre dans *Theories of Forgetting*, la mention invite également le lecteur à retourner le livre afin de se plonger (ou de se replonger) dans le récit de Hugh, lui-même motivé par l'amour qu'il porte à sa femme dont il ne parvient pas à faire le deuil. Les dernières paroles d'Alana font alors écho à celles de Hugh : « The stars

¹²⁷¹ Voir *infra*, « L'éphémère et le pérenne », pp. 441-442.

¹²⁷² OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A197.

¹²⁷³ OLSEN, Lance. *There's No Place Like Time*, *op. cit.*, p. 13. Voir aussi pp. 107-109 et pp. 124-125.

¹²⁷⁴ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A367.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. A357.

are the first to go away », ¹²⁷⁶ pour signifier la résistance de l'amour d'autrui face à l'épuisement des corps humain et géologique.

Danielewski l'illustre aussi dans *House of Leaves*, notamment lorsque Karen prend le risque d'aller sauver Navidson d'une mort imminente alors qu'il sombre inéluctablement dans les entrailles de leur maison : « Whatever ultimately allows Karen to overcome her fears, there is little doubt her love for Navidson is the primary catalyst. » ¹²⁷⁷ Navidson aperçoit alors la lumière de la lampe à halogène de Karen dans l'obscurité du labyrinthe : « "Light," Navidson croaks. "Can't. Be. I see light. Care—" » ¹²⁷⁸ Provoquée par la fin de la pellicule du photojournaliste, l'interruption de sa parole débouche sur l'interprétation académique fictive suivante :

The most important light Karen carried into that place was the memory of Navidson. And Navidson was no different. Though it's commonly assumed his last word was "care" or the start of "careful." I would argue differently. I believe this utterance is really just the first syllable of the very name on which his mind and heart had finally come to rest. His only hope, his only meaning: "Karen." ¹²⁷⁹

Tirant profit de cette ambiguïté homophonique, l'apocryphe de *House of Leaves* censément retranscrit à l'écrit par Zampanò opère ainsi un rapprochement entre le geste d'amour de Karen et le concept de *care* théorisé par la psychologue américaine Carol Gilligan au début des années 1980, qui s'ancre dans une éthique relationnelle altruiste.

D'un autre côté, la première référence de Truant au passé militaire de Zampanò suggère en premier lieu que le récit de ce dernier serait motivé par un sentiment d'amour similaire à celui qui pousse Karen à aller secourir son mari :

As I eventually found out, Zampanò had seven names he would occasionally mention: Béatrice, Gabrielle, Anne-Marie, Dominique, Eliane, Isabelle and Claudine. He apparently only brought them up when he was disconsolate and for whatever reason dragged back into *some dark tangled time*. At least there's something more realistic about seven lovers than one mythological Helen. ¹²⁸⁰

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. HA365.

¹²⁷⁷ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 522.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 488. Voir aussi la note 421, p. 522.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 523.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. xxii. Je souligne. Voir *supra*, « L'écriture palingénésique », pp. 288-289.

C'est néanmoins dans une période sombre de l'Histoire, au-delà de sa propre histoire, que ces moments de mélancolie replongent Zampanò. La référence implicite à la guerre – d'Indochine, en l'occurrence – et aux atrocités qu'elle engendre suppose que, par le biais de l'écriture, Zampanò cherche à atteindre une forme d'expiation au nom de l'humanité tout entière. En ce sens, son récit témoigne de sa volonté de représenter la réalité historique à travers la représentation des couloirs obscurs et labyrinthiques de la maison des Navidson (« some dark tangled time »). En se méprenant sur la nature des sept amantes de Zampanò dont il oppose la prétendue réalité à la figure mythologique d'Hélène, Truant souligne le fait que « *House of Leaves* correspond [...] de façon littérale au simulacre de mythologie décrit par Baudrillard, pour qui le postmoderne apparaît en même temps qu'une "surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité" ». ¹²⁸¹ Son commentaire sous-entend toutefois que l'abnégation implicite de Zampanò, qui finit par succomber à son propre procédé d'écriture, représente un retour nécessaire à la réalité du passé historique, aussi traumatique puisse-t-elle être, afin de pouvoir convoquer des espaces émotionnels cathartiques.

Consacré à l'étude du phénomène d'écho et à ses représentations métaphoriques, le chapitre V de *House of Leaves* est l'occasion pour Zampanò de mettre en évidence la finalité humaine et communiale de son procédé d'écriture. Il le fait par le truchement d'une coquille authentique qu'il dit avoir repérée dans *The Figure of Echo* de John Hollander, lorsque celui-ci analyse le poème de Wordsworth intitulé *On the Power of Sound*. Zampanò reproduit la citation de quatre vers du poème telle qu'elle apparaît dans l'ouvrage d'Hollander, afin d'en souligner l'erreur :

Ye Voices, and ye Shadows
 And Images of voice—to hound and horn
 From rocky steep and rock-bestudded meadows
 Flung back, and in the sky's blue *care* reborn — ¹²⁸²

La substitution des termes « care » et « caves », le second étant le substantif qui apparaît dans la version originale du poème de Wordsworth, donne lieu à l'interprétation suivante de Zampanò :

¹²⁸¹ ROBIN, Thierry. « Figures du livre et de l'auteur », *op. cit.*, pp. 161-162.

¹²⁸² DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, *op. cit.*, p. 45.

Perhaps it is simply a typographical error committed by the publisher. Or perhaps the publisher was dutifully transcribing an error committed by Hollander himself, not just a scholar but a poet as well, who in that tiny slip where an “r” replaced a “v” and an “s” miraculously vanished reveals his own relation to the meaning of echo. A meaning Wordsworth did not share. [...] While Wordsworth’s poetics retain the literal properties and stay within the canonical jurisdiction of Echo, Hollander’s find something else, not exactly ‘religious’—that would be hyperbole—but ‘compassionate’, which as an echo of humanity suggests *the profoundest return of all*.¹²⁸³

Ainsi, Zampanò confère non seulement un caractère humain, compatissant et communiel, à l’écho menaçant et mystérieux résonnant au cœur du labyrinthe de *The Navidson Record* et, par voie de conséquence, à son propre procédé d’écriture. Il présente également cet écho comme le retour cathartique du passé historique (« the profoundest return of all ») qu’il semble appeler de ses vœux au moyen de l’écrit.

Le phénomène d’écho tel que Zampanò le définit illustre les nombreux « retours interprétatifs » (« interpretative returns ») que Josh Toth observe dans *House of Leaves*. Le critique fait remarquer qu’ils sont une manière pour Danielewski d’exploiter des caractéristiques postmodernistes, comme le fait de repousser toute idée de clôture et tout sentiment d’apaisement communiel (« a sense of closure or lasting communion »), afin de mieux les questionner. Ces retours permettent ainsi à l’auteur d’exprimer sa volonté de rétablir (« recover ») l’écriture humaniste et mimétique rejetée par le postmodernisme :

These returns are returns that never return, interpretative loops that constantly defer or deflect closure. While each failure to maintain a sense of closure or lasting communion (on either the part of the characters who inhabit the novel’s multiple layers or on the part of the reader as interpreter) signals an acceptance of postmodern lessons about the futility of mimetic projects and universal truth claims, each return marks a shift away from postmodern didacticism and signals a renewed and very sincere interest and faith in “the truth” and the possibility of redemptive renewal. Put differently, these returns signal a renewed faith in absolutes.¹²⁸⁴

¹²⁸³ *Ibid.*, pp. 45-46. Je souligne.

¹²⁸⁴ TOTH, Josh. « Healing Postmodern America », *op. cit.*, p. 182.

Et Toth de conclure : « To a degree, then, *House of Leaves* marks a clear but cautious return to the very ideals postmodernism and poststructuralism worked to debunk as symptoms of the logocentric project of the enlightenment: humanism and mimesis. »¹²⁸⁵

Dans une certaine mesure également, cette finalité du récit de Danielewski peut s'appliquer à l'ensemble des romans du corpus. La nuance que Toth apporte à son propos, et qui ajoute à la prudence du geste de Danielewski, renvoie au fait que l'idée d'humanisme comme « [a]ttitude philosophique qui tient l'homme pour la valeur suprême et revendique pour chaque homme la possibilité d'épanouir librement son humanité, ses facultés proprement humaines », ¹²⁸⁶ est l'une des causes de la déliaison caractéristique du monde occidental d'aujourd'hui ; l'on pense là encore à la « perpétuation de l'idée de l'homme comme “maître et possesseur de la nature” », entre autres exemples.¹²⁸⁷ Il s'agirait par conséquent d'engager un renouvellement salutaire (« redemptive renewal ») du courant de pensée humaniste à l'aune de la réalité actuelle pour que se dégage une éthique relationnelle altruiste respectueuse de l'environnement : on retrouve le concept de *care* mentionné plus haut.

L'auteur, dans son désir de passation d'histoires, est amené à composer avec un certain nombre de facteurs endogènes (ses propres activités mentales conscientes et inconscientes) et exogènes (la façon dont il se perçoit en tant que raconteur à l'heure d'une mondialisation socioculturelle et artistique). Dans les romans à l'étude, Danielewski, Gray, Olsen et Self thématisent ces aspects inhérents à la posture auctoriale pour mieux signaler la finalité paradoxale de leurs actes de narration : raconter la difficulté à (se) raconter.

Un rapport d'opposition s'exerce entre les auteurs intradiégétiques du corpus auxquels leurs textes échappent bien souvent avant d'être repris par d'autres et leurs auteurs extradiégétiques qui, à l'inverse, sont en plein contrôle de leur narration inter- et intratextuelle (du moins jusqu'à sa réception par le lecteur). Cette opposition reflète le caractère contradictoire des sociétés occidentales contemporaines interconnectées, interdépendantes et, en même temps, désunies. Le biais de l'écriture comme désécriture permet ainsi aux quatre auteurs du corpus d'illustrer cette déliaison dans une finalité cathartique de réparation.

Tel que le font Danielewski, Gray, Olsen et Self au moyen de la métafiction, recourir à l'écriture comme désécriture au tournant du millénaire ne signale donc non pas la mort du texte,

¹²⁸⁵ *Ibid.*

¹²⁸⁶ TLFi, « humanisme », <https://www.cnrtl.fr/definition/humanisme>, consulté le 21 avril 2023.

¹²⁸⁷ TRUBERT, Henri et Sophie MARINOPOULOS. « Présentation », dans *LLL, op. cit.*, consulté le 7 avril 2023.

son délitement à venir, mais bien une volonté de renouveler l'écriture littéraire (rappelant d'ailleurs la récurrence du motif du phœnix dans celle de Gray). Les procédés de désécriture des quatre auteurs du corpus montrent ainsi que, malgré l'omniprésence de la fin qui régit la réalité sociale actuelle et la tradition littéraire elle-même, la narration semble plus que jamais être synonyme de plaisir scriptural et de jouissance esthétique.

9 LES ENJEUX DE LA FIN

Ce dernier chapitre portera sur les enjeux idéologiques et esthétiques des romans à l'étude de Danielewski, Gray, Olsen et Self, non plus uniquement sous les angles connexes de la spatialité et de la matérialité du texte,¹²⁸⁸ mais comme signes d'une crise littéraire contemporaine appelant à un renouvellement de l'écriture et de l'art de raconter. Plus spécifiquement, il s'agira de mettre en évidence les redéfinitions de la littérature que les quatre auteurs proposent à travers leurs métafictionnements à l'aune d'un contexte où la menace plurielle de la fin, notamment du livre et de la littérature, semble se profiler de toute part. En d'autres termes, si les œuvres du corpus thématisent toutes les notions de finitude et de finalité en relation avec l'acte de narration, ce n'est pas tant pour signer la mort du texte que pour lui ouvrir la voie à un nouveau début. De l'écriture chorale de Danielewski, Gray, Olsen et Self se fait ainsi entendre à l'unisson l'écho d'une phraséologie bien connue : « Le texte est mort, vive le texte ! »

Les six métafictionnements à l'étude seront abordés comme des projets de dénormalisation littéraire et artistique s'inscrivant dans la métamodernité qui caractérise l'ère actuelle. Il conviendra de se demander dans quelle mesure ces représentations métafictionnelles de réalités socioculturelles mouvantes agissent comme des *désécritures normatives*, c'est-à-dire qu'elles inviteraient le lecteur et les futures générations d'auteurs à appréhender la désécriture comme un nouveau code littéraire, une nouvelle norme à adopter au tournant du XXI^e siècle. L'on verra qu'il s'agit là d'un postulat paradoxal compte tenu du fait que ces métafictionnements sont marquées du sceau de la fin – comme finitude et comme finalité – aux niveaux diégétique, narratif et/ou textuel ; en ce sens, elles illustrent davantage la notion d'aberration, d'écart par rapport à la norme attendue, et la relation que l'éphémère entretient avec le pérenne.

Ce postulat permettra ainsi d'envisager les romans du corpus comme des fictions désirantes, mues par leur propre fin immanente et rédemptrice. Au désir de finir en apothéose comme promesse d'un renouvellement littéraire et socioculturel s'associe donc celui d'écrire contre la fin, une tension créatrice qui reflète une façon très contemporaine d'exprimer l'urgence de la situation à travers les arts et la littérature en particulier.¹²⁸⁹

¹²⁸⁸ Voir *supra*, « Expérimentations stylistiques », pp. 243-283.

¹²⁸⁹ Cette tension créatrice illustre par ailleurs l'urgence que David Foster Wallace soulignait déjà en 1993 : « then out of the rubble reaffirm the idea of art being a living transaction between humans ». McCAFFERY, Larry. « An Interview with David Foster Wallace », *Review of Contemporary Fiction*, 13 (2), p. 127-150, Normal, IL : Illinois State University, 1993, p. 142.

9.1 LE POUVOIR DE LA DÉNORMALISATION

Contrairement à la convention qui relève davantage de l'accord tacite ou explicite, la norme agit comme une règle prescriptive, formalisée et édictée. Stein Haugom Olsen rappelle néanmoins que la norme est basée sur la convention,¹²⁹⁰ celle-ci pouvant trouver sa source dans la nature, la raison, le pouvoir social ou encore l'habitude et la tradition.¹²⁹¹ Quant à la littérature, elle est une institution sociale formée d'auteurs et de lecteurs qui produisent, apprécient et appréhendent les œuvres littéraires suivant des conventions et des normes constitutives (« constitutive rules »).¹²⁹² En plus d'être arbitraire, cet ensemble est à la fois nécessaire à la littérature et sujet à la contingence des pratiques qui en sont faites à travers l'histoire.¹²⁹³ Le mouvement postmoderniste naît ainsi d'un rejet des normes littéraires, et notamment du métarécit, quand la condition postmoderne reflète la transformation idéologique que subissent les luttes sociales au cours du XXe siècle.¹²⁹⁴

Cette étude montrera que, tout en s'inscrivant dans le postmodernisme, les métafictions du corpus dépassent toutefois ce mouvement littéraire et artistique, notamment dans leur traitement de la notion de fin. Danielewski, Gray, Olsen et Self font ainsi de leurs romans des aberrations littéraires et artistiques, autant de déviations de la norme générant de nouveaux paradoxes créatifs. Il s'agira entre autres d'examiner l'idée d'aberration comme les quatre auteurs la thématisent. De plus, la promesse de la fin que font les six métafictions du corpus, et qui va à l'encontre du « refus de la rupture » caractéristique du postmodernisme et de la postmodernité,¹²⁹⁵ les ancre dans une dynamique transitoire exacerbant non seulement la volonté de dénormalisation qui les anime, mais aussi leur finalité esthétique.

¹²⁹⁰ HAUGOM OLSEN, Stein. « Conventions and Rules in Literature », *Metaphilosophy*, vol. 31 (1/2), pp. 25-42 [En ligne], <http://www.jstor.com/stable/24439296>, mis en ligne en janvier 2000, consulté le 17 juillet 2020, p. 34.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 39.

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 40. Patricia Waugh faisait déjà remarquer que, pour fonctionner et donc marquer l'esprit du lecteur, tout texte littéraire se doit de maintenir un équilibre entre l'inhabituel (« unfamiliar »), autrement dit le novateur, et le familier, c'est-à-dire le traditionnel, le conventionnel voire la norme. La métafiction ayant la particularité de déconstruire les normes littéraires dont elle se nourrit, dans le but de les redéfinir et de mettre en évidence son propre caractère artificiel et construit, elle concilie par conséquent ces aspects d'innovation et de familiarité. WAUGH, Patricia. *Metafiction*, *op. cit.*, pp. 10-12.

¹²⁹⁴ LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹²⁹⁵ RUFFEL, Lionel. « Le début, la fin, le dénouement. Comment nommer le postmoderne ? », *op. cit.*, p. 267.

9.1.1 Postmodernisme, métamodernisme, avant-garde

Sous certains aspects, les métafiction du corpus s'inscrivent dans le mouvement postmoderniste ; sous d'autres, elles s'en éloignent, ou plutôt le dépassent en le parodiant et/ou en rétablissant la *possibilité* de clôture que nie le postmodernisme. Elles décrivent alors un mouvement de retour à des idéaux propres à la modernité, comme l'humanisme et la mimésis, et à une historicité. Sans toutefois faire ouvertement référence à l'idée de post-postmodernisme, Josh Toth approche *House of Leaves* comme l'expression d'un renouvellement du mouvement postmoderniste (« renewalism »), dont le caractère momentané est considéré plus loin :

[F]or all of its clues and lures and dead ends, *House of Leaves* constantly returns to the possibility of closure, always suggesting that (while it may be out of sight) there is always a limit, an end, a “type [that] legitimates [Danielewski’s] improvisations.” *House of Leaves*, in short, always returns (just as its characters are able to return to and find redemption with themselves) to that which is undeconstructable, the Real that (however ungraspable) defines the limits of any possible remediation. *House of Leaves* signals a period of, what I have called elsewhere, “renewalism,” a period after postmodernism that renews the possibility of a time (if only a momentary time, if only a passing time) when “the wounds of the spirit heal and leave no scars.”¹²⁹⁶

Les propos de Toth répondent ainsi à l'invitation de Linda Hutcheon clôturant l'épilogue de la seconde édition de *The Politics of Postmodernism* (2002) où elle déclare l'obsolescence du « moment postmoderne » : « Post-postmodernism needs a new label of its own, and I conclude, therefore, with this challenge to readers to find it – and name it for the twenty-first century. »¹²⁹⁷ Le concept de *renewalism* proposé par Toth rejoint en outre la définition, citée en introduction de cette troisième partie, que Robin van den Akker et Timotheus Vermeulen donnent en 2010 de la métamodernité.¹²⁹⁸ Celle-ci qualifie depuis le tournant du millénaire ce qu'Hutcheon nomme l'« esthétique Internet » (« 'Net' aesthetic »),

¹²⁹⁶ TOTH, Josh. « Healing Postmodern America », *op. cit.*, 194.

¹²⁹⁷ HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 181.

¹²⁹⁸ « As we have defined it, metamodernism is a structure of feeling that emerged in the 2000s and has become the dominant cultural logic of Western capitalist societies. We use the term metamodernism both as a heuristic label to come to terms with a range of aesthetic and cultural predilections and as a notion to periodise these preferences. » AKKER, Robin van den, Alison GIBBONS et Timotheus VERMEULEN (dir.). *Metamodernism*, *op. cit.*, p. 4.

rhizomique, véhiculée par le monde hyperconnecté actuel, dont elle emprunte la description (certes idéaliste) à Jaishree K. Odin le temps d'une citation :

It seems to me that our concepts of both textuality and worldliness are in the process of changing – likely forever. Electronic technology and globalization, respectively, have transformed how we experience the language we use and the social world in which we live. For many, these changes are simply other manifestations of postmodernity. But what if we considered these as the first signs of what will come *after* the postmodern? The intertextual, interactive aesthetic suggested by hypertextuality is related to the postmodern, to be sure, but is it the same thing? What if postmodern parody were merely the preparatory step to a 'Net' aesthetic, utopianly defined as a 'nonlinear, multivocal, open, nonhierarchical aesthetic involving active encounters'? And what about the visual as well as verbal dimensions of electronic creation?¹²⁹⁹

Ce sont les dérives de l'expérience ainsi transformée du langage et du monde social contemporain, dont parle Hutcheon, que Self met en œuvre dans *Dorian* puis dans *The Book of Dave*. Il en propose ainsi un remède qu'il nomme *dirty unrealism*, ce naturalisme littéraire qui, rappelons-le, rend « manifeste l'affiliation à l'Autre de la littérature et de l'art », ¹³⁰⁰ en plus d'illustrer la naïveté éclairée, l'idéalisme pragmatique (« a kind of informed naivety, a pragmatic idealism ») caractéristique du mouvement métamoderniste selon Robin van den Akker, Alison Gibbons et Timotheus Vermeulen.

Même si, comme ces derniers le font remarquer, les premières utilisations du terme *metamodernism* remontent aux années 1970, ¹³⁰¹ Gray se présente malgré tout comme un précurseur en la matière, une précocité dont il fait preuve dès *Unlikely Stories, Mostly* (1983)

¹²⁹⁹ HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 181. Voir aussi ODIN, Jaishree K. « The Edge of Difference: Negotiations Between the Hypertextual and the Postcolonial », dans *Modern Fiction Studies*, vol. 43 (3), p. 598-630, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 599.

¹³⁰⁰ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 55.

¹³⁰¹ « The term metamodernism is by no means a new one. [...] Abramson uncovered some of its prior uses, pinpointing its first articulation in the 1970s when it was used by Zavarzadeh to describe a tendency in literature to 'move beyond the interpretive modernist novel'. This tendency, Zavarzadeh argued, is exemplified by tropes (black humour, parody, metafiction, the abandonment of depth-models) and authors (Robbe-Grillet, Barth, Barthelme, Wolfe) that make apparent that his use of the term 'metamodern' indicates what is today generally considered (a variant of) postmodernism. » AKKER, Robin van den, ALISON GIBBONS et TIMOTHEUS VERMEULEN (dir.). *Metamodernism*, *op. cit.*, p. 4. Voir aussi ABRAMSON, Seth. « Metamodern Literature and the Metaverse », dans *Huffington Post* [En ligne]. <http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodern-literature-and-b-7067708.html>, mis en ligne le 15 avril 2015, consulté le 26 août 2023 et ZAVARZADEH, Mas'ud. « The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives », dans *Journal of American Studies*, vol. 9 (1), p. 69-83, Cambridge : Cambridge University Press, 1975, p. 69.

et notamment dans les nouvelles « The Start of the Axletree » et « The End of the Axletree » qui informeront son œuvre par la suite :

Les deux versions imbriquées du mythe babélien posent ainsi d'emblée une structure canonique herméneutique à l'entreprise fictionnelle, structure qui pourra être aisément appliquée à la plupart des œuvres majeures de Gray : d'un côté, le constat, nettement marqué du sceau de la postmodernité, d'une histoire universelle marquée par l'errance idéologique et l'irrésistible progrès de la société des hommes vers la discorde et le cataclysme. De l'autre, le postulat d'un possible remède qui, en refusant l'inscription dans cette même postmodernité, projette son quêteur en marge et ajoute une dimension mythique, presque à contre-courant, à la recherche que conduisent les bâtisseurs, vagabonds extravagants, savants fous et autres philologues grayiens.¹³⁰²

À l'image du remède à la postmodernité que Self propose, celui de Gray se diffuse à travers son écriture, typiquement grayienne, comme Camille Manfredi le fait remarquer : « Très tôt identifié, ce remède prendra les allures d'une langue au sens large, un système de signes communs qui servirait de ciment entre les hommes et les branches, elles-mêmes disjointes, de leur culture. »¹³⁰³ L'œuvre grayienne, babélienne, repose sur une intertextualité allant parfois jusqu'à l'outrance, à la manière de l'index de plagiats de *Lanark*, à laquelle son auteur polymathe associe une dimension iconotextuelle qui en renforce l'hétérodoxie. Par son écriture, Gray s'applique ainsi à élargir les champs de signification de la langue, comme l'illustrent par exemple les néologismes de Bella dans *Poor Things*.

Contrairement aux trois autres auteurs à l'étude, Olsen ne cherche pas à parodier le mouvement postmoderniste par le biais de sa métafiction photolittéraire. Son écriture expérimentale n'en demeure pas moins, elle aussi, un véhicule de l'esthétique rhizomique qu'Hutcheon et Odin définissent plus haut. Comme Danielewski, Gray et Self, Olsen s'attache à représenter l'expérience humaine du langage et du monde social à l'heure de la métamodernité (ou à la veille, concernant Gray) en opérant une dénormalisation non seulement formelle de la textualité, mais également au niveau du fond de sa création littéraire, du contenu de son œuvre. Dans *Theories of Forgetting*, l'homosexualité d'Aila est présentée de manière très anecdotique, ne constituant aucunement un sujet du roman. Elle apparaît ainsi comme un moyen pour Olsen de perturber d'autant plus les normes posées aujourd'hui encore par la

¹³⁰² MANFREDI, Camille. *Le Faiseur d'Écosse*, op. cit., p. 136.

¹³⁰³ *Ibid.* Voir aussi p. 137.

société, et à plus forte raison en 2014.¹³⁰⁴ Les notes marginales d'Aila, associées à la police Georges qui imite l'écriture manuscrite et dont l'encre bleue en souligne la texture, reflètent de ce fait le pouvoir créateur et transgressif de la présence palimpsestuelle du personnage. C'est également la façon dont le personnage d'Antonë Böm apparaît dans le récit futuriste de *The Book of Dave*, quatre ans après que Self s'appliqua à mettre sur le devant de la scène les dangers de cette marginalisation sociale, dans *Dorian*.

Gray se positionne plus nettement à l'avant-garde du mouvement métamoderniste ; cependant, il convient de considérer le caractère tout aussi précurseur des procédés d'écriture de Danielewski, Olsen et Self. En effet, la métamodernité, dans laquelle s'inscrivent les quatre auteurs, offre la promesse d'une reconstruction idéologique dans un contexte historique, politique et culturel où les sentiments de déliaison et de fin (du monde et du genre humain) vont grandissant. Robin van den Akker, Alison Gibbons et Timotheus Vermeulen expliquent qu'elle en est plus précisément une réponse :

Metamodernism is a structure of feeling that emerges from, and reacts to, the postmodern as much as it is a cultural logic that corresponds to today's stage of global capitalism. As such, it is shot through with productive contradictions, simmering tensions, ideological formations and – to be frank – frightening developments (our incapacity to effectively combat xenophobic populism comes to mind). In some ways, there is reason for optimism; in many ways we think we are even worse off than before. Thus, we wish to state very clearly that we are not celebrating the waning of the postmodern – nor, indeed, are we pushing a metamodern agenda.¹³⁰⁵

Comme Josh Toth le suggère par le biais du concept de *renewalism*, la métamodernité représente par conséquent un mouvement intrinsèquement transitoire, critique mais optimiste (car promettant une fin rédemptrice qui, toutefois, n'arrivera peut-être jamais), tourné vers un temps et une esthétique qui embrassent l'éthique du *care*. Les quatre auteurs à l'étude, ainsi que l'ensemble des voix auctoriales métamodernistes, se positionnent dès lors comme les précurseurs du mouvement littéraire et artistique appelé à succéder à l'actuel et dont la définition dépendrait du tournant que prendraient les questionnements idéologiques et socioculturels d'aujourd'hui.

¹³⁰⁴ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, op. cit., p. HA61.

¹³⁰⁵ AKKER, Robin van den, ALISON GIBBONS et TIMOTHEUS VERMEULEN (dir.). *Metamodernism*, op. cit., pp. 5-6.

Pour l'heure, cette « vitalité désespérée » de la littérature se manifeste, entre autres, à travers l'effort que suscite la dynamique de reconstruction dans laquelle s'inscrit la désécriture des normes littéraires et artistiques – postmodernistes, notamment. Danielewski, Gray, Olsen et Self thématisent également cette notion d'effort associée à l'écart à la norme dans leur métafiction.

9.1.2 L'effort de l'aberration

En plus de représenter les tours de force littéraires et artistiques de leurs auteurs, les six romans du corpus mettent en scène différentes formes d'aberration dont les finalités métafictionnelles et/ou métatextuelles relèvent elles aussi de la création.

Dans *Dorian*, Self opère cette thématisation par le biais de son avatar fictionnel Henry Wotton et de son tapuscrit. Le récit de Wotton reflète en effet l'effort fourni par l'auteur intradiégétique pour inscrire son roman à clef dans le régime de l'anormalité, l'exemple le plus probant étant l'immortalité qu'il confère à Dorian. C'est ce que Victoria révèle au personnage éponyme dans l'épilogue, elle que son mari surnomme Batface dans son récit en raison du faciès caractéristique (« her vast eyes, her triangular face and her elegantly enlarged ears »)¹³⁰⁶ dont il la dote :

[...] I rather think I come out of it better than anyone else. I've ascended a few rungs up the class ladder; Henry has made me a successful historian rather than a failed poet. I take his physical portrayal of me in good part – readers need one or two salient characteristics to hang on to. No, all in all I don't object to the text that much; I even find some of it amusing. I'm also impressed that he had the vigour and application to carry it through – he was a very ill man.¹³⁰⁷

Même s'il est également surnommé « le Furet » (« the Ferret ») dans l'épilogue – en dehors du récit métadiégétique – en raison de son apparence physique,¹³⁰⁸ le personnage de Fergus fait aussi l'objet du travestissement opéré par Wotton, tout comme l'ensemble de l'entourage de l'auteur intradiégétique : « It was fucking mean of Henry to take Fergus's tendency to drop off after a decent meal and blow it up into a major pathology. [...] In every case, Henry had seized

¹³⁰⁶ SELF, Will. *Dorian*, op. cit., p. 5.

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 261.

¹³⁰⁸ « The Ferret himself was small, and his wrinkled pinhead was liver-spotted. He wore an obvious toupee. » *Ibid.*, p. 34.

upon his friends' foibles and made them into glaring faults. »¹³⁰⁹ Comme le clin d'œil métafictionnel de Wotton, quand il déclare qu'il n'écrirait de roman à clef qu'à condition d'avoir égaré ses clés de voiture, ce qui est le cas à plusieurs reprises au cours de son récit,¹³¹⁰ ces procédés de dénormalisation servent sinon à mettre la puce à l'oreille du lecteur quant à la présence d'un auteur intradiégétique avant même leur révélation dans l'épilogue, du moins à alimenter le caractère ludique et ironique de l'ensemble du roman.

Néanmoins, l'ambiguïté des raisons qui conduisirent Wotton à composer son texte, en l'occurrence de cette manière, met au premier plan l'effort de l'aberration dont il fait preuve. Cette mise en lumière dans l'épilogue révèle à son tour la vanité de la version *réaliste* de Dorian au moyen d'une focalisation interne, une caractéristique qu'il partage donc avec les versions de Wotton et d'Oscar Wilde malgré les apparences.¹³¹¹ La découverte de ce que Dorian considère comme une mauvaise imitation (« travesty ») de sa propre vie entraîne ainsi la réflexion suivante :

Dorian prided himself on his carflish, and this gunmetal-grey Bristol – which Henry himself had had many a lift in – was the finest of the collection. Yet in the stupid bloody *novel* Dorian was reduced to tootling about town in an *MG* – how pathetically uncool. It occurred to Dorian precisely how twisted and bitter it was of Henry, never to say anything to his face, but instead to attempt to wound him from beyond the grave.¹³¹²

En plus d'un nouveau clin d'œil proleptique annonçant cette fois le retour hantologique de Wotton, ce passage permet à Self de réitérer dans l'épilogue sa dénonciation du capitalisme narcissique régissant les sociétés occidentales au tournant du XXI^e siècle : Wotton force manifestement le trait dans son récit métadiégétique, mais ce n'est que pour mieux souligner « d'outre-tombe » la déliaison qualifiant sa réalité et la réalité référentielle du lecteur. Par ailleurs, un autre exemple de cette visée reconstructrice transparaît dans l'ironie de la remarque de Victoria, citée plus haut, selon laquelle le passage du statut de poète raté (la création, l'harmonie) à celui d'historien accompli (les faits et les aspects du passé) constituerait une ascension sociale.

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ « 'The only circumstances in which I would write a *roman à clef* would be if I'd lost my fucking car keys.' » *Ibid.*, p. 41. Voir *supra*, « L'épilogue et l'annulation », p. 171.

¹³¹¹ « His manner was objectionable; in his willingness to take it out on her, Victoria saw all the ugliness of character her husband had identified in Dorian Gray. » SELF, Will. *Dorian, op. cit.*, p. 260.

¹³¹² *Ibid.*, pp. 261-262.

Self thématise également cette idée d'effort de l'aberration dans *The Book of Dave*, où elle est incarnée par la créature du « moto ». Celle-ci est perçue comme une abomination par le PCO car elle représente la part d'humanité des Hamsters, leur « moi-maternel » (« mummyself »), que l'oligarchie ecclésiastique du récit dystopique juge tout aussi infâme et tente farouchement d'éradiquer. Selon les croyances ancestrales des îliennes, Ham serait non seulement le fœtus mi-humain mi-« moto » d'une Titanide, elle aurait engendré une race hybride à l'origine des êtres humains et des « motos » :

[...] And on this island a second race of smaller giants sprang up, who, over years, then decades and finally centuries, gradually separated themselves into the two species of men and motos. Í woz so slo, Effi said, vat vares awlways a bí uv moto inna Amster, anna bí uv Amster inna moto.¹³¹³

Dans *The Book of Dave*, le « moto » incarne à la fois la déliaison caractérisant la société futuriste, qui est une caricature de la société de Dave et du lecteur occidental contemporain, et l'espoir d'une reconstruction sociale, tel un fœtus ne demandant qu'à se développer :

Changeover came late on Ham, and the smaller children moved casually between the mummies' and daddies' gaffs – almost experiencing shared parenting. Even after the Changeover, the older kids still remained vitally connected to both parents through the interposition of the motos. Try as the Driver might to stamp out this promiscuity, he was unable.¹³¹⁴

C'est lors de l'abattage rituel annuel de l'une de ces créatures que les Hamsters réaffirment leur « moi-maternel », autrement dit quand l'aberration qu'incarne le « moto » est réinscrite dans une pratique habituelle normée :

For twelve long years the Driver had sought to snuff out such intercourse between the sexes; however there were some of the Hamsters' rituals that he could neither proscribe nor modify. When the Hack's party came and the moto was slain, the dads and mums spoke to one another with warm vitality, exchanging news, opinions and especially gossip about the strangers, their

¹³¹³ SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, pp. 58-59. Je propose la traduction suivante en anglais standard de la dernière phrase de la citation, écrite en dialecte Mokni : « It was so slow, Effi said, that there's always a bit of moto in a Hamster, and a bit of Hamster in a moto. »

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 300. Voir aussi p. 434.

remarks shooting back and forth across the table as rapidly as their knives scraped at the hide.¹³¹⁵

Comme l'onction pourtant néfaste de leurs nouveau-nés à l'aide d'huile de « moto », le rite sacrificiel des Hamsters représente un paradoxe et souligne en quelque sorte la « vitalité désespérée » de l'humanité. Cette « vitalité désespérée » se manifeste également dans l'effort de survie qui régit l'existence même des « motos » : non seulement leur corps disproportionné les empêche de se mouvoir avec agilité, outre le fait que leur cuir supporte mal le contact avec l'eau de mer malgré leurs caractéristiques amphibies,¹³¹⁶ ils sont incapables de se reproduire sans l'aide des jeunes Hamsters.¹³¹⁷

Dans le récit dystopique de *Lanark*, les personnages portent sur le corps les stigmates de leur perte d'humanité, une maladie nommée « dragonhide » ou, comme l'un des patients de l'Institut informe Lanark : « Crystalline hypertrophy of the connective tissue. That's the medical name. Laymen like you or I call it rigor. »¹³¹⁸ L'emploi du terme « rigor » tire profit de l'orthographe nord-américaine pour qualifier la maladie à la fois de rigidité cadavérique (*rigor mortis*) et de manifestation physique d'une rigueur exacerbée, dans le sens d'insensibilité et de froideur envers autrui, ou de rigorisme religieux.¹³¹⁹ Le personnage du patient poursuit en exposant les différentes formes animales que peut prendre la maladie selon le type de déliaison sociale dont souffre la personne :

You see, I loved the human image and I hated the way people degraded it, overdeveloping some bits to gain temporary advantage and breaking others off to get relief from very ordinary pain.

¹³¹⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹³¹⁶ « Antonë, observing how well the motos swam and the small flaps of flesh that stoppered their nostrils, while a transparent membrane protected their deep-set eyes, was driven, as ever, to speculate: Could it be, he mused as Carl tended to Hunnë, that Dave in his infinite wisdom meant for these beasts to undergo such inundations? Might they be antediluvian creatures, survivals from before the MadeinChina? » *Ibid.*, pp. 239-240.

¹³¹⁷ « Such tiny genitals the motos had – they could never have mated without human help. Surely this alone proved that men and motos were meant to be together? Together on Ham – and together for eternity in New London. How could the Driver ever doubt it? » *Ibid.*, p. 10.

¹³¹⁸ GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, p. 54.

¹³¹⁹ L'explication qu'Ozenfant fournit par la suite à Lanark précise la métaphore de l'armure, ou de la carapace, elle-même insensible et froide : « The heat made by a body should move easily through it, overflowing the pores, penis, anus, eyes, lips, limbs and fingertips in acts of generosity and self-preservation. But many people are afraid of the cold and try to keep more heat than they give, they stop the heat from leaving though [*sic*] an organ or limb, and the stopped heat forges the surface into hard insulating armour. [...] And since men feel the heat they receive more than the heat they create the armour makes the remaining human parts feel colder. So do they strip it off? Seldom. Like nations losing unjust wars they convert more and more of themselves into armour when they should surrender or retreat. So someone may start by limiting only his affections or lust or intelligence, and eventually heart, genitals, brain, hands and skin are crusted over. » *Ibid.*, p. 68.

I seemed surrounded by leeches, using their vitality to steal vitality from others, and by sponges, hiding behind too many mouths, and by crustaceans, swapping their feelings for armour. I saw that a decent human life should contain discipline, and exertion, and adventure, and be unselfish.¹³²⁰

Les symptômes de Lanark le placent dans la catégorie des « crustacés » car, tel un atavisme hérité de Thaw, la logique de l'amour lui échappe ; du moins jusqu'à ce qu'il quitte Unthank (notons l'onomastique relative à la déliaison) pour rejoindre l'Institut (où la marque de la déliaison est plus subtile).

Contrairement à l'aspect monstrueux des « motos » de Self, les écailles des personnes atteintes de « dragonhide » présentent des couleurs intenses et/ou chatoyantes, une apparence presque attrayante et paradoxalement « saine » qui témoigne cependant du caractère tout aussi mortifère et moribond de la société dystopique de *Lanark*. Le personnage éponyme en fait lui-même l'expérience :

Lanark found the limb beginning to fascinate him. The colour was not really black but an intensely dark green. It looked diseased because it grew on a man, but considered by itself the glossy cold hide, the thorny red knuckles and elbow, the curving steel-blade claws looked very healthy indeed. He began to have fantasies about the damage it could do.¹³²¹

Passé un certain stade de la maladie, l'humanité subsistante du souffrant en vient à constituer une forme de monstruosité ; un réel devenu trop horrible pour être appréhendé et qui doit désormais rester dissimulé sous des carapaces imaginaire et/ou symbolique (« the layers of imaginary and/or symbolic Veils »),¹³²² pour paraphraser Slavoj Žižek :

Some had glossy hides, some were plated like tortoises, some were scaled like fish and crocodiles. Most had quills, spines or spikes and some were hugely horned and antlered, but all were made monstrous by a detail, a human foot or ear or breast sticking through the dinosaur armour.¹³²³

¹³²⁰ *Ibid.*

¹³²¹ *Ibid.*, p. 41. Ozenfant explique plus loin à Lanark pourquoi la mort d'une victime de la maladie leur apparaît tout aussi « exaltante », contrairement à Munro qui fait partie de la catégorie des « rigoristes » : « Rigorists do not hold their heat in, they give it away, but only in exchange for fresh supplies. They are very dependable people, and when they go bad they crumble into crystals essential for making communication circuits, but when you and I went bad we took a different path. That is why an exploding salamander exalts us. We feel in our bowels the rightness of such nemesis. » *Ibid.*, p. 70.

¹³²² ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*, op. cit., p. 31.

¹³²³ GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., p. 66.

Mais malgré tout, comme dans *The Book of Dave*, l'aberration de la « dragonhide » représente également la « vitalité désespérée » de l'humanité : d'un côté, la chaleur extrême que produit la disparition de ses victimes est utilisée par l'Institut comme source d'énergie de chauffage,¹³²⁴ symbolisant ainsi la déliaison sous-jacente du système capitalisme ; de l'autre, bien que présentés de manière ambiguë par Ozenfant, les remèdes contre la maladie relèvent tous de la collaboration et du dialogue : « You see a cure is more likely when doctor and patient have something in common. »¹³²⁵

La guérison s'apparente alors à une renaissance, comme celle de Rima ou celle dont Lanark fait l'expérience à sa sortie de la bouche utérine le conduisant d'Unthank à l'Institut. À l'image de la créature métafictionnelle de Bella Baxter dans *Poor Things*, un autre exemple notable d'aberration symbolique, cette renaissance s'accompagne toutefois d'un temps de convalescence, ou plutôt d'un effort lié au processus de *reconstruction* dont relève la métamodernité.

La maladie fictive dont souffre Alana, « The Frost », apparaît elle aussi comme une aberration au sein de l'univers diégétique de *Theories of Forgetting*. Elle provoque des troubles de la parole et de la mémoire en attaquant le système nerveux, ce qui empêche la protagoniste de communiquer correctement à l'oral comme à l'écrit et l'isole progressivement du monde extérieur.¹³²⁶ Présenter la maladie comme une pandémie dont Alana recense l'expansion au cours de son récit permet ainsi à Olsen d'étendre à l'humanité tout entière le sentiment grandissant de déliaison qui la frappe, une manière – à la fois métafictionnelle et métatextuelle – pour l'auteur de dénoncer l'état du monde actuel. C'est l'une des finalités de l'entrée du 12 septembre du journal d'Alana dans laquelle la protagoniste relate son échange incertain avec une opératrice téléphonique à propos de messages commerciaux qu'elle reçoit par erreur. La figure ci-dessous en contient la première partie :

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹³²⁶ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A227, entre autres exemples.

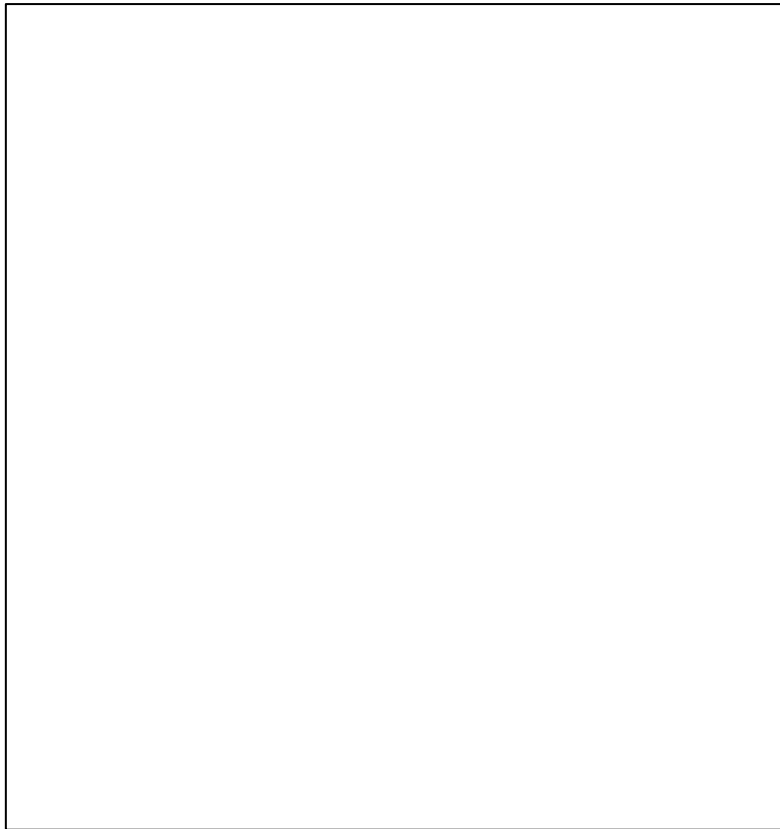


Figure 13. *Theories of Forgetting*, de Lance Olsen, p. A231.

Les fautes de frappe prétératives d'Alana (« relationdye[ships », « wReckoning »), que justifie sa maladie, rapprochent les sentiments très actuels de fin du monde, et plus particulièrement du relationnel, non pas de l'imminence du Jugement dernier (*day of reckoning*), de la Révélation apocalyptique, mais plutôt de celle d'un cataclysme social (*wreck*). Comme le récit d'Alana la présente, la fin du monde est donc plus affaire de dialogue et de discours que de temps ou d'espace (« Telemarketing from the end of the world »). Les explications possibles que l'opératrice téléphonique fournit à Alana concernant ces messages vocaux reçus par erreur soulignent elles aussi la déliaison du monde hyperconnecté d'aujourd'hui : « either someone named Anastasia has had our number at some point in the past, & what weve been recieving have been residual bulletins intended four her, or the lines have gotten eniossed somewhere in the system. »¹³²⁷

Néanmoins, en plus de son pouvoir sémantique métatextuel, la maladie fictive à laquelle succombe Alana est à l'origine des récits de Hugh et d'Aila, et donc de la création métafictionnelle de *Theories of Forgetting*. On l'a vu, l'effort de l'aberration qui caractérise l'écriture d'Alana se répand dans celle des deux autres personnages – en tant que récepteur

¹³²⁷ *Ibid.*, p. A232. La citation reproduit les caractéristiques typographiques du récit d'Alana.

et/ou compositeur – comme par effet de ricochet, ou encore suivant un mouvement spiralé rappelant celui de *Spiral Jetty*. Le caractère aberrant des trois récits autobiographiques excentrés du roman est d'ailleurs visible jusque sur la page, dont le centre représente l'espace *normal* du texte. La métafiction d'Olsen se présente ainsi comme une collaboration dialogique faisant résonner le fond et la forme pour s'articuler autour de l'idée même d'aberration.

Le jeu typographique caractéristique du récit d'Alana apparaît dès lors comme un fil d'Ariane tendu par l'auteur afin de guider le lecteur tout au long de l'expérience photolittéraire de *Theories of Forgetting* :

We approach the [~~Spiral Jetty~~] with our visual expectations already askew, already thrown into ~~tæ~~/ doubt,/ and so we experience it without convention—or, closer to the point, with the idea of convention always bracketed, always foregrounded precisely in its contingency and instability.¹³²⁸

Les crochets d'Alana (*brackets* en anglais) mettent non seulement en évidence la « Jetée en spirale », d'autant plus qu'elle est ici biffée par prétérition tel un second degré de marginalisation (« always bracketed, always foregrounded »), ils renforcent également le lien que partagent la sculpture de Robert Smithson et le roman d'Olsen : tous deux opèrent une dénormalisation esthétique, littéraire et artistique, et nécessitent donc une déstabilisation de l'horizon d'attente du lecteur-spectateur afin d'être pleinement appréhendés et appréciés. La nouvelle parenthèse d'Alana suivante résume bien cette idée : « (The Spiral Jetty is a device designed to focus your attention on what isn't there.) »¹³²⁹

À défaut d'effacer ou de réduire au silence, cette dénormalisation par la marge devient ainsi geste de production discursive, comme Aila le fait remarquer : « [[imagine: you & i, dear bro, exist as 4 words in *the hem of this narrative*. Remarkable how noisy silence can be.]] »¹³³⁰ L'image de « l'ourlet narratif » n'est d'ailleurs pas sans rappeler la définition que Deleuze et Guattari donnent de l'anomalie dans *Mille plateaux*. Selon eux, elle « désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. [...] C'est un phénomène, mais un phénomène de bordure. »¹³³¹

¹³²⁸ *Ibid.*, p. A149.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. A204.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. HA59. Je souligne.

¹³³¹ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux*, *op. cit.*, pp. 298-299. Selon l'*Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme* : « L'anomal présente un caractère aberrant par rapport à un type ou une règle. À la différence d'anormal qui désigne ce qui est non conforme aux règles ou lois reconnues. La distinction entre anomal et anormal, c'est la différence de degrés entre aberration et absence de conformité. L'anomal, terme

House of Leaves s'articule lui aussi autour de ce « phénomène de bordure ». D'une part, le roman de Danielewski met en scène une maison hors norme donnant forme au livre, et dont le labyrinthe métafictionnel cloisonne chacun des personnages qui s'y aventure – littéralement ou métaphoriquement – en quête d'une « transformation personnelle ». D'autre part, il incarne cette « pointe de déterritorialisation » dans sa capacité à repousser ses propres marges pour aller investir le corps même du lecteur. Pierre-Louis Patoine voit dans la lecture empathique de *House of Leaves* un moyen de « donner forme au monde » par le biais de ce que le lecteur a de plus humain, c'est-à-dire le sensible :

La lecture empathique, dans *House of Leaves*, apparaît comme le moyen que prend la fiction pour menacer le corps du lecteur de ses griffes. Ce roman atypique utilise ainsi la fascination que produit l'incarnation sensible du sens, le pouvoir physique de la représentation mentale, bref la promesse d'un passage du sémiotique au somatique et de l'imaginé au perçu. Il semble y avoir, derrière cette utilisation de l'idée de lecture empathique, une volonté de faire de la littérature une parole performative, un outil de transformation du réel. Le danger, ou l'horreur, prend effectivement dans *House of Leaves* la forme d'une utopie, de l'expérience promise puis recherchée d'une transformation personnelle. Chez Danielewski, la lecture empathique apparaît donc non seulement comme un phénomène ou une technique de lecture, mais comme l'horizon vers lequel s'achemine une littérature qui cherche à donner forme au monde.¹³³²

Il s'agirait ainsi pour *House of Leaves* de pallier la déliaison du monde au tournant du XXI^e siècle, en remettant sur le devant de la scène « l'expérience esthétique et fictionnelle » qu'offre la littérature. Patoine poursuit quelques pages plus loin :

La lecture empathique comme outil et moteur physicaliste, ou comme horizon d'une certaine littérature américaine se dégage du problème des genres corporels, de l'obscénité du corps bouleversé par la sensation, du réalisme, de la distance esthétique, de la *blank fiction*, du minimalisme et de la relation entre littérature et masculinité. La lecture empathique apparaît ici

descriptif, désignerait un fait tandis qu'anormal, terme appréciatif et normatif, se réfère à une valeur. » HOTTOIS, Gilbert, Jean-Noël MISSA et Laurence PERBAL (dir.). *L'Humain et ses préfixes. Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2018, p. 84. Néanmoins, tel qu'il est utilisé dans le cadre de cette thèse, le terme « dénormalisation » réfère aussi bien à l'anomalie qu'à l'anormalité, comme catégories productives, dans la mesure où toutes deux déplacent les repères, questionnent, perturbent et brouillent les représentations.

¹³³² PATOINE, Pierre-Louis. *Corps/texte, op. cit.*, p. 243.

comme un moyen de revigorer la littérature comme expérience esthétique et fictionnelle, d'enrichir le sens d'une œuvre à travers un effet corporel.¹³³³

La lecture empathique de *House of Leaves* donne en quelque sorte *corps* au phénomène de dénormalisation esthétique et fictionnelle incarné par le roman de Danielewski. Ce faisant, elle met en lumière la finalité performative d'un tel écart par rapport à la norme (« un effet corporel »), comme l'écrit Patoine. Comme Olsen le souligne plus haut par le biais du récit d'Alana dans *Theories of Forgetting*, viser à donner un second souffle à une littérature en perte de vitesse face à la prolifération médiatique de ces dernières décennies revient à mettre au premier plan les notions de contingence et d'instabilité.

En effet, comme les œuvres du corpus l'illustrent au moyen de la désécriture, le pouvoir créateur de la dénormalisation littéraire, artistique et socioculturelle provient également de son caractère transitoire.

9.1.3 L'éphémère et le pérenne

L'écriture comme désécriture et outil de dénormalisation reflète, entre autres, les réflexions entropologiques que Danielewski, Gray, Olsen et Self mènent dans leurs métafictionnements au prisme plus ou moins marqué de l'écopoétique.¹³³⁴ À l'exemple de *Theories of Forgetting* pour Alison Gibbons, c'est notamment pour cette raison que les romans du corpus peuvent être lus comme des « fictions anthropocènes », une expression que Gibbons emprunte à Adam Trexler et qui fait écho aux observations tirées jusqu'ici dans le cadre de ce chapitre :

[A]n archetypal metamodern genre (or, at least, a twenty-first century literary trend that resonates beyond the postmodern) – presenting 'challenges to twentieth-century modes of narrative' because they 'successfully reconfigure the historical relationship between fiction and truth-telling; alter assumptions of how humans relate to place; reimagine social and political

¹³³³ *Ibid.*, pp. 249-250.

¹³³⁴ « Earthwork and the aesthetic of entropology seem out of kilter with the dominant culture from which they originate. Rather than sitting neatly within a postmodernist paradigm, they hold contemporary resonance, particularly with regards to historicity and affect. Not only has Levi-Strauss's concept continued to bear critical weight in studies of cultural anthropology in the twenty-first century, but both Earthworks and the aesthetic of entropology have strong on-going artistic and literary traditions. » GIBBONS, Alison. « Entropology and the End of Nature in Lance Olsen's *Theories of Forgetting* », dans *Textual Practice*, vol. 33 (2), p. 280-299, Londres & New York : Routledge, 2019, p. 285. Pour la définition que Claude Lévi-Strauss donne de son concept d'entropologie, voir *supra*, « Introduction », note 34, p. 28.

organisation; or rearticulate the global, mechanised, consumer economies of the twenty-first century'.¹³³⁵

Dans *Theories of Forgetting*, la désécriture caractéristique des trois récits agit comme la manifestation textuelle de l'œuvre de Land art de Robert Smithson et du concept d'entropologie sur lequel elle repose, dont Alana tente en vain de faire un film documentaire.¹³³⁶ Aila fait en quelque sorte l'exégèse du récit d'Alana et plus généralement du roman d'Olsen lorsqu'elle expose le travail artistique de sa mère :

Less documentary than series of visual meditations coalescing around S's artefact ... a succession of entropic fadings mimicking the temporal wear of the thing itself, but also a demonstration of its strangely productive effects. As much as she's building into her contemplations a participation in dissipation, she's also working against that pressure, both in S's own project & in the various ones his inspires. So she theorizes decay, not merely as a process of emptying and exhaustion, but also as one of relay & salvage. In those terms art, body, & life become the mark of progress as well as a sign of passage, a means of building anew with constantly depleting remnants.¹³³⁷

Dans *Theories of Forgetting*, la dimension productive de l'oubli, de l'effacement et de la désécriture (« entropic fadings ») implique un renouvellement dans la fin, une reconstruction dans la déconstruction : Alana et sa fille Aila entreprennent un processus de récupération et de transmission (« relay & salvage ») alors que la quête identitaire de Hugh révèle chez lui une volonté oscillant entre le désir d'oublier et celui de se souvenir. C'est ce concept intrinsèquement transitoire de *unfinalizability* qui, selon Olsen, permet à l'art, au corps et à l'existence même (« art, body, & life ») de déstabiliser voire de subvertir les normes individuelles et universelles. Conformément à cette idée, la citation de Smithson : « Nature is never finished », fait office d'épigraphe du récit d'Alana alors que Hugh la mentionne dans la

¹³³⁵ GIBBONS, Alison. « Entropology and the End of Nature in Lance Olsen's *Theories of Forgetting* », *op. cit.*, 286. Voir aussi TREXLER, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville & Londres : University of Virginia Press, 2015, p. 14 et p. 16.

¹³³⁶ GIBBONS, Alison. « Entropology and the End of Nature in Lance Olsen's *Theories of Forgetting* », *op. cit.*, pp. 287-288. Gibbons déclare plus loin : « Alana's disease, both in its physical symptoms and cognitive consequences, is, therefore, a metaphor for the entropological relationship between humankind and the Earth. » *Ibid.*, p. 290.

¹³³⁷ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA99.

dernière partie du sien, à la manière d'un cadre mouvant des deux ou plutôt des trois récits de *Theories of Forgetting*.¹³³⁸

Cette désécriture constante est source de beauté pour Smithson. D'après Olsen, la conception qu'avait le sculpteur de l'entropologie dépassait non seulement les idées de vie et de mort, mais également celles de l'intime, du collectif et de l'universel :

Smithson didn't conceive of entropy in a negative sense, with a sense of sadness and loss, as is Western culture's wont. Instead, for him it embodied the astonishing beauty inherent in the slow process of wearing down, wearing out, undoing, of continuous de-creation, de-narration, at the level, not only of geology and thermodynamics, but also of civilizations, and, ultimately, of the individuals within them.¹³³⁹

La retranscription faite par Alana d'une partie d'un entretien réel ou fictif accordé par Smithson résume sa conception de l'entropologie tout en rejoignant les « théories de l'oubli » qu'Olsen développe dans son roman :

Q: Why is the Spiral Jetty so beautiful?

A: Because it is in the perpetual process of *misremembering* itself.¹³⁴⁰

L'écart par rapport à la norme se reflète ici dans l'image du souvenir glissé, à côté, qui permet de continuer de se *mal-souvenir* à l'infini, comme Hugh et Alana le font dans leurs récits autobiographiques. C'est également ce que représente la figure de la spirale, qui est aussi la représentation symbolique du nombre d'or et de la divine proportion.¹³⁴¹ En plus des facteurs environnementaux qui interviennent dans la manière dont *Spiral Jetty* apparaît à tout observateur, Alana souligne le rôle essentiel qu'y joue le caractère fugace de l'identité humaine :

Smithson's signature work didn't only change from year to year, season to season, but day to day, hour to hour, second to second, an Impressionist's perfection, depending on [...] the person you were when you observed it then and the person you were when you observed it then¹³⁴²

¹³³⁸ *Ibid.*, p. A11 et p. HA293.

¹³³⁹ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 97. Voir aussi HOLT, Nancy (dir.). *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York : New York University Press, 1979, p. 187.

¹³⁴⁰ OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A260. Je souligne.

¹³⁴¹ *Ibid.*, pp. A169-A172.

¹³⁴² *Ibid.*, pp. A156-A157.

Une impression similaire de souvenir glissé se manifeste dans l'épilogue de *Dorian* qui, pour reprendre le terme d'Olsen, fait l'objet d'une « dé-narration » menant le personnage éponyme jusqu'à la folie puis la mort. La voix narrative d'Henry Wotton souligne d'ailleurs le sentiment d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*, en allemand) que la désécriture de la réalité fictionnelle de Dorian produit chez lui.¹³⁴³ Vu au prisme entropologique de Smithson, le caractère esthétique prêté à la mort imminente de Dorian, plus spécifiquement au sang dont il se vide, est non seulement un clin d'œil aux cycles de mode, il révèle le secret de l'immortalité du personnage de Dorian Gray selon Self, c'est-à-dire une « infinalisabilité » transitoire qui passe par la désécriture comme technique de réécriture : « But by now he was also coming to terms with the fact that the beautiful new tie Ginger had just given him with his knife was a warm, sticky, fluid thing, and hardly likely to remain fashionable for very long at all. »¹³⁴⁴ La volonté de dénormalisation littéraire, artistique et socioculturelle symbolisée par l'esthétisation de la véritable mort de Dorian est ici mise en évidence par l'insalubrité de la pissotière où se déroule la scène, élément caractéristique du *dirty unrealism* de Self qui vise à dénoncer la passion de l'image des sociétés occidentales contemporaines.

Dans *Lanark*, Gray exprime également des interrogations relevant de l'entropologie telle que Smithson la conçoit, c'est-à-dire d'un point de vue esthétique. Ainsi, la « dé-crétion » que Thaw applique à sa fresque murale de la Genèse – une forme de désécriture du métarécit biblique – en y ajoutant toujours plus de détails est, pour lui, censée en révéler la beauté : « You see my tree of life, Mr. Rennie? It's big and beautiful and in the wrong place. Far too central. It must be shifted two and a quarter inches to the left, fruit, birds, squirrels and all. »¹³⁴⁵ Néanmoins, l'incapacité de Thaw à achever sa peinture, qu'il recrée constamment sans jamais lui permettre d'acquérir le statut d'œuvre d'art (« a sign of passage ») voire de connaître l'usure du temps (« wearing down, wearing out »),¹³⁴⁶ est ce qui l'empêche d'atteindre cette beauté tant convoitée – et ce malgré ses tentatives de l'appréhender sous des angles nouveaux, comme le permet *Spiral Jetty* :

He switched on the lights and stared at the mural. It looked horrible. He went up into the gallery where he kept a large mirror for such emergencies. Reflected in it, the left and right sides transposed, the mural sometimes looked new and exciting when he had been working too close

¹³⁴³ SELF, Will. *Dorian*, op. cit., pp. 268-269.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 278.

¹³⁴⁵ GRAY, Alasdair. *Lanark*, op. cit., p. 335.

¹³⁴⁶ « It's beautiful, Duncan, but you could be an eternity on it. An eternity. » *Ibid.*, p. 334.

to it for too long. Now it appeared even worse than his naked eyes had seen. He flung the mirror onto the pews beneath shouting, “Not beauty! Not beauty! Nothing but hunger!”¹³⁴⁷

La soif de beauté de Thaw reflète en réalité son incapacité à faire le deuil de son aventure amoureuse passée avec Marjory, qu’il idéalise. Dans sa folie grandissante, sa seule solution pour atteindre la beauté se trouve dans la mort :

“That is not art,” he shouted, bending his head and wildly scratching. “Not art, just hungry howling. Oh, why did she hunt me out? Why didn’t she stay? How can I make her a beautiful world if she refuses to please me? Oh, God, God, God, let me kill her, kill her! I must get out of here.”¹³⁴⁸

Thaw assassine donc Marjory, ou en hallucine le meurtre,¹³⁴⁹ avant de mettre fin à ses jours. Cependant, l’ironie dramatique du roman de Gray fait que Thaw se *réincarne* (« the mark of progress as well as a sign of passage ») en Lanark, qui est tout aussi incapable d’aimer et ne peut apprécier la beauté du monde qu’à la fin de sa propre vie.¹³⁵⁰ En ce sens, le récit surréaliste de *Lanark* se présente, à la manière d’une réécriture, comme une dénormalisation littéraire et artistique de son récit réaliste ; l’épilogue du roman désécrit le tout et annonce un recommencement à l’infini.

Cette étude s’est appliquée à démontrer que la déstabilisation normative représentée – dans le fond comme dans la forme – par les métafictions du corpus reflète non seulement l’inquiétude et l’anxiété qui définissent la condition métamoderne actuelle, comme contexte global de déliaison sociale et d’incertitude quant à l’avenir du monde et du genre humain. Les procédés de dénormalisation opérés par les désécritures de Danielewski, Gray, Olsen et Self réinscrivent l’expérience esthétique et fictionnelle dans une historicité (que le mouvement postmoderniste s’attacha à déconstruire) en rétablissant la possibilité de la fin comme renouvellement ; une manière de reconsidérer ce qu’Alison Gibbons désigne comme : « the impact of humanity’s past and present actions on the future. »¹³⁵¹ À l’incertitude généralisée du tournant du XXI^e siècle répond ainsi une forme d’espoir face à l’immanence de la fin, un

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 340.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 341.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 350.

¹³⁵⁰ « He was a slightly worried, ordinary old man but glad to see the light in the sky. » *Ibid.*, p. 560.

¹³⁵¹ GIBBONS, Alison. « Entropology and the End of Nature in Lance Olsen’s *Theories of Forgetting* », *op. cit.*, p. 280.

désir de rédemption qui se traduit dans les arts et, en l'occurrence, les métafictions du corpus :
« Whilst humans today might be in the epoch of the anthropocene, the future is – as yet –
unwritten. »¹³⁵²

Comme l'a montré l'analyse du caractère entropologique des métafictions du corpus, le fait pour elles de pouvoir *finir en beauté* ne souligne pas tant la quête esthétique de l'auteur que sa volonté d'amorcer un renouvellement idéologique au moyen de l'écriture comme désécriture. À ce titre, les œuvres à l'étude peuvent être lues non seulement comme des fictions anthropocènes, mais également, d'un point de vue téléologique, comme des fictions désirantes.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 294.

9.2 NAISSANCE DES FICTIONS DÉSIRANTES

À la manière des machines désirantes que Deleuze et Guattari définissent dans *l'Anti-Œdipe*,¹³⁵³ les métafictions du corpus sont mues par un désir qui est celui de la fin rédemptrice, sans toutefois jamais y parvenir. C'est ainsi que, telles des fictions désirantes, elles s'inscrivent dans un flux de production de sens et de désir chez le lecteur qui les concrétise, et finalement de réel puisque, comme Deleuze et Guattari le conçoivent, le désir n'est pas un manque mais une puissance d'agir. Danielewski, Gray, Olsen et Self produisent ainsi du texte et de la littérature (sous forme de livres, par exemple) lorsqu'ils composent leurs fictions autoréflexives – un désir scriptural, esthétique et idéologique en soi.¹³⁵⁴

Le désir de finir en beauté qui impulse la dynamique entropologique des métafictions du corpus implique par analogie l'idée d'apothéose. Telle qu'elle est thématifiée par les quatre auteurs à l'étude, cette visée se révèle néanmoins tout aussi inaccessible aux personnages et/ou à leurs univers diégétiques, bien qu'elle se profile toujours à l'horizon.

Dans le contexte littéraire défini par le corpus, l'émergence de telles fictions désirantes, de tels miroirs des fins sans fin proliférant dans les arts et la littérature de ces dernières décennies, répond à l'angoisse grandissante de la fin qui caractérise l'humanité depuis le tournant du XXI^e siècle.¹³⁵⁵ Au coût planétaire du développement humain s'ajoute, on l'a vu, la menace de la fin de la parole qui tend à s'annuler en raison de sa prolifération médiatique. Autrement dit, l'écriture comme désécriture – et comme production – permet à Danielewski, Gray, Olsen et Self d'écrire sur la fin et, dans le même temps, contre celle-ci.

¹³⁵³ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. « Les machines désirantes », dans *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, pp. 7-59.

¹³⁵⁴ « L'individu est une machine, ou du moins le réel s'organise en différentes machines qui produisent dans une structure d'interdépendance. [...] La machine est toujours envisagée dans une logique binaire, elle produit en lien avec une autre machine. Un flux unit les machines entre elles dans leur activité productive. [...] Le principe même de la production, qui est le flux qui unit les machines, est le désir. C'est pourquoi toute machine productrice est une machine désirante. [...] Le désir est ici créateur, il produit. Il ne faut pas distinguer le produit, du produire, c'est-à-dire que toute production est un mouvement réflexif. » ANDOKA, Florence. « Machine désirante et subjectivité dans *l'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », dans *Philosophique* [En ligne], n° 15, « Hegel – Deleuze (1) », p. 85-93, 2012, <http://journals.openedition.org/philosophique/659>, mis en ligne le 5 mars 2012, consulté le 1^{er} juin 2023, p. 85, 86 et 87.

¹³⁵⁵ « Cultural contact and the development of civilisations are certainly Lévi-Strauss's foci, yet his mention of humankind's acts of breathing and eating and of 'urbanisation and agriculture' suggests humanity's draining of the Earth's natural resources whilst 'the invention of atomic and thermonuclear devices' alludes to the fall-out from nuclear testing happening concurrent to his writing. This human impact on the Earth may not have been Lévi-Strauss's primary concern, but his remarks nevertheless prefigure growing anxiety in the late twentieth and early twenty-first centuries about the planetary cost of humanity's development. » GIBBONS, Alison. « Entropology and the End of Nature in Lance Olsen's *Theories of Forgetting* », *op. cit.*, p. 281.

9.2.1 Finir en apothéose

L'idée d'apothéose, dans son acception de déification et/ou de glorification anthume ou posthume, représente une finalité sinon impossible, du moins ambiguë pour les auteurs intradiégétiques de Self. C'est notamment le cas d'Henry Wotton dans *Dorian*. Dans un premier temps, celui-ci dépeint le personnage éponyme comme le dieu de l'univers onirique du « Furet », à qui la narcolepsie accorde une forme d'omniscience similaire au sein du récit :

Over all this arched the empyrean, cold bright blue, curved like the ceiling of a Byzantine church. Through the oculus at its very apex could be seen the entrance to Heaven, guarded by a slip of a St Peter, the down on his cheek burnished by eternity, the handkerchief in his belt dripping with ambrosial nitrate. Above this ascended cloud upon cloud, all gilded by sunlight. Plunging through, swarming about and hovering on these celestial cushions were swarms of well-oiled putti (bronzer, moisturiser, exfoliant, all manner of lubricants), all laughing and gossiping – 'Well, *she* said...' And finally, surmounting everything, inconceivably high, reclining across the very zenith of the firmament, was God Himself, who, during the latter – and more pious – portion of Fergus Rokeby's life, had assumed the form of Dorian Gray.¹³⁵⁶

À l'image du caractère baroque du *dirty unrealism* de Self,¹³⁵⁷ le récit métadiégétique de Wotton est dépourvu de point de fuite : le déferlement (« swarming ») de références culturelles et religieuses crée un effet de vertige alors que l'oculus vide au centre de la métafiction est rempli par la figure du dieu Dorian. Ce n'est qu'après avoir signé la mort de ce dernier, et réinstauré le point de silence que Virginia Woolf considérait comme central à toute œuvre d'art, que l'auteur intradiégétique peut enfin s'accorder la fin en apothéose qu'il convoite tant :

—That's right – I am, after all, your jiggling man. Now come along, old chap... He reached out a hefty hand and helped Wotton to rise. We'd best get under way; we've got a tricky bit of sailing left to do if we're to make port before nightfall.

—And where's that? Wotton held back a little, but the jiggling man urged him on.

—Olympia – we're sailing to Olympia.

—Oh, goody! I've always wanted to abide with the gods.

¹³⁵⁶ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 199. Le narrateur et auteur intradiégétique déclare quelques lignes plus loin : « Inasmuch as any notion of the deity includes a supposition of omniscience, the Ferret was a sort of god, albeit an impotent, queeny, peeved, amoral one, who had an inordinate fondness for young men in uniform. » *Ibid.*

¹³⁵⁷ PACCAUD-HUGUET, Josiane. « Le mentir vrai de la fiction », *op. cit.*, p. 54.

—What a shame you'll merely be with the other exhibitionists, then, sneered the jiggling man. But he sneered *sotto voce* and Wotton didn't hear him.¹³⁵⁸

Il ne peut toutefois s'agir que d'une apothéose en demi-teinte, ce que Wotton ne manque pas de souligner, le point de silence restitué par la disparition de Dorian laissant surtout entendre au lecteur le ricanement à mi-voix du « jiggling man ». La mort métafictionnelle de Wotton, qui conclut son récit, signale en effet le retour de l'auteur intradiégétique à la réalité narcissique, « exhibitionniste » du lecteur telle qu'elle est représentée dans l'épilogue de *Dorian*. Aussi, même si l'esthétisation de la mort finale du personnage éponyme fait allusion au désir de finir en beauté, la clôture du roman de Self s'apparente à tout sauf une fin en apothéose.

Self thématise cette finalité métatextuelle d'apothéose de façon tout aussi ambivalente dans *The Book of Dave*, la plaçant cette fois au centre de l'intrigue et de la structure narrative de son roman. Dans le récit futuriste, la révélation finale que Carl reçoit de Dave, alors élevé au rang de dieu, lui annonce la destruction inéluctable du monde social (incarné par les « motos »), celui que le protagoniste contemporain prône dans son second livre et que les personnages futuristes s'appliquent à rétablir.¹³⁵⁹ Cette révélation résonne ainsi avec l'assassinat de Dave dans le chapitre suivant, sa mort étant marquée par une incertitude quant à l'avenir,¹³⁶⁰ à l'image de la clôture du récit futuriste. La révélation que reçoit Carl peut donc être lue comme une référence à la réalité contemporaine de Dave et du lecteur, tel un avertissement que Self adresserait à ce dernier : le premier livre de Dave ne fait qu'exacerber le comportement autodestructeur des sociétés capitalistes actuelles, entre autres, ce que son propre fils Carl confirme en clôture du récit contemporain lorsqu'il dit envisager de devenir avocat (*lawyer* en anglais),¹³⁶¹ le terme désignant les grands propriétaires terriens de la société dystopique du roman. C'est pourquoi l'apothéose du personnage éponyme de *The Book of Dave* symbolise davantage le dysfonctionnement de l'humanité actuelle que la promesse d'une rédemption à venir.

¹³⁵⁸ SELF, Will. *Dorian*, *op. cit.*, p. 255.

¹³⁵⁹ « All you have done, the Supreme Driver intoned, all your dad ever did, was to speed the destruction of your beloved island. Be that as it may – you must not blame yourself, my son, for that destruction would have come anyway, sooner or later. You have seen New London! You have witnessed the mighty currents of change that course through its smoky gaffs and muddy alleyways. The Public Carriage Office has no need of motos – nor of the truth. They require only the Book and the Wheel, the Drivers and the Inspectors, the King and his servile lawyers! » SELF, Will. *The Book of Dave*, *op. cit.*, p. 450.

¹³⁶⁰ « His heart stopped, his legs pushed feebly against the doorjamb, his hands convulsed and his hips jerked – yet he couldn't hang on and expired like that, in quizzical pain. » *Ibid.*, p. 471.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 477.

Comme Self, Danielewski articule l'intrigue et la structure narrative de *House of Leaves* autour de ce même désir de fin en apothéose, mais cette fois de manière bien plus subtile. À l'image des clins d'œil cachés dans son roman, l'apothéose christique vers laquelle semble tendre la fin de vie de Zampanò n'apparaît au lecteur qu'au terme d'un jeu de piste métafictionnel postmoderne impliquant une lecture active et à rebours.

Zampanò achève la composition de *The Navidson Record* le 25 décembre 1996¹³⁶² avant de succomber le lendemain du 5 janvier 1997,¹³⁶³ Danielewski laissant le soin au lecteur de déceler la dimension religieuse du lien qui unit ces deux dates : si la naissance de ce qui semble être l'œuvre d'une vie pour Zampanò résonne avec celle de Jésus de Nazareth,¹³⁶⁴ la mort de l'auteur intradiégétique renvoie à l'Épiphanie non seulement comme manifestation au monde du Christ et Fils de Dieu par son baptême, mais comme manifestation d'une réalité cachée. C'est bien la mort de Zampanò qui est à l'origine de la découverte de *The Navidson Record* par Truant et de sa composition consécutive de *House of Leaves*, comme si seule la mort du créateur pouvait insuffler la vie à sa création (créature).

Une première référence à l'idée de glorification posthume associée à la composition de *The Navidson Record* se glisse dès l'ouverture du récit de Zampanò. Ce dernier fait alors remarquer que la controverse entourant l'authenticité du film documentaire est en partie alimentée par la crédibilité douteuse de la plupart de ses défenseurs, adeptes des journaux à sensation : « Clearly it is not easy to appear credible when after vouching for the film's verity, the discourse suddenly switches to why Elvis is still alive and probably wintering in the Florida Keys. »¹³⁶⁵ Cette déclaration renvoie en note à la référence bibliographique apocryphe suivante qui, par son caractère ironique et baroque, réfère de manière performative au caractère postmoderne et donc profane de la « maison des feuilles » de Danielewski :

See Daniel Bowler's "Resurrection on Ash Tree Lane: Elvis, Christmas Past, and Other Non-entities" published in *The House* (New York: Little Brown, 1995), p. 167-244 in which he examines the inherent contradiction of any claim alleging resurrection as well as the existence of that place.¹³⁶⁶

¹³⁶² DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, op. cit., p. 528.

¹³⁶³ Truant introduit comme suit une note rédigée par Zampanò le 5 janvier 1997 : « At least I should have had some fucking inkling what I was getting into when I read this note, written just one day before he died ». *Ibid.*, p. xix.

¹³⁶⁴ Le terme « Christmas » fait l'objet d'une entrée de l'index final de *House of Leaves* et compte pas moins de dix occurrences au sein du roman. *Ibid.*, p. 669.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹³⁶⁶ *Ibid.*

La note de bas de page exploite toutefois le paradoxe métafictionnel à l'origine de *House of Leaves* pour agir comme une prétérition ludique destinée à attirer l'attention du lecteur sur le rapprochement opéré entre le concept de résurrection et la maison des Navidson (« Resurrection on Ash Tree Lane »). Le titre de l'ouvrage fictif fait allusion à la prétendue résurrection d'Elvis Presley, élevé depuis sa mort au rang de figure christique mêlant – de manière postmoderne – culture populaire et culture biblique, ce que souligne par ailleurs sa juxtaposition avec la fête de Noël. Ce n'est toutefois que pour mieux encourager le lecteur à considérer un processus similaire pour le personnage de Zampanò, dont la mort mystérieuse fait l'objet des questionnements soulevés par Truant dans les pages qui précèdent. Le jeune exégète signe d'ailleurs la fin de son introduction le 31 octobre 1998,¹³⁶⁷ soit le jour d'Halloween que la culture populaire associe au retour des morts, ou encore la veille de la célébration catholique de tous les saints.

La compilation de *The Navidson Record* par Truant puis sa publication sous le titre de *House of Leaves* (« published in *The House* ») valident la résurrection métatextuelle de Zampanò. Le roman de Danielewski met en effet en scène une « maison des feuilles » *hantée* par la mémoire du graphomane, ce que sous-entend notamment la référence au Fantôme des Noëlés passés de Dickens (« Christmas Past »). Bien qu'elle rappelle la menace invisible du Minotaure, la valeur symbolique de la mort et de la résurrection de Zampanò n'en reste pas moins ambiguë tout au long du roman, comme Truant le fait remarquer au cours d'une longue digression agitée, dont le passage suivant est extrait :

[...] no dogs, no Pekinese, just the courtyard, Zampanò's courtyard, on a mad lost-noon day, wild with years and pounce and sun, even if another day would find Zampanò elsewhere, far from the sun, this sun, flung face down on his ill-swept floor, without so much as a clue, "No trauma, just old age" the paramedics would say, though they could never explain—no one could—what they found near where he lay, four of them, six or seven inches long and half an inch deep, splintering the wood, left by some terrible awe-full thing, signature in script of steel or claws, though not Santa, Zampanò died after Christmas after all, but no myth either, for I saw the impossible marks near the trunk [...].¹³⁶⁸

Dans un élan postmoderne reflétant la note de bas de page analysée plus haut, la réflexion de Truant mêle avec humour culture populaire et culture savante, référant notamment au mythe

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. xxiii.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 77-78.

d'Icare (« far from the sun »), connu pour être mort après avoir volé trop près du Soleil alors qu'il s'échappait du labyrinthe du Minotaure. Ce faisant, Truant désacralise (« not Santa, Zampanò died after Christmas after all ») et démythologise (« but no myth either ») la mort de Zampanò et, dans le même temps, réalimente la controverse originelle autour de l'authenticité de *The Navidson Record*. Au bout du compte, la mort de Zampanò est signée – de la pointe en acier de la plume (« signature in script of steel or claws ») – par nul autre que Danielewski lui-même, dont la pratique à la fois postmoderne et métamoderne de l'écriture (« some terrible awe-full thing ») reflète le sentiment ambivalent à l'égard du devenir de l'art de raconter, caractéristique du tournant du XXI^e siècle.

En un sens, la résurrection de Zampanò illustre le *renewalism* de Josh Toth abordé plus haut, un rapprochement conceptuel que le chapitre XVII du récit du vieil exégète souligne au profit d'un nouveau paradoxe métafictionnel. Ce chapitre se concentre principalement sur les raisons pour lesquelles Navidson décide de retourner explorer seul le labyrinthe de sa maison, en dépit du danger que cela représente.¹³⁶⁹ D'après Zampanò, la dernière « école de pensée » fictive qu'il oppose aux deux premières présente son interprétation le 6 janvier 1997, soit après la clôture de son récit (le 25 décembre 1996), mais surtout le jour même de sa mort. À défaut de véritablement réfuter les deux premières hypothèses, cette troisième théorie s'inscrit dans leur dynamique humoristique en adoptant une approche tout aussi psychologisante :

Then on January 6, 1997 at *The Assemblage of Cultural Diagnosticians Sponsored By The American Psychiatric Association* held in Washington, D.C., a husband and wife team brought before an audience of 1,200 The Haven-Slocum Theory which in the eyes of many successfully deflated the prominence of both The Kellog-Antwerk Claim and the infamously influential Bister-Frieden-Josephson Criteria.

Ducking the semantic conceits of prior hypotheses, The Haven-Slocum Theory proposed to first focus primarily on “*the house itself and its generation of physiological effects.*” How this direction would resolve the question of “why Navidson returned to the house alone” they promised to show in due course.¹³⁷⁰

The Haven-Slocum Theory s'applique ensuite à évaluer les effets physiologiques provoqués par la maison d'Ash Tree Lane chez certains des personnages impliqués dans *The Navidson Record*, avant de s'intéresser plus particulièrement à l'univers onirique de Navidson. Le

¹³⁶⁹ Voir *supra*, « Éros-Thanatos », pp. 367-369.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p. 396. Je souligne.

paradoxe généré par la date de l'événement souligne toutefois – non sans une pointe d'humour noir – le caractère mortel de ces effets physiologiques concernant Zampanò, lui aussi victime de la « maison des feuilles » de Danielewski (« the house itself »). En plus de promettre à son tour la levée du mystère le jour de l'Épiphanie, *The Haven-Slocum Theory* souligne ainsi le rapport étroit qu'entretiennent la résurrection christique métatextuelle de Zampanò (sanctionnée par la propre quête scripturale de Truant) et le retour de Navidson au sein de la maison : autant de retours à la possibilité de clôture et de promesses d'une fin rédemptrice,¹³⁷¹ en apothéose concernant Zampanò.

D'un autre côté, la fin de vie des personnages de *Theories of Forgetting*, qui coïncide avec la fin de leurs actes d'énonciation, est dépourvue de tout caractère religieux, mettant plutôt l'accent sur la dégénérescence du corps humain. Elle n'en est pas moins associée, elle aussi, à l'idée d'apothéose puisqu'elle représente celle de « l'esthétique de l'entropie » (« aesthetics of entropy ») d'Olsen, dont le roman est une illustration photolittéraire de *Spiral Jetty* et de son concept de *unfinalizability*. C'est ce qu'Olsen souligne lorsqu'Alana expose la controverse qui entoura l'érosion de l'œuvre de Land art de Robert Smithson, conduisant plus particulièrement une compagnie pétrolière à en proposer la restauration :

For [Smithson] those grungy oil rigs, that Heraclitean flux, that forever wearing away into difference, would have meant the apotheosis of his aesthetics of entropy, the consummate embrace of the countless quiet catastrophes taking place around us, always and all ways, if only we could be awake enough, brake enough, to pay attention.¹³⁷²

Imprimés tête-bêche sur la page, les récits d'Alana et de Hugh représentent ce flux héraclitéen dans leur interdépendance et, plus spécifiquement, leurs fins invitant à une lecture à rebours du récit opposé (« that forever wearing away into difference »). Alison Gibbons souligne également la façon dont Olsen tire profit de la matérialité du texte et de son agencement typographique pour mettre en œuvre son esthétique de l'entropie : « Olsen's wordplay in Alana's writing expresses entropology. Olsen's homophonic repetition in 'always and all ways' [...] inscribes both temporality and physicality. »¹³⁷³ Gibbons ajoute en note :

¹³⁷¹ TOTH, Josh. « Healing Postmodern America », *op. cit.*, 194.

¹³⁷² OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. A176.

¹³⁷³ GIBBONS, Alison. « Entropology and the End of Nature in Lance Olsen's *Theories of Forgetting* », *op. cit.*, p. 292. Gibbons poursuit son analyse du passage cité : « Alana's misspelling of 'brave' as 'brake' not only injects assonantal sound-patterning into the text (rhyming with [ei] in 'awake' and 'pay'); in the context of 'be awake enough, brake enough, to pay attention', it also highlights the end of nature. To have any positive impact on

The homophonic play of ‘always’ and ‘all ways’ resonates with Danielewski’s word play – ‘allways’ in *Only Revolutions*. Not insignificantly, both novels are interested in temporality whilst their formal design mean [*sic*] that the books must be rotated for both narratives to be read.¹³⁷⁴

C’est dans une visée littéraire et artistique similaire que, dans *Lanark*, Nastler envisage une fin au caractère résolument catastrophiste signant l’apothéose de son récit.¹³⁷⁵ Le cataclysme annoncé n’a toutefois pas lieu, une manière pour Gray (dont Nastler est l’avatar fictionnel) de rappeler à son lecteur que la finalité de sa métafiction tient avant tout dans la promesse de la fin et non pas sa concrétisation. Déjà relevée, la dernière entrée de son index de plagiats permet ainsi à Gray de laisser poindre à l’horizon de *Lanark* – dans un ultime chapitre 50 inexistant – la promesse d’une fin qui, par sa dimension religieuse ambivalente (« the laughing surrender of God »), s’achève en une apothéose (« the Apotheosis and Coronation of the Virgin [...] ») brisant les frontières de la fiction et du réel (« the final descent to healthy commonplace and finding a silk smooth *you* inside that husk », je souligne).¹³⁷⁶

À la suite de sa rencontre avec Lanark, Nastler se retrouve donc contraint d’écrire contre la fin qu’il prévoit à l’origine pour son protagoniste et son univers fictionnel. Comme si, dans l’impossibilité de conclure (que lui impose sa condition prométhéenne), il était pris d’une fièvre scripturale similaire à celle qui anime John Tunnock dans *Old Men in Love* : « Until a solution is found this diary must contain my furor scribendi. »¹³⁷⁷ Nastler repousse non seulement une fin qu’il ne souhaite pas pour son récit, il prévient dans le même temps sa propre fin et celle de sa parole auctoriale, dans l’attente qu’une « solution » lui apparaisse.

Comme l’auteur intradiégétique de *Lanark*, et à l’image d’une Shéhérazade des *Mille et Une Nuits*, les auteurs du corpus mettent en œuvre des fictions désirantes ne tendant finalement que vers leur propre destruction créatrice, dont l’énergie motrice est avant tout le désir de s’inscrire dans un flux de production littéraire, artistique, langagière. En effet, la « fièvre scripturale » dont Danielewski, Gray, Olsen et Self font preuve dans leurs métafiction

climate change, humanity must ‘awake’ from apathy and ‘pay attention’, must act to put the ‘brake[s]’, so to speak, on entropology. » *Ibid.*

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 299.

¹³⁷⁵ « I warn you, my whole imagination has a carefully reined-back catastrophist tendency; you have no conception of the damage my descriptive powers will wreak when I loose them on a theme like THE END. » GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, p. 498.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 498-499. Voir *supra*, « Cacophonie textuelle et intertextuelle », pp. 134-135.

¹³⁷⁷ GRAY, Alasdair. *Old Men in Love*, *op. cit.*, p. 249.

face à la menace très contemporaine de la fin – du monde, du genre humain et de la parole – n'est autre qu'un symptôme de défense, l'expression de leur volonté d'aborder de front cette fin à la fois imminente et immanente pour mieux la combattre.

9.2.2 *Furor scribendi* : écrire contre la fin

Les différents processus métafictionnels à l'origine de la composition des romans du corpus reflètent la volonté commune de Danielewski, Gray, Olsen et Self de pallier la fin des paroles autoriales qu'ils mettent en scène. Tandis que, dans *Lanark*, Nastler écrit contre sa propre fin en recontextualisant des voix du passé (d'après les annotations de Sidney Workman), l'intrigue des cinq autres romans à l'étude s'articule autour du retour hantologique des voix d'auteurs intradiégétiques – mais également extradiégétiques – défunts. Toutes ces voix se retrouvent (ré)intégrées dans des flux de production de sens et de quête de sens, au risque parfois de frôler la cacophonie intra- et/ou intertextuelle et le silence. Elles deviennent ainsi des productions de production langagière, pour paraphraser Deleuze et Guattari, motivées par le même désir de fin rédemptrice pourtant voué à rester inassouvi.

Les analyses réalisées au cours de ce travail de thèse ont démontré que ces différents discours littéraires, comme flux de production rhizomique, repoussaient les marges du livre pour interpeler directement le lecteur, jusqu'à l'encercler de toutes parts. Les métafictionnels du corpus illustrent ainsi la lourde tâche que leurs auteurs semblent vouloir relever par le biais de la littérature et de l'art plus généralement, une tâche consistant sinon à engager un renouvellement de la parole autoriale et de l'art de raconter (au moyen du numérique, par exemple), du moins à les préserver en embrassant l'impossibilité de la fin (Olsen parle de *unfinalizability*) ; le but est entre autres de remédier, avec le concours du lecteur, à la déliaison du monde contemporain voire à sa possible disparition.¹³⁷⁸

¹³⁷⁸ La mission est notamment partagée par Cormac McCarthy dont l'une des recensions de son roman dystopique *The Road* (2006) déclare : « Why read this? ... Because in its lapidary transcription of the deepest despair short of total annihilation we may ever know, this book announces the triumph of language over nothingness. » Le passage suivant tiré de *The Road* en est une illustration : « He was beginning to think that death was finally upon them and that they should find some place to hide where they would not be found. There were times when he sat watching the boy sleep that he would begin to sob uncontrollably but it wasn't about death. He wasn't sure what it was about but he thought it was about beauty or about goodness. Things that he'd no longer any way to think about at all. They squatted in a bleak wood and drank ditchwater strained through a rag. He'd seen the boy in a dream laid out upon a coolingboard and woke in horror. What he could bear in the waking world he could not by night and he sat awake for fear the dream would return. » MCCARTHY, Cormac. *The Road*, New York : Vintage Books, 2006, pp. 129-130.

C'est en ce sens que Self répond à sa propre annonce de la mort du roman – évoquée dans l'introduction de cette thèse – par la publication d'une littérature d'un niveau d'exigence plus élevé encore que celui de *Dorian* et *The Book of Dave* puisque tirant profit de la technique du courant de conscience pour entrelacer le récit de plusieurs personnages couvrant plusieurs temporalités. Il s'agit là d'une manière pour l'auteur d'encourager son lecteur à refuser l'inertie que la menace omniprésente d'une fin imminente tend à engendrer selon lui : une forme de résistance à la fin également soulignée par le fait qu'*Umbrella* (2012), *Shark* (2014) et *Phone* (2017) constituent une trilogie, contrairement au projet initial de Self, et donc une fin constamment différée.

Après *House of Leaves*, Danielewski poursuit cette réflexion autour des notions d'interconnectivité et d'interdépendance par le biais d'une littérature ergodique dans *Only Revolutions* (2006), dont l'agencement typographique comparable à celui de *Theories of Forgetting* illustre le concept de *unfinalizability* d'Olsen. Danielewski réitère une fois de plus lorsqu'il publie le premier volume de *The Familiar* en 2015, une série de romans envisagée à l'origine en pas moins de vingt-sept volumes.

Ce sont toujours ces mêmes questions qu'Olsen soulève à travers l'ensemble des romans qu'il publie à la suite de *Theories of Forgetting* et *There's No Place Like Time*, à savoir *Dreamlives of Debris* (2017), *My Red Heaven* (2020), *Skin Elegies* (2021) et *Always Crashing in the Same Car* (2023).¹³⁷⁹ Sous-titré *A Novel After David Bowie*, ce dernier relate les derniers mois de la vie de l'artiste aux multiples facettes en combinant écriture chorale et technique du collage, une manière performative pour Olsen de mettre en lumière l'« infinalisabilité » de David Bowie.¹³⁸⁰ Tandis que la dimension transnationale de ce dernier reflète le contexte contemporain de mondialisation artistique, le titre du roman, qui est une référence directe au morceau de Bowie du même nom, souligne l'incapacité pour l'être humain d'apprendre de ses

¹³⁷⁹ Le site Internet dédié à l'œuvre d'Olsen offre une courte présentation ainsi qu'un résumé de chacun de ses romans. Voir *Lance Olsen*, <https://lanceolsen.com/writings/>, consulté le 21 juin 2023.

¹³⁸⁰ « Olsen describes Bowie as “unfinalizable,” meaning he’s someone who engaged in constant reinvention, who refused to stay still or to be pinned down. Olsen observes that many musicians – and many writers – tend to settle into who they are, doing the same thing over and over. But not Bowie. Olsen loves that “Blackstar,” Bowie’s final album, is every bit as energetic as anything he did before, a testament to the man’s lifelong commitment to artistic innovation. » QUINN, Alyssa. « Unfinalizable: Faculty Feature with Lance Olsen », dans *The University of Utah College of Humanities* [En ligne], <https://humanities.utah.edu/news/lance-olsen.php>, mis en ligne le 10 avril 2023, consulté le 22 juin 2023. Comme plusieurs morceaux figurant sur l'album *Blackstar*, « Lazarus » apparaît comme un chant du cygne pour David Bowie à l'approche de la mort. Sans pour autant annoncer la résurrection de l'artiste à l'image de Lazare de Béthanie, le titre présage de sa renommée éternelle et donc de son « infinalisabilité ».

erreurs et d'anticiper sa propre fin, une interrogation qu'Olsen soulève déjà dans *Theories of Forgetting* par le biais des *Sleeping Beauties*.

Marquée elle aussi du sceau de la polyphonie, l'œuvre de Gray s'interroge sur l'idée de postérité au prisme du passé historique, comme c'est le cas dans *Lanark* et *Poor Things*, et ce jusque dans *Old Men in Love* (2007), son dernier roman. Celui-ci se présente non seulement comme une trilogie inachevée ressuscitant les voix de grandes figures du passé, son épilogue crée une boucle discursive au sein de l'ensemble de l'œuvre littéraire de Gray lorsque l'éditeur fictif Sidney Workman renvoie le lecteur à *Lanark*, son premier roman. *Old Men in Love* témoigne donc non seulement de la *furor scribendi* de son auteur intradiégétique, John Tunnock, mais également de celle de Gray lui-même pour qui la quête de la « solution » tant convoitée, comme fin rédemptrice, est « infinalisable ».

Par ce geste métafictionnel symbolique, Gray semble prêter sa voix aux futures générations d'auteurs qu'il charge de poursuivre son œuvre, le combat contre la fin de la parole qu'il aura mené jusqu'à la mort grâce à son art. Ouvrant le livre 1 de *Lanark*, l'image des deux traits horizontaux que Thaw trace sur le papier en guise de terre et de ciel délimite ainsi un cadre artistique et idéologique mouvant pouvant accueillir une infinité d'écritures, de réécritures ou de désécritures, dont l'horizon reste toutefois incertain.¹³⁸¹

L'image en question met également en évidence la dimension métatextuelle que prend le blanc de la page,¹³⁸² et plus généralement la couleur blanche dans l'œuvre littéraire et artistique grayienne. Elle y devient en effet un réceptacle de création reflétant notamment la façon dont Kandinsky la perçoit :

[W]hite, although often considered as no colour [...], is a symbol of a world from which all colour as a definite attribute has disappeared. [...] A great silence, like an impenetrable wall, shrouds its life from our understanding. White, therefore, has its harmony of silence, which works upon us negatively [...]. It is not a dead silence, but one pregnant with possibilities. White has the appeal of the nothingness that is before birth, of the world in the ice age.¹³⁸³

Illustrant ainsi la recension de *The Road* mentionnée plus haut en note (« the triumph of language over nothingness »), Gray thématise dès son premier roman l'étroite relation qui

¹³⁸¹ GRAY, Alasdair. *Lanark, op. cit.*, pp. 121-122.

¹³⁸² Voir *supra*, « Hybridation, tension, réinvention », pp. 274-275.

¹³⁸³ KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art* (trad. M. T. H. Sadler), New York : Dover Publications, 1977, p. 39.

s'exerce entre les questions de narrativité et de matérialité de la page blanche. Dans l'épilogue, Nastler révèle à Lanark que son existence et celle de son univers fictionnel sont en réalité constituées d'encre déposée sur du papier blanc :

"[...] Some worlds are made of atoms but yours is made of tiny marks marching in neat lines, like armies of insects, across pages and pages and pages of white paper. I say these lines are marching, but that is a metaphor. They are perfectly still. They are lifeless. How can *they* reproduce the movement and noises of the battle of Borodino, the white whale ramming the ship, the fallen angels on the flaming lake?"

"By being read," said Lanark impatiently.¹³⁸⁴

Gray thématise également la dimension palimpsestuelle qu'il confère au blanc de la page dans son œuvre, à l'image de l'*erratum* de *Poor Things*,¹³⁸⁵ entre autres exemples. Comme dans sa nouvelle intitulée « The Comedy of the White Dog » publiée dans *Unlikely Stories, Mostly*, l'auteur tire profit de la symbolique du blanc, qui représente à la fois l'absence de couleur et la somme de toutes les couleurs, pour mettre en lumière son potentiel de réécriture et de désécriture, autrement dit son caractère infinalisable, dans *Lanark*.¹³⁸⁶ Le cocktail nommé *white rainbow* symbolise en effet le potentiel créateur de la couleur blanche ; néanmoins, comme le nom oxymorique de la boisson le suggère également, ce potentiel créateur enivrant n'est pas sans risque puisqu'il provoque la chute de Lanark lors de son séjour à Provan :

I know why this is called a white rainbow. It's clear like water, yet on the tongue it spreads out into all the tastes on an artist's peacock palette (badly put). It contains as many tastes as there are colours in the mother of pearly stuff lining an abalone seashell. Poetry.¹³⁸⁷

Comme l'animal éponyme de « The Comedy of the White Dog » dont le rictus fait référence au chat du Cheshire de Lewis Carroll, le *white rainbow* de *Lanark* renvoie également au

¹³⁸⁴ GRAY, *Lanark*, *op. cit.*, p. 485.

¹³⁸⁵ Voir *supra*, « Hybridation, tension, réinvention », pp. 272-273.

¹³⁸⁶ À propos de « The Comedy of the White Dog », Marie-Odile Pittin-Hédon déclare : « The white dog – whose colour, like that of the white page, serves more as a receptacle for creation than as actual creation – becomes the vehicle for endless rewritings and reversals. Is it the creature or the creator? Is it a creation of the text, or is the text a creation of the white dog? » PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. « Postmodern Fantasy: The Supernatural in Gray's *Comedy of the White Dog* and Welsh's *Granton Star Cause* », dans *Études écossaises* [En ligne], n° 7, « The Strange. The Mysterious. The Supernatural », p. 61-74, 2001, <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3409>, mis en ligne le 29 mars 2018, consulté le 20 avril 2022, p. 72. Voir aussi GRAY, Alasdair. « The Comedy of the White Dog », dans *Every Short Story 1951-2012 by Alasdair Gray*, p. 22-39, Édimbourg : Canongate Publishing, 2012, p. 26.

¹³⁸⁷ GRAY, Alasdair. *Lanark*, *op. cit.*, pp. 506-507.

domaine de l'imagination, la base de toute création, qui fait l'objet d'*Alice in Wonderland*. C'est en effet ce que suggère l'index de plagats du roman de Gray : « CARROLL, LEWIS/ Chap. 41, para. 3. The taste of the white rainbow is a Difplag of the taste in the bottle marked 'drink me' in *Alice in Wonderland*. »¹³⁸⁸

Ainsi, en plus de signifier à son lecteur-spectateur le caractère infinalisable de son œuvre, l'importance que Gray accorde dans sa métafiction à la symbolique du blanc s'apparente à un appel qu'il lance aux générations futures d'artistes. Comme s'il leur tendait une toile vierge n'attendant plus que leur main pour révéler son éventail de couleurs et de possibilités créatrices. En d'autres termes, l'œuvre littéraire et artistique de Gray, à l'image de son utilisation métaphorique du blanc, est surtout riche en couleurs, textes, images et voix en développement, *in the making*.

Au-delà des œuvres distinctes de Danielewski, Gray, Olsen et Self, le présent corpus de thèse est un exemple parfait de modèle deleuzien, rhizomique, composé non pas de machines mais de fictions désirantes que le désir de sens et de rédemption entraîne dans un flux sans fin de production de production littéraire. C'est du moins ce que les quatre auteurs à l'étude semblent appeler de leurs vœux au vu des thématiques communes qu'ils abordent de manière métafictionnelle, lorsqu'ils ne s'interpellent pas directement entre eux à travers leurs compositions. De plus, la fièvre scripturale qui les anime, guide leur plume dans un effort de dénormalisation et permet de faire graviter les six métafictions désirantes du corpus, laisse transparaître un sentiment d'urgence contre la fin de la parole auctoriale. Celui-ci acquiert donc sa propre forme d'expression littéraire et artistique, métamoderniste, au tournant du millénaire.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 487.

Recourir à l'écriture comme désécriture au prisme de l'autoréflexivité qu'offre la pratique de la métafiction permet à Danielewski, Gray, Olsen et Self d'exprimer le sentiment très contemporain d'incertitude envers le devenir de la parole auctoriale et de l'art de raconter. Leurs métafictions répondent en effet au contexte socioculturel du tournant du XXI^e siècle, marqué à la fois par la mondialisation artistique et par l'omniprésence de discours sur la fin du monde et du genre humain.

Dans les œuvres du corpus, les réflexions épistémologiques sur la crise que traverse actuellement la littérature impliquent des procédés métatextuels – formels et métaphoriques – de désacralisation de l'œuvre littéraire. Les différentes manifestations de destructions textuelle et langagière mises en évidence par les quatre auteurs symbolisent non seulement le rapport difficile à la réalité et au réel hérité des grands bouleversements idéologiques du XX^e siècle, et exacerbé par la prolifération médiatique et la surabondance d'information caractéristiques de ces dernières décennies. Elles sont toutes créatrices et porteuses de sens nouveaux, signalant ainsi, dans le même temps, la nécessité d'un renouvellement de l'écriture littéraire comme système de représentation – au moyen du numérique, par exemple.

De plus, la relation ambiguë que le texte entretient désormais avec le sacré se traduit dans les postures ambivalentes des auteurs intradiégétiques du corpus envers leur propre foi comme croyance religieuse et/ou morale, les mettant notamment face à leur propre mortalité. Il en émerge des voix narratives sujettes à des formes de décadence, de délitement ou de débâcle, oscillant entre la volonté de raconter et la difficulté à dire, voire le renoncement à le faire. Par ce moyen, Danielewski, Gray, Olsen et Self suggèrent toutefois que la solution à ces expressions d'épuisement se trouve dans la relation quasi sacrée qui s'établit entre l'auteur et son lecteur, autrement dit dans la passation même d'histoires.

Il s'agit là d'un autre sujet abordé par les quatre auteurs qui, par le biais de la métafiction, soulignent les difficultés liées à la narration. En plus des mécaniques de l'oubli et de l'inconscient avec lesquelles il doit composer, la mondialisation socioculturelle et artistique dans laquelle l'auteur s'inscrit aujourd'hui malgré lui problématise la relation qu'il entretient avec son propre texte. À travers la dynamique rhizomique qui alimente leurs métafictions, Danielewski, Gray, Olsen et Self mettent en scène des auteurs intradiégétiques dont les textes leur échappent bien souvent. Ce faisant, ils soulignent la déliaison des sociétés occidentales contemporaines, pourtant interconnectées et interdépendantes. L'écriture comme désécriture à laquelle ils recourent pour raconter la difficulté à se raconter, qui plus est sous l'angle de la postérité, apparaît ainsi comme un remède à la fois cathartique et communiel au caractère capitaliste et individualiste du monde actuel.

Toutes les fins du texte et de la parole auctoriale que Danielewski, Gray, Olsen et Self illustrent par le biais de l'écriture comme désécriture laissent entrevoir une régénération à venir, du moins qu'ils appellent de leurs vœux telle une fin en apothéose signant un nouveau début. Écrire la mort imminente de la littérature et de l'art de raconter n'aura donc jamais suscité autant de plaisir scriptural et de jouissance esthétique que chez l'auteur de métafiction contemporaine, à l'instar des quatre auteurs à l'étude. En inscrivant de cette façon leurs métafictions dans la métamodernité, ils expriment en outre leur volonté commune de désécrire les normes esthétiques, littéraires et socioculturelles – comme les normes du capitalisme, par exemple.

Ainsi mues par leur propre destruction, les métafictions de Danielewski, Gray, Olsen et Self s'accordent sur le modèle deleuzien pour annoncer, dans le contexte littéraire défini par le corpus, la naissance de fictions désirantes. Celles-ci reflètent un paradoxe téléologique supplémentaire puisque, tout en tendant vers l'horizon de la fin rédemptrice toujours hors de portée, elles alimentent avec urgence une dynamique rhizomique de production littéraire similaire à celle qui les anime de l'intérieur, dont le but est de s'opposer à la fin du monde social, du genre humain, de la parole et de l'art de raconter.

CONCLUSION

Ce travail de thèse s'est employé à mettre en évidence la dynamique commune des six métafictionnels du corpus, toutes traversées par le thème de la fin. En effet, Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen et Will Self recourent tous les quatre à une écriture spéculaire pour opérer des rapprochements métatextuels entre le fond et la forme du livre, et ainsi questionner la notion de fin aux niveaux diégétique, narratif et textuel de leurs œuvres. Que le sentiment de fin y apparaisse comme une aspiration, un but, un idéal à atteindre, c'est-à-dire une finalité, ou sous la forme d'un épuisement, d'un anéantissement, soit comme une finitude, il est omniprésent dans les romans du corpus, même si la fin reste à jamais hors de portée, constamment repoussée. En ce sens, les quatre auteurs illustrent la pensée que Frank Kermode expose en 1967 dans *The Sense of an Ending*, selon laquelle la fin n'est désormais plus imminente mais immanente.¹³⁸⁹

Les observations menées au long de cette thèse ont été structurées suivant une logique de classification, selon que ces fins relèvent davantage des domaines temporel, spatial ou discursif. Cette approche a donné lieu à une mise en regard systématique des romans à l'étude, nécessaire à l'analyse des similitudes et des disparités qui permettent de les rassembler au sein d'un corpus ultracontemporain et transnational. Cette analyse thématique s'est employée à dessiner la ligne de force orientant les différents procédés d'écriture métafictionnelle de Danielewski, Gray, Olsen et Self, ligne de force qui s'étend au-delà des problématiques non seulement langagières et structurelles, mais aussi politiques et idéologiques propres à chacun d'entre eux. Mettre en scène des fins qui s'étirent dans le temps et l'espace diégétiques, narratifs et textuels permet ainsi aux quatre auteurs de s'interroger sur le devenir de leur propre parole auctoriale dans le « monde de la fin » qualifiant le tournant du nouveau millénaire.¹³⁹⁰

Les romans du corpus remettent tous en circulation des voix du passé référentiel ou fictionnel, par le biais de la réécriture du canon littéraire et/ou par le biais de références inter-ou intratextuelles plus ou moins explicites. La première partie de cette étude a ainsi montré que l'écriture de la mémoire individuelle ou collective reflète la volonté de l'auteur d'inscrire son œuvre dans une tradition littéraire et une historicité. Représenter cette conscience historique¹³⁹¹ par la narration sous l'angle de l'autoréflexivité permet surtout d'examiner son propre contexte

¹³⁸⁹ « No longer imminent, the End is immanent. So that it is not merely the remnant of time that has eschatological import; the whole of history, and the progress of the individual life, have it also, as a benefaction from the End, now immanent. » KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*, op. cit., p. 25. Par ailleurs, l'intrigue du roman *The Sense of an Ending* (2011) de Julian Barnes s'articule autour du thème de la fin immanente, bien que la référence à l'ouvrage de Kermode soit purement fortuite selon l'auteur.

¹³⁹⁰ OUELLET, Pierre. « Au-delà des fins », op. cit., p. 120.

¹³⁹¹ ARON, Raymond. *Dimensions de la conscience historique*, op. cit., p. 5.

idéologique d'écriture. La réactualisation de l'esprit fin-de-siècle souligne alors, par effet de miroir, les crises épistémologiques caractérisant l'ère actuelle où la perception que l'être humain a du monde, de lui-même et de l'avenir est pour le moins incertaine.

Ce regard critique vers le passé traduit tantôt un sentiment de nostalgie envers certains codes littéraires traditionnels rassurants mais désormais révolus (comme les totalités homérique et biblique), tantôt une volonté de les subvertir (la « parodie transgressive » dont parle Georges Letissier).¹³⁹² Dans tous les cas, réécrire le passé revient à le réinventer et à se réinventer dans le même temps, à moins de tomber dans le piège très postmoderne de la répétition. En effet, cette forme de liberté dont jouissent les auteurs extra- et intradiégétiques du corpus n'est pas sans risque : leurs voix peuvent à tout moment être réduites au silence, noyées au milieu de celles qui les ont précédées et les informent, ou, au contraire, perdues dans une forme de néant intertextuel.

En menant ces réflexions téléologiques par le biais de la métafiction, Danielewski, Gray, Olsen et Self tirent parti de l'intertextualité inhérente à toute œuvre littéraire, du caractère polyphonique et dialogique la reliant à l'ensemble des œuvres du passé, pour souligner l'impossibilité de la clôture narrative.¹³⁹³ Néanmoins, si les quatre auteurs s'emploient à repousser constamment la fin de leur narration, quitte à décrire voire à *se* décrire, c'est également pour redéfinir l'horizon d'attente du lecteur. Ils témoignent ainsi d'une volonté de réinvention littéraire et d'un espoir pour l'avenir.

Engager une telle réinvention au moyen d'une écriture autoréflexive implique une redéfinition des codes de la textualité. La deuxième partie de cette thèse s'est attachée à mettre en évidence la manière dont les réflexions téléologiques de Danielewski, Gray, Olsen et Self se reflètent dans la matérialité de leurs œuvres, autrement dit dans le *présent* de la page. Les métafictionnements à l'étude, par leur structure narrative et/ou leur agencement typographique dérangés, arborent souvent une textualité protéiforme, quasi organique, une mouvance incarnant à même la page les crises sociales, politiques et culturelles dont il est question dans ces récits.

Les quatre auteurs à l'étude repoussent les marges du livre à grand renfort de procédés métatextuels et intermédiatiques. Ils redéfinissent dans le même temps les espaces consacrés aux débuts et aux fins narratifs et textuels. L'ensemble de ces expérimentations stylistiques qui

¹³⁹² LETISSIER, Georges. « The Voices of Transgressive Parody », *op. cit.*, pp. 33-34.

¹³⁹³ LETISSIER, Georges (dir.). *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, *op. cit.*, p. 4.

composent les métafictions du corpus engendrent alors des phénomènes de fragmentation métaphorique et formelle, aux niveaux diégétique, narratif et textuel du récit, démultipliant et annulant simultanément ses débuts et ses fins – la « Zone Intercalendricale » de *Lanark* en est un exemple.

En incarnant de la sorte la « conscience de l'Histoire, sans début, ni fin » qui, selon Lionel Ruffel, définit la condition humaine à l'heure de la postmodernité,¹³⁹⁴ l'espace paginal des métafictions du corpus met également en scène les différentes crises que traversent leurs personnages et auteurs intradiégétiques. La réception métaleptique qui propulse la narration des six romans renvoie le lecteur, par un nouvel effet de miroir, à sa propre condition humaine, une crise en soi d'après Kermode (« the human crisis »).¹³⁹⁵ Danielewski, Gray, Olsen et Self soulignent ainsi le rôle crucial qui incombe au lecteur de métafiction dans ce processus collaboratif de réinvention de la textualité, de la littérature et donc de l'art de raconter : comme l'explique Olsen et comme l'illustrent les personnages exégètes du corpus, l'acte de lecture est une forme d'écriture (« reading/writing ») autant que de désécriture (« unwriting »).¹³⁹⁶

L'écriture comme désécriture à laquelle recourent Danielewski, Gray, Olsen et Self reflète une finalité paradoxale : d'une part, elle leur permet de mettre l'accent sur le devenir incertain d'une parole en crise ; d'autre part, elle se présente comme un moyen de sortie de la crise que connaît la littérature contemporaine. Le troisième et dernier volet de cette thèse a été consacré au pouvoir libérateur, cathartique et communiel d'une écriture qui témoigne de la difficulté à raconter et, à plus forte raison, à *se* raconter à l'ère de la prolifération médiatique.

Dans les métafictions du corpus, les divers procédés métaphoriques et formels de dynamitage du texte traduisent ainsi un certain épuisement de la parole auctoriale et de la littérature, qui doivent désormais chercher à se renouveler continuellement pour ne pas disparaître. Ces phénomènes de destruction textuelle et langagière, créateurs et porteurs de sens nouveaux, permettent toutefois aux quatre auteurs de mettre en lumière la solution à cet épuisement socioculturel et artistique. Celle-ci se trouve au cœur même de la littérature, dans la relation que l'auteur entretient avec son lecteur, plus précisément dans l'acte de passation d'histoires qui agirait au-delà du *logos*.¹³⁹⁷

¹³⁹⁴ RUFFEL, Lionel. « Le début, la fin, le dénouement. Comment nommer le postmoderne ? », *op. cit.*, p. 267.

¹³⁹⁵ KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁹⁶ OLSEN, Lance. « Reading/Writing as Tangle », *op. cit.*, p. 86.

¹³⁹⁷ Selon le romancier Hermann Broch, pour survivre la littérature doit avoir partie liée avec le mythe, et non pas être entièrement du côté du *logos*, de la rationalité : « [O]u bien la littérature est capable de s'engager sur la voie du mythe ou bien elle fera faillite. » BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*, Paris : Gallimard, 1966, p. 273. Voir aussi COMPAGNON, Antoine. *La Vie derrière soi*, *op. cit.*, pp. 193-194.

La narration des auteurs intradiégétiques est bien souvent encouragée par une difficulté à dire, voire à se dédire (l'on pense au second livre du protagoniste de *The Book of Dave*). Qu'elle découle des mécaniques de l'oubli et de l'inconscient avec lesquelles l'auteur doit composer, ou de la relation problématique qu'il entretient désormais avec son propre texte lui aussi en crise, cette difficulté à raconter agit comme une trace derridienne tournée vers la postérité (intra- et extradiégétique). Le recours à l'écriture comme désécriture permet à Danielewski, Gray, Olsen et Self de conférer une finalité cathartique et communiale au concept d'amour impossible qui propulse la narration des six romans à l'étude. L'écriture comme désécriture s'y présente alors, de manière symbolique, comme une « reliance »,¹³⁹⁸ un remède à la déliaison du monde actuel,¹³⁹⁹ plus spécifiquement à son caractère capitaliste-individualiste qui siège au cœur des réflexions idéologiques menées par les quatre auteurs au moyen de la métafiction.

Illustrer des fins qui s'étirent dans le temps et l'espace diégétiques, narratifs et textuels du livre, dans l'espoir d'une réinvention collaborative de la littérature comme système de représentation, répond en premier lieu à un désir à la fois social, politique et culturel : celui de « réparer le monde ». Soulignant le contexte de mondialisation artistique sur lequel repose le présent travail de thèse, l'écriture comme désécriture de Danielewski, Gray, Olsen et Self étend ainsi au monde anglophone la responsabilité qui, d'après Alexandre Gefen, incombe – de manière peut-être idéaliste voire utopique – à la littérature française du XXI^e siècle :

Je voudrais décrire ce paradigme clinique, thérapeutique, comme une manière de demander à l'écriture et à la lecture de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle, de suppléer les médiations disparues des institutions sociales et religieuses perçues comme obsolètes et déliquescents à l'heure où l'individu est assigné à s'inventer soi-même.¹⁴⁰⁰

¹³⁹⁸ « Notre civilisation sépare plus qu'elle ne relie. Nous sommes en manque de reliance, et celle-ci est devenue besoin vital ; elle n'est pas seulement complémentaire à l'individualisme, elle est aussi la réponse aux inquiétudes, incertitudes et angoisses de la vie individuelle. Parce que nous devons assumer l'incertitude et l'inquiétude, parce qu'il existe beaucoup de sources d'angoisse, nous avons besoin de forces qui nous tiennent et nous relient. Nous avons besoin de reliance parce que nous sommes dans l'aventure inconnue. Nous devons assumer le fait d'être là sans savoir pourquoi. Les sources d'angoisse existantes font que nous avons besoin d'amitié, amour et fraternité, qui sont les antidotes à l'angoisse. » MORIN, Edgard, *La Méthode. Éthique. Tome 6*, Paris : Seuil, 2004, p. 114.

¹³⁹⁹ La controverse sur le changement climatique, les différents mouvements sociaux minoritaires de ces dernières années, le *Brexit*, l'assaut du Capitole des États-Unis, la récente déchirure du pays sur le droit à l'avortement, le retrait américain d'Afghanistan et le retour de l'ultra-rigorisisme taliban, la guerre russo-ukrainienne en cours et la menace du nucléaire qu'elle ravive... Les exemples marquant la déliaison du monde actuel sont malheureusement trop nombreux pour faire l'objet d'une liste exhaustive.

¹⁴⁰⁰ GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : J. Corti, 2017, p. 11.

Toutes les fins analysées dans le cadre de cette thèse offrent une perspective rédemptrice et palingénésique.¹⁴⁰¹ De ce fait, elles inscrivent les romans du corpus dans le mouvement métamoderniste qui, suivant une démarche de dénormalisation et au moyen de paradoxes créatifs, exprime le sentiment ambivalent que le « monde de la fin » suscite parmi les sociétés du tournant du XXI^e siècle.¹⁴⁰²

Les métafictions à l'étude tendent ainsi vers leur propre destruction, à la manière des machines désirantes deleuziennes. Fictions elles-mêmes désirantes, elles s'inscrivent dans un flux global et rhizomique de production de production littéraire – similaire à la réception métaleptique qui informe leur propre narration autoréflexive –, autrement dit le paradigme que décrit Gefen, dont ce corpus de thèse ne représente qu'une infime partie. Les paradoxes de la fin qu'illustrent Danielewski, Gray, Olsen et Self découlent du fait qu'elle y apparaît à la fois comme une finalité à atteindre et comme une finitude à combattre.

Quelle posture auctoriale plus appropriée, alors, que la métafiction pour tenter de remédier à la déliaison du monde actuel au moyen de la narration ? Le prisme autoréflexif ou autoréférentiel de la métafiction permet non seulement le rapprochement nécessaire entre le fond et la forme du récit pour rendre au lecteur la dynamique de fragmentation, de désunion, qui régit la structure moribonde des sociétés d'aujourd'hui. De plus, une telle écriture spéculaire place aussi bien les personnages que le lecteur lui-même dans le temps blanchotien de « l'absence de temps »¹⁴⁰³ qui est celui de la crise qu'elles traversent. Dans les romans du corpus, cette dynamique de fragmentation ressort comme « ressoudée » (pour reprendre l'expression de Gefen) en une dynamique cette fois rhizomique, de communion, à l'image de celle qui régit la production discursive – littéraire et autres – visant à guérir ces mêmes sociétés. Dans *House of Leaves*, entre autres exemples, le travail de compilation, d'annotation et de publication des écrits de Zampanò que Truant effectue dans sa quête de rédemption illustre bien cette dynamique rhizomique.

¹⁴⁰¹ L'épilogue du roman *Atonement* (2001) d'Ian McEwan possède un caractère similaire : d'une part, il encourage une lecture à rebours de l'ensemble du récit en révélant le rôle de Briony Tallis comme son autrice intradiégétique ; d'autre part, celle-ci y apparaît mourante et incapable d'expier ses fautes autrement que dans la mort. McEWAN, Ian. *Atonement*, Londres : Vintage, 2001, pp. 371-372. Amorçant ce revirement métafictionnel, l'extrait suivant clôt le récit historiographique de Briony (dans lequel elle redonne vie à Cecilia et Robbie) sous l'angle du recommencement et de la rédemption à venir : « She knew what was required of her. Not simply a letter, but a new draft, an atonement, and she was ready to begin. » *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁰² AKKER, Robin van den, Alison GIBBONS et Timotheus VERMEULEN (dir.). *Metamodernism*, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁴⁰³ HOPPENOT, Éric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire », *op. cit.*, p. 110.

Les jeux postmodernes mis en œuvre par les quatre auteurs ne sont pas une fin en soi et servent en premier lieu à assouvir des ambitions remédiatrices. Bien souvent à l'origine de paradoxes créatifs, ces jeux postmodernes – ou plutôt métamodernes – permettent à ces auteurs-*tricksters* de représenter par le biais de l'objet-livre « “ce qui est tissé ensemble”, c'est-à-dire, selon le sens originel du terme, le complexe. »¹⁴⁰⁴ Danielewski, Gray, Olsen et Self s'attachent en effet à véhiculer une « pensée complexe », un concept introduit par Edgar Morin,¹⁴⁰⁵ grâce à l'écriture comme désécriture. Leurs métafiction, méronymiques,¹⁴⁰⁶ mettent ainsi en pratique les principes que Morin propose afin de réformer la pensée et remédier à la déliaison du monde actuel.¹⁴⁰⁷ Dans *La Tête bien faite* (1999), le philosophe et sociologue déclare :

Il y a inadéquation de plus en plus ample, profonde et grave entre nos savoirs disjoints, morcelés, compartimentés entre disciplines, et d'autre part des réalités ou problèmes de plus en plus polydisciplinaires, transversaux, multidimensionnels, transnationaux, globaux, planétaires.¹⁴⁰⁸

Morin poursuit :

[L]es connaissances morcelées ne servent qu'à des utilisations techniques. Elles n'arrivent pas à se conjuguer pour nourrir une pensée qui puisse considérer la situation humaine, au sein de la vie, sur terre, dans le monde, et qui puisse affronter les grands défis de notre temps. Nous n'arrivons pas à intégrer nos connaissances pour la conduite de nos vies.¹⁴⁰⁹

¹⁴⁰⁴ MORIN, Edgar. *La Tête bien faite : repenser la réforme, réformer la pensée*, Paris : Seuil, 1999, p. 14. Selon Morin, c'est ce que « le découpage des disciplines rend incapable de saisir ». Il poursuit : « Le défi de la globalité est donc en même temps un défi de complexité. En effet, il y a complexité lorsque sont inséparables les composants différents constituant un tout (comme l'économique, le politique, le sociologique, le psychologique, l'affectif, le mythologique) et qu'il y a tissu interdépendant, interactif et inter-rétroactif entre les parties et le tout, le tout et les parties. » *Ibid.*

¹⁴⁰⁵ « Le but de la recherche de méthode n'est pas de trouver un principe unitaire de toute connaissance, mais d'indiquer les émergences d'une pensée complexe, qui ne se réduit ni à la science, ni à la philosophie, mais qui permet leur intercommunication en opérant des boucles dialogiques. » MORIN, Edgar. *Science avec conscience*, Paris : Fayard, 1982.

¹⁴⁰⁶ Georges Letissier utilise le terme *méronymique* pour qualifier des « textes qui contrebalancent et équilibrent des influences multiples et contradictoires parfois, au sein d'un Tout cohérent et unifié ». LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante, op. cit.*, p. 372.

¹⁴⁰⁷ La quatrième de couverture de *La Tête bien faite* expose ces principes comme suit : « susciter une tête bien faite plutôt que bien pleine, enseigner la condition humaine, initier à vivre, affronter l'incertitude, apprendre à devenir citoyen. » MORIN, Edgar. *La Tête bien faite, op. cit.*

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 17. Morin recense trois défis interdépendants à relever afin de résoudre le problème de l'organisation du savoir : le défi culturel, le défi sociologique et le défi civique. Concernant le premier défi, Morin explique que « [l]a culture est désormais non seulement découpée en pièces détachées mais aussi brisée en deux blocs. La grande disjonction entre la culture des humanités et la culture scientifique, commencée au siècle dernier et

La réinvention collaborative de la littérature et de l'art de raconter que Danielewski, Gray, Olsen et Self appellent de leurs vœux au moyen de la métafiction et de l'écriture comme désécriture se présenterait comme une contribution culturelle à la réforme de pensée encouragée par Morin. Figurer de cette manière des fins qui n'en finissent pas de finir renvoie aux profondes transformations que subit le modèle sociétal contemporain et dont l'issue reste encore bien incertaine.¹⁴¹⁰ Comme Morin l'envisage, cette réforme de pensée comprend également le « paradigme clinique, thérapeutique » dont parle Gefen :

C'est la réforme de pensée qui permettrait le plein emploi de l'intelligence pour répondre à ces défis et qui permettrait la liaison des deux cultures [humaniste et scientifique] disjointes. Il s'agit d'une réforme, non pas programmatique, mais paradigmatique, qui concerne notre aptitude à organiser la connaissance.¹⁴¹¹

Danielewski, Gray, Olsen et Self montrent bien que la littérature est essentielle à l'humanité pour se raconter et s'interroger sur le monde qu'elle habite, aujourd'hui le « monde de la fin ». C'est en cela que la narration relie les êtres humains à travers les siècles. Pas de fin du monde sans récit, seulement la folie et le chaos.¹⁴¹² Aussi, à l'image du calligramme autoréférentiel formant l'Arbre-Monde, Yggdrasil, sur l'ultime page de *House of Leaves* (figure 14),¹⁴¹³ aussi longtemps qu'il y aura la littérature les « miracles » resteront possibles.

aggravée dans le nôtre, entraîne de graves conséquences pour l'une et pour l'autre. La culture humaniste est une culture générique, qui, *via* la philosophie, l'essai, le roman, nourrit l'intelligence générale, affronte les grandes interrogations humaines, stimule la réflexion sur le savoir et favorise l'intégration personnelle des connaissances. La culture scientifique, de nature tout autre, sépare les champs de connaissance ; elle suscite d'admirables découvertes, de géniales théories, mais non une réflexion sur le destin humain et sur le devenir de la science elle-même. La culture des humanités tend à devenir comme un moulin privé du grain des acquis scientifiques sur le monde et sur la vie qui devrait alimenter ses grandes interrogations ; la seconde, privée de réflexivité sur les problèmes généraux et globaux, devient incapable de se penser elle-même et de penser les problèmes sociaux et humains qu'elle pose. » *Ibid.*, p. 18.

¹⁴¹⁰ L'ouvrage collectif *Penser la mutation*, dirigé par Armand Touati, examine cet état de fait par le biais d'une « pensée complexe ». TOUATI, Armand (dir.). *Penser la mutation*, Paris : Cultures en mouvement, 2001.

¹⁴¹¹ MORIN, Edgar. *La Tête bien faite*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴¹² Self le souligne dans *The Book of Dave*. Olsen le suggère également dans *Theories of Forgetting* au moyen d'une interrogation laissant transparaître sa propre voix, puisque sans rapport apparent avec le reste du récit de Hugh : « What would the end of the world look like without the exquisite capital Q of 16th-century Garamond? » OLSEN, Lance. *Theories of Forgetting*, *op. cit.*, p. HA102. Également sans rapport apparent avec le corps du texte dont elle est en marge, la citation de Blanchot insérée par Aila deux pages plus loin vient alors éclairer le lecteur sur le sens de la question rhétorique que pose Olsen : « Maurice Blanchot: "Literature begins at the moment when literature becomes a [Q]uestion." » *Ibid.*, p. HA104. Voir aussi BLANCHOT, Maurice. *The Work of Fire* (trad. Charlotte Mandell), Stanford, CA : Stanford University Press, 1995, p. 300.

¹⁴¹³ Le calligramme en question, à lire de haut en bas, représente un arbre positionné à l'envers. Voir *supra*, « Usure et résistance », note 247, p. 94.



Figure 14. *House of Leaves*, de Mark Z.
Danielewski, p. 709.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. <i>The Book of Dave</i> , de Will Self, carte 2.	215
Figure 2. <i>Lanark</i> , d'Alasdair Gray, p. 385.....	228
Figure 3. « Scotia Rediviva », d'Alasdair Gray, illustration de couverture de <i>Studies in Scottish Literature</i> , vol. 30, Columbia : University of South Carolina, 1998.	255
Figure 4. <i>Poor Things</i> , d'Alasdair Gray, p. v.	273
Figure 5. <i>House of Leaves</i> , de Mark Z. Danielewski, p. 662.....	278
Figure 6. <i>Theories of Forgetting</i> , de Lance Olsen, p. A69.	280
Figure 7. <i>Theories of Forgetting</i> , de Lance Olsen, p. A171.	280
Figure 8. <i>Theories of Forgetting</i> , de Lance Olsen, p. A327.	282
Figure 9. <i>Poor Things</i> , d'Alasdair Gray, pp. 148-149.	332
Figure 10. <i>House of Leaves</i> , de Mark Z. Danielewski, p. 461 et p. 463, successivement.	336
Figure 11. <i>House of Leaves</i> , de Mark Z. Danielewski, p. 627 et p. 628, successivement.	339
Figure 12. <i>Theories of Forgetting</i> , de Lance Olsen, p. A328.	390
Figure 13. <i>Theories of Forgetting</i> , de Lance Olsen, p. A231.	437
Figure 14. <i>House of Leaves</i> , de Mark Z. Danielewski, p. 709.....	470

ANNEXE

ANALYSE TERMINOLOGIQUE

Terminologie de la *fin* en nombre d'occurrences :

\	<i>Dorian</i>	<i>House of Leaves</i> ¹	<i>Lanark</i>	<i>Poor Things</i>	<i>The Book of Dave</i>	<i>Theories of Forgetting</i>
<i>death</i> et ses dérivés	132	176	175	109	115	33
<i>end</i> et ses dérivés	51	98	147	70	143	23
<i>finish</i> et ses dérivés	8	40*	61	8	8	6
<i>hell</i>	13	50	66	12	21	-
<i>kill, murder</i>	67	70	67	30	26	6

¹ Les termes *dead, death, die, dying, end, finish, hell* et *kill* sont des entrées de l'index final du roman.

* Dont 3 occurrences du néologisme verbal *unfinish*.

Terminologie du *début* en nombre d'occurrences :

\	<i>Dorian</i>	<i>House of Leaves</i> ²	<i>Lanark</i>	<i>Poor Things</i>	<i>The Book of Dave</i>	<i>Theories of Forgetting</i>
<i>begin</i> et ses dérivés	72	156	146	32	141	18
<i>birth</i> et ses dérivés	7	56	32	24	38	9
<i>start</i>	7	156 [†]	160	59	37	17

² Les termes *begin, born* et *start* sont des entrées de l'index final du roman.

[†] L'index final du roman ne dénombre que 32 occurrences du terme, ce qui remet en question sa fiabilité.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie est structurée de la façon suivante :

A. SOURCES PRIMAIRES

1. Mark Z. Danielewski
 - Fiction / Site Internet
2. Alasdair Gray
 - Fiction / Non-fiction et entretiens
3. Lance Olsen
 - Fiction / Non-fiction / Site Internet, article et entretien en ligne
4. Will Self
 - Fiction / Non-fiction / Site Internet et articles en ligne
5. Autres sources primaires

B. SOURCES SECONDAIRES

1. Mark Z. Danielewski
2. Alasdair Gray
3. Lance Olsen
4. Will Self
5. Autres sources secondaires

A. SOURCES PRIMAIRES

1. Mark Z. Danielewski

- Fiction

Romans :

House of Leaves (Full-Color Edition), New York : Pantheon Books, 2000.

Only Revolutions, New York : Pantheon Books, 2006.

The Familiar (tomes 1 à 5), New York : Pantheon Books, 2015-2017.

Romans courts :

The Whalstoe Letters, New York : Pantheon Books, 2000.

The Fifty Year Sword, New York : Pantheon Books, 2005.

- Site Internet

Site officiel : <https://www.markzdanielewski.com/>

2. Alasdair Gray

- Fiction

Romans :

Lanark: A Life in Four Books, Édimbourg : Canongate Publishing, 1981.

1982 Janine (1984), Édimbourg : Canongate Publishing, 2019.

Poor Things (1992), Londres : Bloomsbury Publishing Ltd, 2002.

Old Men in Love (2007), Easthampton : Small Beer Press, 2010.

Nouvelle :

« The Comedy of the White Dog », dans *Every Short Story 1951-2012 by Alasdair Gray*, p. 22-39, Édimbourg : Canongate Publishing, 2012.

- Non-fiction et entretiens

« Alasdair Gray: An Interview with Sean Figgis and Andrew McAllister » (avec Sean Figgis et Andrew McAllister), dans *Bête noire*, n° 5, p. 17-44, 1988.

The Book of Prefaces (2000), Londres & New York : Bloomsbury Publishing, 2002.

« An Interview with Alasdair Gray and James Kelman » (avec James Kelman et Tom Toremans), dans *Contemporary Literature*, vol. 44 (4), p. 564-586, Madison : University of Wisconsin Press, 2003.

La Littérature ou le refus de l'amnésie. Literature against Amnesia (trad. Marie-Odile Pittin-Hédon), Avignon : Éditions Universitaires d'Avignon, 2010.

3. Lance Olsen

- Fiction

Theories of Forgetting, Tuscaloosa : FC2 (The University of Alabama Press), 2014.

There's No Place Like Time (avec Andi Olsen), Lake Forest : &NOW Books (Lake Forest College Press), 2015.

Dreamlives of Debris, Ann Arbor : Dzanc Books, 2017.

My Red Heaven, Ann Arbor : Dzanc Books, 2020.

Skin Elegies, Ann Arbor : Dzanc Books, 2021.

Always Crashing in the Same Car: A Novel After David Bowie, Tuscaloosa : FC2 (The University of Alabama Press), 2023.

- Non-fiction

Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision, Détroit : Wayne State University Press, 1990.

« Omniphage: Rock 'n' Roll and Avant-Pop Science Fiction », dans *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation* (dir. Joan Gordon et Veronica Hollinger), p. 30-56, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2002.

« Reading/Writing as Tangle: Metafiction as Motion », dans *Revue française d'études américaines*, n° 159 (2), « Mutations de la métafiction », p. 84-100, Paris : Éditions Belin, 2019.

- Site Internet, article et entretien en ligne

Site officiel : <https://lanceolsen.com>

« Limit Texts Mattering, 41 Tweets », dans *Sillages critiques* [En ligne], n° 21, 2016, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5155>, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 9 décembre 2019.

SEGAL, Ben. « An Interview with Lance Olsen », dans *continent*. [En ligne], 2.1, 2012, p. 39, <http://continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/77>, consulté le 23 décembre 2019.

4. Will Self

- Fiction

Dorian, an Imitation, Londres : Viking Press, 2002.

The Book of Dave (2006), Londres : Penguin Books Ltd, 2007.

Umbrella, Londres & New York : Bloomsbury Publishing, 2012.

Shark, Londres : Viking Press, 2014.

Phone, Londres : Viking Press, 2017.

- Non-fiction

Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ? (avec Jonathan Coe),
Lyon : Éditions Pleins Feux/Villa Gillet, 2003.

Will, Londres : Viking Press, 2019.

- Site Internet et articles en ligne

Site officiel : <https://will-self.com>

« Guy Debord's The Society of the Spectacle », dans *The Guardian* [En ligne],
<https://www.theguardian.com/books/2013/nov/14/guy-debord-society-spectacle-will-self>,
mis en ligne le 14 novembre 2013, consulté le 9 septembre 2021.

« The novel is dead (this time it's for real) », dans *The Guardian* [En ligne],
<https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/will-self-novel-dead-literary-fiction>,
mis en ligne le 2 mai 2014, consulté le 27 mai 2021.

« Will Self: 'The novel is absolutely doomed' », dans *The Guardian* [En ligne],
<https://www.theguardian.com/books/2018/mar/17/will-self-the-books-interview-alex-clark-phone-memoir>,
mis en ligne le 17 mars 2018, consulté le 27 mai 2021.

5. Autres sources primaires

DeLILLO, Don. *White Noise*, New York : Viking, 1985.

—. *Falling Man*, New York : Scribner, 2007.

FABER, Michel. *The Crimson Petal and the White* (2002), Édimbourg : Canongate Publishing, 2003.

JOHNSON, Thomas H. (dir.). *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston, New York & Londres : Little, Brown & Company, 1960.

McCARTHY, Cormac. *The Road*, New York : Vintage Books, 2006.

McEWAN, Ian. *Atonement*, Londres : Vintage, 2001.

NABOKOV, Vladimir. *Pale Fire* (1962), New York : Random House, 1989.

ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four* (1949), Londres : Penguin Books, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*, Milan : Garzanti, 1964.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818), Oxford & New York : Oxford University Press, 2020.

SORRENTINO, Gilbert. *Mulligan Stew* (1979), Champaign, Illinois & Londres : Dalkey Archive Press, 1996.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass and Other Writings (1891-1892)* (dir. Michael Moon), New York : Norton Critical Editions, 2001.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1890), Oxford & New York : Oxford University Press, 2006.

WINTERSON, Jeanette. *Boating for Beginners* (1985), Londres : Minerva, 1990.

B. SOURCES SECONDAIRES

1. Mark Z. Danielewski

AMBROSIO, Mariano d'. *Le Roman de la non-linéarité : une analyse comparée de Tristram Shandy, Pale Fire, La vie mode d'emploi et House of Leaves*, thèse de doctorat (dir. Jean Bessière), Paris : Université Sorbonne-Paris-Cité, 2016.

BARRETT, Laura. « Repetition with a Difference: Representation and the Uncanny in *House of Leaves* », dans *Horror Studies* [En ligne], 2 (2), p. 247-264, 2011, https://doi.org/10.1386/host.2.2.247_1, mis en ligne le 21 octobre 2011, consulté le 30 août 2023.

BRAY, Joe et Alison GIBBONS (dir.). *Mark Z. Danielewski*, Manchester : Manchester University Press, 2011.

COX, Katharine. « What Has Made Me? Locating Mother in the Textual Labyrinth of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critical Survey*, vol. 18 (2), p. 4-15, New York & Oxford : Berghahn Book, 2006.

FÉLIX, Brigitte. « Exploration #6 : architecture et narrativité dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », dans *Cahiers Charles V*, n° 38, p. 43-73, Paris : Université Paris 7 – Paris-Diderot, 2005.

—. « Displaying Words in Narrative Configurations, Reimagining Print Narrative: William H. Gass, Mark Z. Danielewski, Vanessa Place », dans *Sillages critiques* [En ligne], n° 21, 2016, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4740>, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 6 octobre 2020.

Forums Mark Z. Danielewski, <https://forums.markzdanielewski.com/>, mis en ligne en 2000.

GIBBONS, Alison. « The Narrative Worlds and Multimodal Figures of *House of Leaves*: “— find your own words; I have no more” », dans *Intermediality and Storytelling*, p. 285-311, Berlin & New York : De Gruyter, 2010.

—. « Creativity and Multimodal Literature », dans *The Routledge Handbook of Language and Creativity* (dir. Rodney H. Jones), p. 293-306, Londres & New York : Routledge, 2016.

GIBBS, Alan. *Contemporary American Trauma Narratives*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2014.

- GREGORY, Sinda et Larry McCAFFERY. « Haunted House – An Interview with Mark Z. Danielewski », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 44 (2), p. 99-135, Londres & New York : Routledge, 2003.
- GUILET, Anaïs et Moana LADOUCEUR (dir.). « *Comme le feu dévore rapidement le papier* » : lire Mark Z. Danielewski, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- HAMILTON, Nathalie. « The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 50 (1), p. 3-16, Londres & New York : Routledge, 2008.
- HANSEN, Mark B. N. « The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Contemporary Literature* [En ligne], vol. 45 (4), 2004, p. 597-636, <https://muse.jhu.edu/article/178032>, mis en ligne en 2004, consulté le 20 janvier 2020.
- HAYLER, Matt. « Matter Matters: The Effects of Materiality and the Move from Page to Screen », dans *Research Methods for Reading Digital Data in the Digital Humanities* (dir. Gabriele Griffin et Matt Hayler), Édimbourg : Edinburgh University Press, 2016.
- HAYLES, N. Katherine. *Writing Machines*, Cambridge & Londres : The MIT Press, 2002.
- . « Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves* », dans *American Literature*, vol. 74 (4), p. 779-806, Durham, NC : Duke University Press, 2002.
- HEMMINGSON, Michael. « What's Beneath the Floorboards: Three Competing Metavoices in the Footnotes of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction* [En ligne], vol. 52 (3), 2011, p. 272-287, <https://doi.org/10.1080/00111610903380022>, mis en ligne le 9 juin 2011, consulté le 21 septembre 2020.
- HENNELLY, Jr., Mark M. « Framing the Gothic: From Pillar to Post-Structuralism », dans *College Literature*, vol. 28 (3), p. 68-87, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2001.
- JONES, Ryan. « Labyrinthine Literature: Reality versus Perception in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* » [En ligne], <http://portal.lvc.edu/vhr/articles/jones.pdf>, mis en ligne en 2014, consulté le 11 mai 2020.
- LITTLE, William G. « Nothing to Write Home About: Impossible Reception in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *The Morning After: Attending the Wake of Postmodernism* (dir. Neil Brooks et Josh Toth), p. 169-200, Amsterdam & New York : Rodopi, 2007.
- LORD, Nick. « The Labyrinth and the Lacuna: Metafiction, the Symbolic, and the Real in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction*

- [En ligne], vol. 55 (4), p. 465-476, <https://doi.org/10.1080/00111619.2013.791242>, mis en ligne le 6 août 2014, consulté le 20 janvier 2020.
- MARQUETTE, Caroline. « *House of Leaves: A Gothic House of Fiction* », dans *Gothic N.E.W.S. Volume 1: Literature* (dir. Max Duperray), p. 299-309, Paris : M. Houdiard, 2009.
- MELLIER, Denis. « Paradoxes of the News and Gothic Possibilities: The Open Range of an Acronym », dans *Gothic N.E.W.S. Volume 1: Literature* (dir. Max Duperray), p. 7-26, Paris : M. Houdiard, 2009.
- OLSON, Daniel (dir.). *21st Century Gothic: Great Gothic Novels Since 2000*, Lanham & Plymouth : Scarecrow Press, 2011.
- PATOINE, Pierre-Louis. *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique (Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk)*, Lyon : ENS Éditions, 2015.
- PÖHLMANN, Sascha (dir.). *Revolutionary Leaves: The Fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2012.
- PRESSMAN, Jessica. « *House of Leaves: Reading the Networked Novel* », dans *Studies in American Fiction*, vol. 34 (1), p. 107-128, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2006.
- ROBIN, Thierry. « Figures du livre et de l'auteur entre labyrinthe de papier et réseau numérique sans fin : une étude de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », dans *Motifs* [En ligne], n° 2, « Matérialité et Écriture », 2017, http://revuemotifs.fr/?page_id=750, mis en ligne en décembre 2017, consulté le 23 décembre 2019.
- SHASTRI, Sudha. « Return to the Beginning: *House of Leaves* by Mark Danielewski », dans *Atenea*, vol. 26 (2), p. 81-94, Mayagüez : University of Puerto Rico-Mayagüez, 2006.
- SLOCOMBE, Will. *Nihilism and the Sublime Postmodern: The (Hi)Story of a Difficult Relationship from Romanticism to Postmodernism*, Londres & New York : Routledge, 2006.
- TAYLOR, Mark C. *Rewiring the Real: In Conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo*, New York : Columbia University Press, 2013.
- TOTH, Josh. « Healing Postmodern America: Plasticity and Renewal in Danielewski's *House of Leaves* », dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction* [En ligne], n° 54 (2), 2013, <https://doi.org/10.1080/00111619.2011.555797>, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 23 décembre 2019.
- TRAVERS, Seán. « Empty Constructs: The Postmodern Haunted House in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », dans *Irish Journal of American Studies Online* [En ligne], n° 7, « Special Postgraduate Issue » (dir. Katie Ahern *et al.*), p. 65-76, 2018,

- <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26489194>, mis en ligne en 2018, consulté le 14 septembre 2020.
- Tumblr*, « symbols in the dirt », <https://dustsymbols.tumblr.com/post/82991945188/a-blog-about-biffy-clyro-mark-z-danielewski-and-only>, mis en ligne le 17 avril 2014, consulté le 3 juin 2021.
- WAMPLER, Scott. « Mark Z. Danielewski Wrote The Pilot For a HOUSE OF LEAVES TV Series », dans *Birth.Movies.Death* [En ligne], <https://birthmoviesdeath.com/2018/07/09/mark-z.-danielewski-wrote-the-pilot-for-a-house-of-leaves-tv-series>, mis en ligne le 9 juillet 2018, consulté le 28 janvier 2022.
- WAMPLER, Scott. « Mark Z. Danielewski Has Written Three New HOUSE OF LEAVES Scripts », dans *Birth.Movies.Death* [En ligne], <https://birthmoviesdeath.com/2019/12/02/mark-z.-danielewski-has-written-three-new-house-of-leaves-scripts/>, mis en ligne le 2 décembre 2019, consulté le 28 janvier 2022.

2. Alasdair Gray

- BERNSTEIN, Stephen. *Alasdair Gray*, Lewisburg, PA : Bucknell University Press, 1999.
- CRAWFORD, Robert et Thom NAIRN (dir.). *The Arts of Alasdair Gray*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 1991.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Mario. « The Manipulation of the Visual Frame in Alasdair Gray's *Lanark* », dans *Many Sundry Wits Gathered Together. I Congreso de Filología Inglesa* (dir. Fernández-Corugedo), vol. 2, p. 113-118, La Corogne : Universidade da Coruña, 1997.
- DIXON, Keith. « Le roman écossais contemporain : voix urbaines, voies nouvelles », dans *Études anglaises : Grande-Bretagne – États-Unis*, n° 2, « Le Roman britannique contemporain (1980-1995) » (dir. Luce Bonnerot), p. 195-205, Paris : Didier Érudition, 1997.
- GERMANÀ, Monica. « Eating Disorders: Cannibalism and the Quest for Happiness in Alasdair Gray's *Lanark* », dans *Voices from Modern Scotland: Janice Galloway, Alasdair Gray* (dir. Bernard Sellin), p. 53-70, Nantes : CRINI, 2007.
- GLASS, Rodge. *Alasdair Gray: A Secretary's Biography*, Londres & New York : Bloomsbury Publishing, 2009.
- HAMES, Scott, Camille MANFREDI et Marie-Odile PITTIN-HÉDON (dir.). *Scottish Writing After Devolution: Edges of the New*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2023.

- KACZVINSKY, Donald P. « Making up for Lost Time »: Scotland, Stories, and the Self in Alasdair Gray's *Poor Things* », dans *Contemporary Literature*, vol. 42 (4), p. 775-799, Madison : University of Wisconsin Press, 2001.
- LEE, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1990.
- LETISSIER, Georges. *La Trace obsédante de l'intertexte victorien dans l'écriture romanesque contemporaine (P. Ackroyd, A.S. Byatt, A. Gray, G. Swift, J. Urquhart)*, thèse de doctorat (dir. Marie-Jeanne Ortemann), Nantes : Université de Nantes, 1997.
- . « The Voices of Transgressive Parody in Alasdair Gray's *Poor Things* », dans *Voices from Modern Scotland: Janice Galloway, Alasdair Gray* (dir. Bernard Sellin), p. 31-51, Nantes : CRINI, 2007.
- MANFREDI, Camille. « *I, Caledonia* – La vie et le corps de l'artiste dans la fiction d'Alasdair Gray », dans *Écritures de soi* (dir. Norbert Col), p. 177-184, Paris : l'Harmattan, 2007.
- . « Scotland the Beast. Emblems of the Bestial in Alasdair Gray's (Sham) Gothic Fiction », dans *Gothic N.E.W.S. Volume 1: Literature* (dir. Max Duperray), p. 167-176, Paris : M. Houdiard, 2009.
- . « Aesthetic Encounter, Literary Point-scoring, or Theft? Intertextuality in the Work of Alasdair Gray », dans *Rewriting/Reprising in Literature. The Paradoxes of Intertextuality* (dir. Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet et Annie Ramel), p. 26-34, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.
- . « Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine : Alasdair Gray, A.L. Kennedy, Janice Galloway », dans *Les Cahiers du CEIMA*, n° 6, « Capture/Captivité » (dir. Gaïd Girard et Annick Cossic), p. 231-244, Brest : CEIMA, 2010.
- . *Alasdair Gray. Le faiseur d'Écosse*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- . « Savant fou, romancier fou dans *Poor Things* d'Alasdair Gray », dans *Le Savant fou* (dir. Hélène Machinal), coll. *Interférences*, p. 289-299, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.
- (dir.). *Alasdair Gray: Ink for Worlds*, Basingstoke & New York : Palgrave Macmillan, 2014.
- McMILLAN, Joyce. « Alasdair Gray's Lanark is coming to the stage », dans *The Scotsman* [En ligne], <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/theatre-and-stage/alsadair-grays-lanark-coming-stage-1498577>, mis en ligne le 1^{er} août 2015, consulté le 22 octobre 2021.

- McMUNNIGALL, Alan. « Alasdair Gray and Postmodernism », dans *Studies in Scottish Literature* [En ligne], vol. 33 (1), 2004, <https://scholarcommons.sc.edu/ssl/vol33/iss1/26/>, mis en ligne le 17 août 2012, consulté le 26 avril 2020.
- MILLER, Gavin. « Literary Narrative as Soteriology in the Work of Kurt Vonnegut and Alasdair Gray », dans *Journal of Narrative Theory* [En ligne], vol. 31 (3), 2001, p. 299-323, <http://www.jstor.org/stable/30224568>, mis en consulté le 26 avril 2020.
- . *Alasdair Gray: The Fiction of Communion*, Amsterdam & New York : Rodopi, 2005.
- PAREY, Armelle. « L’art de la ventriloquie dans *The Last Testament of Oscar Wilde* de Peter Ackroyd, *Poor Things* d’Alasdair Gray et *Clare* de John MacKenna », dans *Annales de l’Université de Savoie*, n° 30, « Simulacre » (dir. Marie-Odile Salati et Catherine Delmas), p. 241-252, Chambéry : CELCE, 2002.
- PITTIN-HÉDON, Marie-Odile. « Postmodern Fantasy: The Supernatural in Gray’s *Comedy of the White Dog* and Welsh’s *Granton Star Cause* », dans *Études écossaises* [En ligne], n° 7, « The Strange. The Mysterious. The Supernatural », p. 61-74, 2001, <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.3409>, mis en ligne le 29 mars 2018, consulté le 20 avril 2022.
- . *Alasdair Gray. Marges et effets de miroirs*, Grenoble : ELLUG, 2004.
- . « Re-imagining the City: End of the Century Cultural Signs in the Novels of McIlvanney, Banks, Gray, Welsh, Kelman, Owens and Rankin », dans *The Edinburgh History of Scottish Literature. Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, p. 253-261, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2007.
- . « “Imagine *Lanark* meets *Something Leather*, with a kind of *Poor Things* feel to it”: The Politics of Rewriting in Alasdair Gray’s *Old Men in Love* », dans *Études écossaises* [En ligne], n° 14, « Empire – Recherches en cours », p. 229-241, 2011, <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.434>, mis en ligne le 31 mars 2012, consulté le 5 septembre 2018.
- RENNISON, Nick. *Contemporary British Novelists*, Londres & New York : Routledge, 2005.
- ROLLEY, Kat et Anita SULLIVAN. « Who is Digit AI? », dans *A Gray Space* [En ligne], <https://www.agrayspace.net/head/post-digit-ai>, mis en ligne en 2022, consulté le 7 décembre 2022.
- ROY, G. Ross (dir.). *Studies in Scottish Literature*, vol. 30, Columbia : University of South Carolina, 1998.

TODD, Richard. « The Intrusive Author in British Postmodernist Fiction: The Cases of Alasdair Gray and Martin Amis », dans *Exploring Postmodernism* (dir. Matei Calinescu et Douwe Fokkema) (1987), Amsterdam & Philadelphie : John Benjamins, 1990, p. 123-137.

WITSCHI, Beat. *Glasgow Urban Writing and Postmodernism: A Study of Alasdair Gray's Fiction*, Francfort-sur-le-Main & New York : P. Lang, 1991.

3. Lance Olsen

COFFMAN, Christopher K. et Theophilus SAVVAS. « American Fiction After Postmodernism », dans *Textual Practice* [En ligne], vol. 33 (2), p. 195-212, <https://doi.org/10.1080/0950236X.2018.1505322>, mis en ligne le 26 février 2019, consulté le 11 mai 2020.

GIBBONS, Alison. « Entropology and the End of Nature in Lance Olsen's *Theories of Forgetting* », dans *Textual Practice*, vol. 33 (2), p. 280-299, Londres & New York : Routledge, 2019.

QUINN, Alyssa. « Unfinalizable: Faculty Feature with Lance Olsen », dans *The University of Utah College of Humanities* [En ligne], <https://humanities.utah.edu/news/lance-olsen.php>, mis en ligne le 10 avril 2023, consulté le 22 juin 2023.

SAMMARCELLI, Françoise. « Réinventer la métafiction ? Lire/voir *Theories of Forgetting* (2014) de Lance Olsen et *There's No Place Like Time* (2015) de Lance et Andi Olsen », dans *Revue française d'études américaines*, n° 159 (2), « Mutations de la métafiction », p. 65-83, Paris : Éditions Belin, 2019.

4. Will Self

DIOP, Babacar. *Esthétique des ruines et dystopie dans le roman anglais postmoderne : une lecture de Riddley Walker (1980) de Russel Hoban, Cloud Atlas (2004) de David Mitchell et The Book of Dave (2006) de Will Self*, thèse de doctorat (dir. Jean-Michel Ganteau), Montpellier : Université de Montpellier 3, 2016.

GLEGHORN, James Martin. *Transport, Technology and Ideology in the Work of Will Self*, thèse de doctorat, Durham : Université de Durham, 2017.

GUIGNERY, Vanessa (dir.). *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.

- HAYES, M. Hunter. *Understanding Will Self*, Columbia : University of South Carolina Press, 2007.
- LETISSIER, Georges. « “circling and circling and circling... whirligogs”: A knotty Novel for a Tangled Object Trauma in Will Self’s *Umbrella* », dans *Contemporary Trauma Narratives. Liminality and the Ethics of Form* (dir. Susana Onega et Jean-Michel Ganteau), p. 137-155, Londres & New York : Routledge, 2014.
- . « Neo-Characterization in the Neo-Victorian Novel », dans *e-Rea* [En ligne], 13 (1), 2015, <http://journals.openedition.org/erea/4834>, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 1^{er} août 2023.
- LOUVEL, Liliane. « Après la fin de *Dorian* : le retour de la ville, nostalgies postmodernes », dans *Les Imaginaires de la ville : entre littérature et art* (dir. Hélène Menegaldo et Gilles Menegaldo), p. 475-489, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- . « Dorian’s ‘New Clothes’ », dans *Rewriting/Reprising in Literature. The Paradoxes of Intertextuality* (dir. Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet et Annie Ramel), p. 2-14, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.
- LUKES, Daniel. « Surrogate Dads: Interrogating Fatherhood in Will Self’s *The Book of Dave* », dans *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice* (dir. Stefan Horlacher), p. 271-299, Leiden & Boston : Rodopi Brill, 2015.
- MACHINAL, Hélène. « La beauté monstrueuse dans *The Picture of Dorian Gray* d’Oscar Wilde (1890) et *Dorian* de Will Self (2002) », dans *Les Cahiers du CEIMA*, n° 7, « La Beauté », p. 153-175, Brest : CEIMA, 2011.
- MATTHEWS, Graham. *Will Self and Contemporary British Society*, Basingstoke & New York : Palgrave Macmillan, 2016.
- MOLDOVAN, Rareș. « 2 Nú Lundun: Temporality, Spatiality, and Trace in *The Book of Dave* », dans *Cultural Imprints in the Age of Globalisation: Writing Region and Nation* (dir. Sanda Berce et al.), p. 99-112, Cluj-Napoca : Presa Universitară Clujeană, 2012.
- PACCAUD-HUGUET, Josiane. « *Dorian, an Imitation* de Will Self : le mentir vrai de la fiction », dans *Études anglaises*, vol. 61 (1), p. 43-57, Paris : Klincksieck, 2008.
- et Annie RAMEL. « From *The Picture of Dorian Gray* to *Dorian: An Imitation*: Rending, Mending and Ending », dans *Rewriting/Reprising in Literature. The Paradoxes of Intertextuality* (dir. Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Huguet et Annie Ramel), p. 112-126, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.
- PYPER, Hugh S. *The Unchained Bible: Cultural Appropriations of Biblical Texts*, Londres & New York : T & T Clark International, 2012.

- RENNISON, Nick. *Contemporary British Novelists*, Londres & New York : Routledge, 2005.
- RICHARDS, Tor. « Dorian – Cathode Narcissus », dans *Vimeo* [En ligne], <https://vimeo.com/66640444>, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 15 octobre 2021.
- . « Dorian – Evil Cathode Narcissus », dans *Vimeo* [En ligne], <https://vimeo.com/70599856>, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 15 octobre 2021.
- RYCHTER, Ewa. « “You Can Be Your Own Prophet.” Remembering the Scriptural in Will Self’s *The Book of Dave* », dans *Prague Journal of English Studies* [En ligne], vol. 1 (1), p. 41-54, 2012, <https://doi.org/10.2478/pjes-2014-0003>, mis en ligne le 11 mars 2014, consulté le 7 mai 2020.
- SORLIN, Sandrine. *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2010.
- TEW, Philip. « Will Self and Zadie Smith’s Depictions of Post-Thatcherite London: Imagining Traumatic and Traumatological Space », dans *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 47, « The Imaginaries of Space », 2014, <https://doi.org/10.4000/ebc.1886>, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 30 août 2023.

5. Autres sources secondaires

- AARSETH, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergotic Literature*, Baltimore : The John Hopkins University Press, 1997.
- ABRAMSON, Seth. « Metamodern Literature and the Metaverse », dans *Huffington Post* [En ligne]. http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodern-literature-and_b_7067708.html, mis en ligne le 15 avril 2015, consulté le 26 août 2023.
- AGOSTO, Marie-Christine. « Pour une approche métakinésique de la peinture gestuelle de Jackson Pollock », dans *Motifs* [En ligne], n° 1, « Le Geste », 2016, p. 59-74, http://revuemotifs.fr/?page_id=99, consulté le 5 novembre 2020.
- AKKER, Robin van den et Timotheus VERMEULEN. « Notes on Metamodernism », dans *Journal of Aesthetics & Culture* [En ligne], vol. 2 (1), 2010, <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>, mis en ligne le 25 janvier 2017, consulté le 31 janvier 2023.
- , Alison GIBBONS et Timotheus VERMEULEN (dir.). *Metamodernism: History, Affect, and Depth After Postmodernism*, Londres & New York : Rowman & Littlefield International Ltd, 2017.

- ALTER, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley : University of California Press, 1975.
- . *The Art of Biblical Narrative*, Londres & Sydney : Allen & Unwin, 1981.
- AMFREVILLE, Marc. *Écrits en souffrance*, Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2009.
- ANDOKA, Florence. « Machine désirante et subjectivité dans *l'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », dans *Philosophique* [En ligne], n° 15, « Hegel – Deleuze (1) », p. 85-93, 2012, <http://journals.openedition.org/philosophique/659>, mis en ligne le 5 mars 2012, consulté le 1^{er} juin 2023.
- Aristote. *Poétique* (trad. Charles-Émile Ruelle), Paris : Librairie Garnier Frères, 1922.
- ARON, Raymond. *Dimensions de la conscience historique*, Paris : Plon, 1961.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres & New York : Routledge, 1989.
- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.
- BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1997.
- BAETENS, Jan. « Qu'est-ce qu'un texte circulaire ? », dans *Poétique*, n° 94, p. 215-228, Paris : Seuil, 1993.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (trad. Guy Verret) (1963), Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1970.
- . *Esthétique et théorie du roman* (trad. Daria Olivier) (1975), Paris : Gallimard, 2011.
- . *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (dir. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist) (1981), Austin : University of Texas Press, 2008.
- BARTH, John. « The Literature of Exhaustion » (1967), dans *The Atlantic* [En ligne], <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1967/08/the-literature-of-exhaustion/659344/>, consulté le 28 juin 2023.
- . « The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction » (1980), dans *The Atlantic* [En ligne], <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1980/01/the-literature-of-replenishment-postmodernist-fiction/665805/>, consulté le 28 juin 2023.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1953.
- . *Mythologies* (1957), Paris : Seuil, 2010.
- . *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.
- . « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (1978), dans *Œuvres complètes. Tome V, 1977-1980*, Paris : Seuil, 2002.

- . *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- . *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984.
- . *Le Neutre*, Paris : Seuil, 2002.
- BAUER, Sylvie. « “There is no God and we are his prophets” : le spectre du sens dans *The Road*, de Cormac McCarthy », dans *Revue française d'études américaines*, n° 143 (2), « Écritures du morbide », p. 96-105, Paris : Éditions Belin, 2015.
- . « “Thinking along the margins” : The Choreography of Trauma in *The Body Artist*, by Don DeLillo », dans *Sillages critiques* [En ligne], n° 19, 2015, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4244>, mis en ligne le 8 novembre 2015, consulté le 14 juin 2023.
- . « “A table was a table was a table” : écriture sous rature in Percival Everett's *Erasure* », dans *Caliban. French Journal of English Studies*, n° 56, « Disparitions. Littérature et arts américains » (dir. Nathalie Cochoy et Sophie Vallas), p. 179-189, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2016.
- . “A consciousness that blends with the environment” : Désir d'immortalité et re-création du monde dans *Zero K* de Don DeLillo », dans *Otrante. Art et Littérature fantastiques*, n° 47-48, « Apocalypses » (dir. Hélène Machinal, Monica Michlin et Arnaud Regnauld), p. 295-308, Paris : Éditions Kimé, 2020.
- , Claudia DESBLACHES et Claude JAMAIN (dir.). *Des voix acousmates en littérature*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021.
- , Hélène MACHINAL, Denis MELLIER (dir.). *Otrante. Art et Littérature fantastiques*, n° 46, « Paradoxes de l'espace-temps », Paris : Éditions Kimé, 2019.
- et Anne-Laure TISSUT (dir.). *Théorie, Littérature, Épistémologie*, n° 28, « La Vérité en fiction », Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'Échange symbolique et la mort* (1976), Paris : Gallimard, 2016.
- . *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981.
- . *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris : Galilée, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.
- . *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.
- . *The Work of Fire* (trad. Charlotte Mandell), Stanford, CA : Stanford University Press, 1995.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), Oxford & New York : Oxford University Press, 1997.

- BOUILLAGUET, Annick. *L'Écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris : Nathan, 1996.
- BOUJU, Emmanuel. « Boucle épigraphique et téléologie romanesque (Claude Simon, W.G. Sebald et Graham Swift) », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 133-144, Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010.
- BOURDET, Jean-François. « Texte littéraire : l'histoire d'une désacralisation », dans *Le Français dans le monde*, fasc. 3 (janv.-mars), p. 144-148, Paris : Éditions CLE International, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique* (1982), Paris : Points, 2014.
- BRAY, Joe, Miriam HANDLEY et Anne C. HENRY (dir.). *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*, Aldershot & Burlington : Ashgate Publishing Company, 2000.
- BRINBAUM, Jean. « Bruno Latour : "L'apocalypse, c'est enthousiasmant" », dans *Le Monde* [En ligne], <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/805>, mis en ligne le 11 juin 2019, consulté le 27 mai 2021.
- BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*, Paris : Gallimard, 1966.
- BOYD, Michael. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, Londres : Associated Presses, 1983.
- CALVINO, Italo. *La Machine littérature* (trad. Michel Orcel et François Wahl), Paris : Seuil, 1984.
- . « Commencer et finir », appendice aux *Leçons américaines*, dans *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques. Tome 2* (trad. Jean-Paul Manganaro), Paris : Seuil, 2003.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1942.
- CARUTH, Cathy (dir.). *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1995.
- CAUCHY, Séverine. *Loophole. Figures de la boucle dans les pratiques contemporaines*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2020.
- CHASSAY, Jean-François et Bertrand GERVAIS. *L'Imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal : Le Quartanier, 2009.
- CHENETIER, Marc. *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris : Seuil, 1989.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969), Paris : Bouquins éditions, 2021.

- CHUPIN, Yannicke. « Introduction », dans *Revue française d'études américaines*, n° 159 (2), « Mutations de la métafiction » (dir. Yannicke Chupin), p. 3-9, Paris : Éditions Belin, 2019.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation* (1979), Paris : Seuil, 2016.
- . « Désécrire la vie », dans *Critique*, n° 740-741, « Critique par critique », p. 49-60, Paris : Éditions de Minuit, 2009.
- . *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*, Paris : Équateurs, 2021.
- CRYSTAL, David. *Language Play*, Chicago, IL : University of Chicago Press, 1998.
- CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations. Tome 1*, Paris : Éditions Ophrys, 1990.
- CURRIE, Mark. *Metafiction*, Londres : Longman, 1995.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.
- DEBORD, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine », dans *Les Lèvres nues* [En ligne], n° 6, 1955, <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine.033.html>, mis en ligne le 4 décembre 2011, consulté le 13 juillet 2021.
- DEBRAY, Régis. « Dématérialisation et désacralisation : le livre comme objet symbolique », dans *Le Débat (histoire politique société)*, n° 86 (4), p. 14-21, Paris : Gallimard, 1995.
- DEGUY, Michel. *La Fin dans le monde*, Paris : Hermann, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition* (1968), Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
- . *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- DEL LUNGO, Andrea. *L'Incipit romanesque*, Paris : Seuil, 2003.
- . « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 7-22, Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- . *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967.
- . *Marges de la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.

- . *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris : Galilée, 1993.
- DIEL, Paul. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* (1952), Paris : Payot, 1966.
- DOOB, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca : Cornell University Press, 1990.
- DRYANSKY, Larisa. *Cartophotographies. De l'art conceptuel au Land Art*, Paris : Éditions du CTHS/INHA, 2017.
- DUPERRAY, Max (dir.). *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des îles britanniques*, Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 1994.
- . *Fiction et Entropie. Une autre fin de siècle anglaise*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1996.
- (dir.). *Postérité du sublime en littérature*, Paris : Mallard, 2000.
- EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*, Oxford & Malden : Blackwell, 1996.
- ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington : Indiana University Press, 1979.
- Encyclopédie Universalis*, <https://www.universalis.fr>
- FARIS, Wendy B. *Labyrinths of Language: Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1988.
- FAVREAU, Jean-François. « Ni l'un ni l'autre : la "pensée du dehors" de Blanchot », dans *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, p. 201-251, Lyon : ENS Éditions, 2012.
- FEDERMAN, Raymond (dir.). *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago : Swallow Press, 1975.
- . « Imagination as Plagiarism [An Unfinished Paper...] », dans *New Literary History*, vol. 7 (3), « Thinking in the Arts, Sciences, and Literature », p. 563-578, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1976.
- . *Critifiction: Postmodern Essays*, Albany : State University of New York Press, 1993.
- FESSAGUET, Dominique. « L'acte poétique en résonance », dans *Topique*, n° 109 (4), p. 55-65, Bordeaux : L'Esprit du temps, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse* (1916) (trad. Samuel Jankélévitch), Paris : Payot, 1972.
- . *Au-delà du principe de plaisir* (1920) (trad. Jean-Pierre Lefebvre), Paris : Points, 2014.

- . « La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose », dans *Névrose, psychose et perversion* (1924) (trad. Jean Laplanche), p. 301-302, Paris : Presses Universitaires de France, 1973.
- GAARD, Greta. « Toward a Queer Ecofeminism », dans *Hypatia* [En ligne], vol. 12 (1), 1997, p. 114-137, <http://www.jstor.org/stable/3810254>, mis en ligne le 10 juin 2016, consulté le 8 juillet 2022.
- GALLIX, François, Armelle PAREY et Isabelle ROBLIN (dir.). *L'Inachevé ou l'ère des possibles dans la littérature anglophone. Récits ouverts et incomplets*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2014.
- GASS, William H. « Philosophy and the Form of Fiction » (1970), dans *Fiction and the Figures of Life*, p. 3-26, Boston : David R. Godine, Publisher, 1979.
- . *Habitations of the Word*, New York : Simon and Schuster, 1985.
- GAUCHET, Marcel. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* (1985), Paris : Gallimard, 2002.
- GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : J. Corti, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. « Essais », 1982.
- . *Seuils*, Paris : Seuil, 1987.
- . *Épilogue*, Paris : Seuil, 2014.
- GENSANE, Benoît. « Les moyens de la fin : quelques pistes », dans *Études britanniques contemporaines*, n° 10, Montpellier : Presses Universitaires de Montpellier, 1996.
- GOULISH, Matthew. *39 Microlectures: In Proximity of Performance*, Londres & New York : Routledge, 2000.
- GRAHAM, Allen. *Intertextuality*, Londres & New York : Routledge, 2000.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1951), Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- GUTLEBEN, Christian et Susana ONEGA (dir.). *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film (Postmodern Studies 35)*, Amsterdam & New York : Rodopi, 2004.
- HAMON, Philippe. « Clausules », dans *Poétique*, n° 24, Paris : Seuil, 1975.
- . *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris : J. Corti, 1989.

- HARTMAN, Geoffrey H. « On Traumatic Knowledge and Literary Studies », dans *New Literary History*, vol. 26 (3), p. 537-563, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1995.
- HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), Madison : University of Wisconsin Press, 1982.
- HAUGOM OLSEN, Stein. « Conventions and Rules in Literature », *Metaphilosophy*, vol. 31 (1/2), pp. 25-42 [En ligne], <http://www.jstor.com/stable/24439296>, mis en ligne en janvier 2000, consulté le 17 juillet 2020.
- HEBERER, Adolphe. « The Intertextual Effect », dans *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics*, vol. 5, p. 35-60, New York : AMS Press, 2005.
- HOLT, Nancy (dir.). *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York : New York University Press, 1979.
- HOPPENOT, Éric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "le temps de l'absence de temps" », dans *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques* (dir. Ricard Ripoll), p. 103-122, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2002.
- Horace. *Art poétique. Les auteurs latins expliqués d'après une méthode nouvelle par deux traductions françaises* (trad. Émile Tailliefert), Paris : Hachette, 1845.
- HOTTOIS, Gilbert, Jean-Noël MISSA et Laurence PERBAL (dir.). *L'Humain et ses préfixes. Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2018.
- HUGUENY-LÉGER, Élise. « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires », dans *Études littéraires*, vol. 42 (1), p. 7-10, Québec : Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, 2011.
- HUNAUULT, Claudine. « L'Instant de ma mort de Maurice Blanchot ou une question inventée face à l'impensable », dans *Maurice Blanchot, entre roman et récit* (dir. Alain Milon), p. 207-216, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo (Ontario) : Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism (Second Edition)* (1989), Londres & New York : Routledge, 2002.
- ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (trad. Evelyne Sznycer), Liège : Pierre Mardaga, 1976.

- JAMESON, Fredric et Masao MIYOSHI (dir.). *The Cultures of Globalization*, Durham, NC : Duke University Press, 1998.
- JAMET, Thomas. *Ren@issance mythologique. L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, Paris : François Bourin, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude Maillard), Paris : Gallimard, 1978.
- KALINOWSKI, Isabelle. « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception » (1997), dans *Revue germanique internationale* [En ligne], vol. 8, <http://rgi.revues.org/649>, mis en ligne le 9 septembre 2011, consulté le 4 juin 2020.
- KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art* (trad. M. T. H. Sadler), New York : Dover Publications, 1977.
- KANT, Emmanuel. *Critique du jugement* (1790) (trad. J. Barni), Paris : Librairie philosophique de Ladrance, 1846.
- KAY, Sarah. *Žižek: A Critical Introduction*, Londres : Polity Press, 2003.
- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* (1967), Oxford & New York : Oxford University Press, 2000.
- KOTIN MORTIMER, Armine. *La Clôture narrative*, Paris : J. Corti, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.
- LACAN, Jacques. *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- . « Séminaire 22 R.S.I., séance du 10 décembre 1974 », http://www.gnpl.fr/Recherche_Lacan/2013/07/26/lxxii-r-s-i-1974-1975-lecon-du-10-decembre-1974/, mis en ligne le 26 juillet 2013, consulté le 24 novembre 2022.
- . « RSI », dans *Ornicar ? Bulletin périodique du Champ freudien*, n°2 (dir. Jacques-Alain Miller), p. 87-105, Paris : Le Graphe, 1975.
- LARROUX, Guy. *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris : Nathan, 1995.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford & New York : Oxford University Press, 2005.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.
- LEPALUDIER, Laurent (dir.). *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LETISSIER, Georges (dir.). *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.

- . « “The Eternal Loop of Self-Torture”: Ethics and Trauma in Ian McEwan’s *Atonement* », dans *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction* (dir. Susana Onega et Jean-Michel Ganteau), p. 209-226, Amsterdam & New York : Rodopi, 2011.
- LEVINSON, Marjorie. *Thinking Through Poetry: Field Reports on Romantic Lyric*, Oxford & New York : Oxford University Press, 2018.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962.
- . *Tristes Tropiques*, Paris : Plon, 1955.
- LEWIS, Pericles. *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge & New York : Cambridge University Press, 2007.
- LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique* (trad. Anne Fournier et al.), Paris : Gallimard, 1973.
- LOUIS-COMBET, Claude. *Le Recours au mythe*, Paris : J. Corti, 1998.
- LOUVEL, Liliane. *L’Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- . *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- . *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- . *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée, 1988.
- MACHINAL, Hélène. « Introduction », dans *Les Cahiers du CEIMA*, n° 3, « Le Sublime » (dir. Hélène Machinal), p. 3-7, Brest : CEIMA, 2006.
- MAISONNAT, Claude, Josiane PACCAUD-HUGUET et Annie RAMEL (dir.). *Rewriting/Reprising in Literature. The Paradoxes of Intertextuality*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2009.
- MAJOR, René. « L’archonte, l’archi-trace, l’archive », dans *Che vuoi ?*, n° 23 (1), p. 21-32, Paris : L’Harmattan, 2005.
- MARIN, Louis. *L’Écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, coll. « Collège international de philosophie », Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- McCAFFERY, Larry. « An Interview with David Foster Wallace », *Review of Contemporary Fiction*, 13 (2), p. 127-150, Normal, IL : Illinois State University, 1993.
- McGANN, Jerome. *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, Basingstoke & New York : Palgrave Macmillan, 2001.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction* (1987), Londres & New York : Routledge, 2004.

- MESCHONNIC, Henri. *Pour sortir du postmoderne*, Paris : Klincksieck, 2009.
- MILLER, Henry. *Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch*, New York : New Directions Publishing, 1957.
- MONTIER, Jean-Pierre. « De la photolittérature », dans *Transactions photolittéraires* (dir. Jean-Pierre Montier), p. 11-61, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- MONTIN, Sarah et Sigolène VIVIER. « Introduction », dans *Sillages critiques* [En ligne], n° 24, « La fin en question » (dir. Sarah Montin et Sigolène Vivier), <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5737>, mis en ligne le 1^{er} juillet 2018, consulté le 5 septembre 2018.
- MORIN, Edgar. *L'Homme et la mort. Nouvelle édition revue et complétée*, Paris : Seuil, 1970.
—, *Science avec conscience*, Paris : Fayard, 1982.
—, *La Tête bien faite : repenser la réforme, réformer la pensée*, Paris : Seuil, 1999.
—, *La Méthode. Éthique. Tome 6*, Paris : Seuil, 2004.
- MÜLLER, Jürgen E. « Texte et médialité – une introduction », dans *Texte et Médialité* (dir. Jürgen E. Müller), p. 9-13, Mannheim : Universität Mannheim, 1987.
- MUNIER, Brigitte. « À l'ombre de l'utopie : la contre-utopie et la dystopie », dans *Les Utopies* (dir. Éric Letonturier), p. 115-130, Paris : CNRS Éditions, 2013.
- NÈGRE, Julien. *L'Arpenteur vagabond. Cartes et cartographies dans l'œuvre de Henry David Thoreau*, coll. « Signes », Lyon : ENS Éditions, 2019.
- NOVARINA, Valère. *Devant la parole*, Paris : P.O.L, 1999.
- NUSSBAUM, Felicity A. (dir.). *The Global Eighteenth Century*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2003.
- ODIN, Jaishree K. « The Edge of Difference: Negotiations Between the Hypertextual and the Postcolonial », dans *Modern Fiction Studies*, vol. 43 (3), p. 598-630, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1997.
- ONEGA, Susana et al. (dir.). *Traumatic Memory and the Ethical, Political and Transhistorical Functions of Literature*, Cham : Palgrave Macmillan, 2017.
- OOSTERLING, Henk. « Sens(a)ble Intermediality and *Interesse*: Towards an Ontology of the In-Between », dans *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [En ligne], n°1, « Naître », 2003, p. 29-46, <https://doi.org/10.7202/1005443ar>, mis en ligne le 9 août 2011, consulté le 10 novembre 2021.
- OUELLET, Pierre. « Au-delà des fins », dans *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin. Tome 1* (dir. Dominique Viart et Laurent Demanze), p. 119-140, Malakoff : Armand Colin, 2012.

- PAREY, Armelle. « Unsettling Postscripts and Epilogues in A. S. Byatt's *Possession* and Ian McEwan's *Atonement* », dans *Sillages critiques* [En ligne], n° 24, 2018, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5751>, mis en ligne le 1^{er} juillet 2018, consulté le 5 septembre 2018.
- (dir.). *Prequels, Coquels and Sequels in Contemporary Anglophone Fiction*, Londres & New York : Routledge, 2018.
- « Revolutionary Closure in A. S. Byatt's Neo-Victorian Fiction » dans *Études britanniques contemporaines* [En ligne], n° 56, « Revolutions », 2019, <https://doi.org/10.4000/ebc.6565>, mis en ligne le 1^{er} mars 2019, consulté le 15 juin 2023.
- et Isabelle ROBILIN (dir.). *Literary Happy Endings. Closure for Sunny Imaginations*, Aix-la-Chapelle : Shaker Verlag, 2012.
- et Isabelle ROBILIN. « Introduction », dans *e-Rea* [En ligne], vol. 13 (1), « Character Migration in Anglophone Literature » (dir. Armelle Parey et Isabelle Roblin), 2015, <https://doi.org/10.4000/erea.4816>, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 24 août 2023.
- et Shannon WELLS-LASSAGNE (dir.). *Adapting Endings from Book to Screen. Last Pages, Last Shots*, Londres & New York : Routledge, 2020.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974.
- PETIT, Marc. *Éloge de la fiction*, Paris : Fayard, 1999.
- RABOT, Jean-Martin. « La résurgence du sacré dans la postmodernité », dans *Sociétés. Revue des sciences humaines et sociales*, n° 139 (1), p. 29-46, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2018.
- RICŒUR, Paul. *Écrits et conférences 2. Herméneutique* (1977), Paris : Seuil, 2010.
- *Temps et récit. Tome I*, Paris : Seuil, 1983.
- *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction. Tome II*, Paris : Seuil, 1984.
- *Temps et récit. Le temps raconté. Tome III*, Paris : Seuil, 1985.
- « Architecture et narrativité », dans *Urbanisme*, n° 303 (nov.-déc.), p. 44-51, Paris : Sarl Publications d'architecture et d'urbanisme, 1998.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Écrire l'espace*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- ROSE, Margaret A. *Parody//Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres : Croom Helm, 1979.

- . *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- RUFFEL, Lionel. « Le début, la fin, le dénouement. Comment nommer le postmoderne ? », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique* (dir. Andrea Del Lungo), p. 259-271, Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010.
- SAID, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*, New York : Basic Books, 1975.
- SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, 2011.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916), Paris : Payot, 1995.
- SCHOLES, Robert. *Fabulation and Metafiction*, Champaign : University of Illinois Press, 1979.
- SIEGLE, Robert. *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1986.
- STEAD, Evanhélia. *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève : Droz, 2004.
- STEGGER, Manfred B. et Amentahru WAHLRAB. *What is Global Studies? Theory & Practice* (2004), Londres & New York : Routledge, 2017.
- STEINER, George. *Une certaine idée de l'Europe* (trad. Christine Le Bœuf) (2004), Arles : Actes Sud, 2005.
- STIEGLER, Bernard. *La Technique et le temps. La désorientation. Tome 2*, Paris : Galilée, 1996.
- TANNER, Tony. *City of Words: A Study of American Fiction in the Mid-Twentieth Century*, Londres : Jonathan Cape, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. « The Typology of Detective Fiction », dans *Modern Criticism and Theory: A Reader* (dir. David Lodge et Nigel Wood) (1988), p. 137-144, Delhi : Pearson Education Ltd., 2000.
- TORGOVNICK, Marianna. *Closure in the Novel*, Princeton : Princeton University Press, 1981.
- TOUATI, Armand (dir.). *Penser la mutation*, Paris : Cultures en mouvement, 2001.
- Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, <https://www.cnrtl.fr/definition/>
- TREXLER, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville & Londres : University of Virginia Press, 2015.

- TRUBERT, Henri et Sophie MARINOPOULOS. « Présentation », dans *Les Liens qui libèrent (LLL)* [En ligne], <http://www.editionslesliensquilibrent.fr/unepage-presentation-presentation-1-1-0-1.html>, mis en ligne en 2014.
- VERSINS, Pierre. *Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1972.
- VIART, Dominique. « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergonnioux », dans *Écritures du ressassement* (dir. Éric Benoit, Michel Braud *et al.*), p. 59-74, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- . « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature. Arguments et enjeux des discours de la fin », dans *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin. Tome 1* (dir. Dominique Viart et Laurent Demanze), p. 9-34, Malakoff : Armand Colin, 2012.
- WAGNER, Peter (dir.). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin & New York : De Gruyter, 1996.
- WAGNER, Frank. « Les hypertextes en questions. (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », dans *Études littéraires*, n° 34 (1-2), « Espaces classiques » (dir. Patrick Dandrey), p. 297-314, Québec : Département de littérature, de théâtre et de cinéma, Université Laval, 2002.
- . « Ni début, ni fin ? Le cas du “Nouveau Roman” », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, p. 241-258, Paris : Éditions Classiques Garnier, 2010.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1984.
- WHITE, Glyn. *Reading the Graphic Surface: The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester : Manchester University Press, 2005.
- WILDE, Oscar. « The Decay of Lying: An Observation », dans *Intentions* (1891), dans *The Complete Works of Oscar Wilde* (dir. Josephine M. Guy), vol. 4, p. 72-103, Oxford & New York : Oxford University Press, 2007.
- . « The Critic As Artist », dans *Intentions* (1891), dans *The Complete Works of Oscar Wilde* (dir. Josephine M. Guy), vol. 4, p. 123-206, Oxford & New York : Oxford University Press, 2007.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.). *Art, mythe et création*, Dijon : Édition Universitaire de Dijon, 1998.
- ZAVARZADEH, Mas'ud. « The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives », dans *Journal of American Studies*, vol. 9 (1), p. 69-83, Cambridge : Cambridge University Press, 1975.

ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*, Londres : Verso, 2002.

INDEX

INDEX DES AUTEURS

A

Aarseth, Espen J., 30, 325n
Abramson, Seth, 428n
Agosto, Marie-Christine, 145n, 147
Akker, Robin van den, 327n, 427-428, 430, 467n
Alighieri, Dante, 88, 89n, 90-91, 101, 176n
Amfreville, Marc, 379n
Andoka, Florence, 446n
Aristote, 35n, 212n
Aron, Raymond, 183n, 463n
Ashcroft, Bill, 261n
Augé, Marc, 388-389

B

Bakhtine, Mikhaïl, 23n, 43, 111n, 128, 286, 396
Barnes, Julian, 463n
Barth, John, 22n, 329, 428n
Barthes, Roland, 25, 43, 69n, 80, 118n, 136, 272n, 280-281, 318-319, 320n, 328n, 376, 397
Baudrillard, Jean, 51n, 53n, 118n, 176n, 221, 301, 347, 390, 421
Beckett, Samuel, 21n, 26
Blanchot, Maurice, 25, 26n, 118n, 239, 295, 298-299, 302, 368, 467, 469n

Bloom, Harold, 62n, 87, 101-102, 248, 316, 334, 355
Borges, Jorge Luis, 22n, 32n, 115n, 116, 223, 262n
Boswell, James, 312
Bouju, Emmanuel, 178
Bourdet, Jean-François, 330n
Boyd, William, 85n, 88n
Broch, Hermann, 465n
Brontë, Charlotte, 59, 99
Brontë, Emily, 59
Butor, Michel, 118n

C

Calvino, Italo, 26, 27n, 91
Camus, Albert, 78n
Carroll, Lewis, 227, 457-458
Caruth, Cathy, 391
Cervantès, Miguel de, 176n
Charcot, Jean-Martin, 118n, 273, 387
Chassay, Jean-François, 26, 27n
Chevalier, Jean, 341n-342n, 346
Chupin, Yannicke, 25n, 329n
Cicéron, 101
Clery, E. J., 57n, 64n
Coe, Jonathan, 52n, 80n, 243n, 353n
Coetzee, J. M., 118n, 261
Coleridge, Samuel Taylor, 165, 172
Compagnon, Antoine, 327, 465n

Crystal, David, 226
Culioli, Antoine, 102n

D

Darwin, Charles, 33n, 49, 408n

Danielewski, Mark Z., 28, 29n, 30-31, 36-39, 43, 48, 62n, 94, 96-97, 98n, 99-103, 105, 108-111, 114, 115n, 116-117, 119, 120n, 131-132, 135n, 136, 137n, 138, 141n, 142-143, 145-146, 147n, 181, 183, 185, 189, 191, 193n, 196n, 204-208, 213n, 214, 217-219, 223-226, 237-240, 243, 245, 247n-248n, 249-250, 257, 259, 266-267, 275-276, 277n, 278, 283, 287n, 289n, 290, 293, 304, 307, 314-318, 321, 325-326, 329-330, 333-339, 343, 345, 346n, 355-358, 359n, 360-361, 364-365, 367n, 368-369, 371, 373, 374n, 376-377, 381n, 383n, 395-397, 398n, 403-405, 407-408, 412n, 413-414, 420, 421n, 422-423, 425-427, 429-431, 439-440, 444, 446, 449-455, 458-460, 463-470

House of Leaves, 29n, 30, 31n, 43, 48, 62n, 68, 94-98, 100-101, 102n, 103-104, 108-112, 114, 115n, 116, 119, 120n, 127, 131-132, 135-136, 137n, 138-139, 141, 142n, 146, 147n, 148, 181, 183, 189, 193n, 196, 204-207, 209, 213-214, 219, 222-224, 225n, 226, 237-240, 247, 248n, 249-250, 256-257, 259-260, 266-267, 275-278, 286-288, 289n, 290,

304-305, 307, 314-318, 333-334, 336-339, 342-346, 355, 356n, 357-360, 361n, 362, 366, 367n, 368-369, 373, 374n, 375, 381, 383-384, 397-398, 404-406, 412-413, 420-423, 427, 439-440, 449-450, 455, 467, 469-470

Only Revolutions, 453, 455

The Familiar, 30n, 455

The Fifty Year Sword, 196n

The Whalestoe Letters, 205, 266

Debord, Guy, 232-233, 251

Debray, Régis, 329, 362, 376

Defoe, Daniel, 64, 65n

Deguy, Michel, 21n

Deleuze, Gilles, 108n-109n, 281n, 407n, 438, 446, 454

DeLillo, Don, 128, 275

Del Lungo, Andrea, 27, 151, 172, 173n, 174, 268n, 303, 308, 317

Derrida, Jacques, 25, 29, 60n, 70, 74, 75n, 77, 93, 98n, 118n, 166, 193n, 212, 257n, 319, 320n, 326, 408-410, 466

Dick, Philip K., 31n

Dickens, Charles, 450

Dickinson, Emily, 382

Diel, Paul, 341, 342n

Doob, Penelope Reed, 220n, 224n, 225

Dostoïevski, Fiodor, 43n, 55n

Dryansky, Larisa, 164

Dumas, Alexandre, 59

Duperray, Max, 236n

E

Engélibert, Jean-Paul, 35n

F

Faber, Michel, 233n

Favreau, Jean-François, 239n

Federman, Raymond, 25n, 113-114, 117, 203, 204n, 309n

Félix, Brigitte, 30n, 102n, 223n, 225n, 237, 238n, 239, 240n, 266n, 314, 397, 398n, 404, 412-413

Fernandez, Ramon, 189, 191, 321

Fessaguet, Dominique, 313-314

Fielding, Henry, 33, 64

Figgis, Sean, 76n

Fitzgerald, F. Scott, 299-300

Frank, Joseph, 189, 191

Freud, Sigmund, 61, 62n, 81, 101, 356n, 364-367, 379

G

Gaard, Greta, 322n

Gallix, François, 27

Gass, William H., 22-23, 118n, 208n, 238n

Gauchet, Marcel, 22n

Gefen, Alexandre, 466-467, 469

Genette, Gérard, 31n-32n, 33, 35n, 48, 67n, 72n, 96n, 169, 176n, 262-263, 265, 299

Germanà, Monica, 76n, 155, 156n, 245n, 257n

Gervais, Bertrand, 26, 27n

Gheerbrant, Alain, 341n-342n, 346

Goethe, Johann Wolfgang von, 67n, 176n

Gibbons, Alison, 226, 275, 276n, 277, 327n, 427n, 428, 430, 440, 441n, 444, 446n, 452, 467n

Gray, Alasdair, 28, 31-34, 36-39, 43, 45, 47n, 48-49, 53-60, 65-67, 68n, 71-76, 84-86, 88, 89n, 90-91, 95n, 97n, 99-100, 104-105, 111-117, 122n, 126, 128-129, 130n, 131, 133-135, 138, 139n, 143, 144n, 145, 155-157, 158n, 164n, 169, 173, 174n, 175-176, 180-181, 183, 185, 189, 191, 196, 204, 208, 210, 217, 218n, 222, 226-232, 235, 240n, 243, 245-246, 252-255, 256n, 257-259, 261, 267, 270-275, 283, 290-293, 298-300, 311-312, 317, 321, 325-326, 329-330, 331n, 332-333, 341n, 342-343, 347, 348n, 349, 363n, 364-365, 371-373, 376-377, 385, 387, 393n, 394-396, 398, 399n, 400, 403, 407-408, 410, 414, 417n, 418, 423-426, 428-431, 434n-435n, 440, 443-444, 446, 453-454, 456-460, 463-469

1982 Janine, 34, 126, 146, 253n

Lanark, 31-33, 35-36, 38, 43, 48, 57-59, 70, 75, 76n, 84-86, 88-90, 95, 112-113, 122, 124, 129-131, 133-134, 135n, 138-139, 143, 146n, 154, 155n, 156, 158, 161, 164n, 169, 176-178, 180n, 181, 183, 189, 195-196, 204, 207, 210, 218, 226-228, 230-232, 240, 245-246, 251-258, 260, 267, 270, 286, 291-292,

298-300, 312, 317, 321, 341-343, 347,
349, 365, 371-372, 375-376, 393-394,
398-399, 418, 429, 434-435, 443-444,
453-454, 456-457, 465
Old Men in Love, 33-34, 36, 47n, 88, 97n,
129n, 270, 453, 456
Poor Things, 32-33, 36, 38, 43, 47-50,
54n-55n, 56-59, 60n, 62, 65-68, 70-76,
88, 99-100, 111-112, 114-116, 123n,
127, 143, 144n-145n, 173-177, 180-181,
204, 207, 210, 243, 245, 261, 267,
270-273, 274n-275n, 283, 286, 290-291,
306n, 311-312, 315, 317, 322, 331-333,
340, 348-349, 373, 377n, 385, 399-400,
403, 410, 417, 429, 436, 456-457
« The Comedy of the White Dog », 457

Griffiths, Gareth, 261n
Grimal, Pierre, 164n
Guattari, Félix, 407n, 438, 446, 454

H

Hamon, Philippe, 239n
Hansen, Mark B. N., 358n, 359, 360n, 361
Hartman, Geoffrey H., 379-380, 388
Hassan, Ihab, 184
Haugom Olsen, Stein, 426
Hayes, M. Hunter, 50, 61, 80, 232
Hayles, N. Katherine, 357-358, 360n-361n
Hemmingson, Michael, 115n, 315
Hennelly, Jr., Mark M., 62n, 250n
Hogle, Jerrold E., 57, 61n
Holt, Nancy, 213n, 442n

Homère, 37, 176n, 299, 464
Hoppenot, Éric, 295n, 298, 302n, 304, 467n
Horace, 294
Hottois, Gilbert, 439n
Hugo, Victor, 59
Hugueny-Léger, Élise, 209-210, 219n,
221n, 222
Hunault, Claudine, 26n
Hutcheon, Linda, 22-24, 31n, 49, 84, 325n,
427-429

I

Iser, Wolfgang, 24, 29, 86n, 218, 309, 321n

J

Jauss, Hans Robert, 44n, 66n, 70-71, 74
Jameson, Fredric, 20
Jamet, Thomas, 362n
Johnson, Samuel, 312
Johnson, Thomas H., 382n

K

Kalinowski, Isabelle, 71n
Kandinsky, Wassily, 456
Kant, Emmanuel, 95n, 236
Kay, Sarah, 348n
Kermode, Frank, 19-20, 26, 160-161, 165n,
167, 168n, 173, 185, 189, 191, 321, 392,
463, 465
Korzybski, Alfred, 118n, 221
Kristeva, Julia, 23n

L

- Lacan, Jacques, 347, 351n, 355, 356n
Larroux, Guy, 287
Latour, Bruno, 20, 22
Lawrence, D. H., 129
Lecerclé, Jean-Jacques, 33n
Leclair, Bertrand, 243
Lee, Alison, 270n
Lejeune, Philippe, 195, 375n
Letissier, Georges, 47n, 49n, 51, 53, 55n-56n, 63, 70, 75, 87, 93n, 99, 100n, 102, 105, 111n-112n, 123n, 144, 184, 233, 326, 396n-397n, 403n, 405, 407n, 464, 468n
Levin, Ira, 31n
Lévi-Strauss, Claude, 28-29, 56n, 122, 419, 440n, 446n
Lord, Nick, 355-356
Lotman, Iouri, 27, 268
Louvel, Liliane, 32n, 35n, 47n, 59n, 77, 93, 269, 272, 274
Lyotard, Jean-François, 83n, 95n-96n, 146, 236, 426n

M

- Machinal, Hélène, 235, 236n
Maisonnat, Claude, 25n, 87n-88n, 99n
Major, René, 214
Manfredi, Camille, 32n, 53n-55n, 57n, 58, 60n, 65n, 84n, 91, 97n, 99n, 113n, 134n, 156n, 174n-175n, 176, 180n,

229n-231n, 240n, 262n, 271, 272n, 274n, 283n, 300n, 347, 349, 429

- Marin, Louis, 272n
Marinopoulos, Sophie, 408n, 410n, 412n, 423n
Marquette, Caroline, 31n, 62n
McAllister, Andrew, 76n
McCarthy, Cormac, 454n
McEwan, Ian, 467n
McHale, Brian, 128n, 130
McLuhan, Marshall, 21
McMillan, Joyce, 267n
Melville, Herman, 129, 176n
Miller, Gavin, 298-299
Miller, Henry, 193
Miłosz, Czesław, 118n, 313
Milton, John, 101, 109, 176n, 299
Missa, Jean-Noël, 439n
Miyoshi, Masao, 20n
Moldovan, Rareș, 80, 81n, 215n, 216, 247n
Montesquiou, Robert de, 273
Montier, Jean-Pierre, 281n
Morin, Edgar, 364, 466n, 468-469
Müller, Jürgen E., 268-269
Munier, Brigitte, 31n-32n

N

- Nabokov, Vladimir, 96n, 317
Nègre, Julien, 222n-223n
Nietzsche, Friedrich, 25, 101, 135, 319, 320n, 328n
Novarina, Valère, 239n
Nussbaum, Felicity A., 20n

O

O'Brien, Flann, 22n

Odin, Jaishree K., 428-429

Olsen, Andi, 29, 117n, 166n, 213, 260n, 264n, 301n, 350n, 403

Olsen, Lance, 24-26, 28-30, 36-39, 43, 105, 114, 117-120, 122, 140, 141n, 148-149, 152, 153n, 156, 166-168, 180, 185, 189, 191, 196n, 197, 198n, 199, 208, 211n-212n, 213, 217, 220, 243, 245, 250, 256-257, 260n, 261, 263-264, 266, 278, 279n, 280, 281n, 282-283, 289n, 293, 301, 309, 312-314, 317-321, 325-326, 329-331, 349-350, 361, 364, 371, 375-377, 379, 380n, 381, 388n-389n, 390, 392, 395-396, 402-403, 407-410, 414, 418, 419n, 423, 425-426, 429-431, 436-438, 440-444, 446, 452-456, 458-460, 463-469

Always Crashing in the Same Car: A Novel After David Bowie, 455

Dreamlives of Debris, 455

My Red Heaven, 455

Skin Elegies, 361n, 455

Theories of Forgetting, 28-30, 36, 43, 68, 108, 114, 117, 118n, 119-120, 122, 126, 140, 141n, 148, 149n, 152, 153n, 156, 166-167, 180, 183, 196, 197n, 198-199, 203, 205, 207, 211, 212n, 213, 220, 250-251, 257, 260-261, 263-265, 278, 279n, 280-282, 286, 289, 293, 300-304, 312-313, 319, 330-331, 333, 338, 349,

350n, 351361-362, 375, 379-380, 388, 389n, 390-391, 393, 402-403, 408-409, 418-419, 429, 430n, 436-438, 440-442, 444n, 446n, 452, 455-456, 469n

There's No Place Like Time, 29, 68, 117n, 166-167, 208, 260n, 264, 293, 301n, 350, 402n-403n, 408-409, 418-419, 455

Onega, Susana, 148

Ortega y Gasset, José, 118n

Oosterling, Henk, 268, 269n, 270, 271n, 276, 281

Orwell, George, 31n, 35, 340

Ouellet, Pierre, 19, 26, 463n

P

Paccaud-Huguet, Josiane, 25n, 52, 53n, 61n, 63n, 70, 87n-88n, 98n-99n, 347, 348n, 349, 351, 352n-353n, 357, 428n, 447n

Parey, Armelle, 27

Pasolini, Pier Paolo, 328n

Patoine, Pierre-Louis, 219, 248n, 316, 439-440

Perbal, Laurence, 439n

Perec, Georges, 412-413

Petit, Marc, 412-413

Pittin-Hédon, Marie-Odile, 53n-54n, 56n, 65n, 72n-73n, 76n, 90n, 113n, 115, 128n, 129-130, 134, 169, 175n, 178n, 253, 267n, 270n-271n, 274, 457n

Pouchkine, Alexandre, 55, 312

Pseudo-Longin, 236

Pyper, Hugh S., 81, 84n, 183

Q

Quinn, Alyssa, 455n

R

Rabelais, François, 176n

Rabot, Jean-Martin, 362

Ramel, Annie, 25n, 87n-88n, 99n

Richards, Tor, 265n

Richardson, Samuel, 33, 64

Ricœur, Paul, 237, 281n, 380n, 381

Rimbaud, Arthur, 274n

Robin, Thierry, 31n, 100n, 421n

Roblin, Isabelle, 27

Roy, G. Ross, 254n

Ruffel, Lionel, 184, 185n, 426n, 465

Ruskin, John, 59

Rychter, Ewa, 83

S

Saint-Gelais, Richard, 268n

Sammarcelli, Françoise, 25n, 29n-30n,
118n, 197-198, 263n, 264, 280n

Saussure, Ferdinand de, 78-79

Self, Will, 21, 28, 34-39, 43, 44n, 45,
47-53, 60-62, 63n, 66-68, 71, 74, 77-81,
82n, 83-86, 91-93, 94n, 95, 96n, 98, 107,
108n, 114, 123n, 127n, 153-154, 156,
159n, 161, 162n, 163, 165n, 169-173,

175, 177-183, 185, 189, 191, 196, 200,
202-203, 207-208, 215-218, 222,
229-235, 243, 245-247, 251, 257,
264-265, 277n, 283, 293-294, 295n,
297-298, 303-304, 310-311, 317,
321-322, 325-326, 329-330, 340n,
351-353, 357-358, 364-365, 369n, 371,
375-377, 391n, 392-393, 395-396, 400n,
401, 403, 405, 406n, 407-408, 410-412,
414, 415n, 416, 423, 425-426, 428-433,
435, 440, 443-444, 446-449, 453-455,
458-460, 463-469

Dorian, 34-35, 38, 43, 44n, 47, 49-52, 53n,
60-62, 63n, 67, 68n, 70-71, 74, 77, 87,
91-93, 95, 98, 107, 114, 123n, 163-164,
165n, 166, 170, 171n, 172-174, 178-179,
183, 199, 200n, 201, 203, 207, 217,
232-234, 245-246, 251, 264-266, 270,
304, 310, 311n, 317, 349n, 351-352,
357-, 361n, 362, 369, 371, 375, 410,
415-416, 428, 430-431, 432n, 443,
447-448, 455

Phone, 21, 303, 406n, 455

Shark, 21, 303, 406n, 455

The Book of Dave, 34n, 35, 43, 48, 69-70,
77, 78n, 80-81, 82n, 83-84, 86, 94n, 107,
108n, 127n, 153, 156-157, 159n,
160-161, 162n, 181, 183, 189, 195,
200n, 207, 214-218, 233-234, 246-247,
294-295, 298, 303-304, 322, 339, 340n,
347, 351, 353, 375, 376n, 391-392,
393n, 394, 400, 402, 405, 406n,
411-412, 414-415, 418, 428, 430, 433,
436, 448, 455, 466, 469n

Umbrella, 21, 303, 406n, 455

V

Shastri, Sudha, 96n, 101n-102n, 110n-111n

Shelley, Mary, 33, 47, 49, 53, 54n, 57,
65-66, 70-71, 88, 99, 317, 410

Smithson, Robert, 28, 29n, 118n, 120-122,
164, 166, 196-197, 213, 220, 279, 289n,
301-302, 361, 391n, 419, 438, 441-443,
452

Sorrentino, Gilbert, 64n

Stead, Evanhélia, 56

Steger, Manfred B., 20

Steiner, George, 20

Stiegler, Bernard, 360n

Strang, William, 273-274

T

Tanner, Tony, 313

Thoreau, Henry David, 222n-223n

Tiffin, Helen, 261n

Todorov, Tzvetan, 101n-102n

Tolstoï, Léon, 176n

Toth, Josh, 31n, 146n, 207, 422-423, 427,
430, 451, 452n

Touati, Armand, 469n

Trexler, Adam, 440, 441n

Trubert, Henri, 408n, 410n, 412n, 423n

Truss, Lynne, 118n

Vermeulen, Timotheus, 327n, 427-428,
430, 467n

Versins, Pierre, 32n

Viart, Dominique, 19, 21n, 39

Virgile, 88, 90n, 157, 176n, 299

Volodine, Antoine, 21n

W

Wagner, Frank, 158, 189n

Wagner, Peter, 270, 281

Wahlrab, Amentahru, 20n

Wallace, David Foster, 425n

Walpole, Horace, 57n, 64

Waugh, Patricia, 22-23, 30n, 83, 128, 426n

Whitman, Walt, 31

Wilde, Oscar, 34, 49-53, 62n, 66-67, 70-71,
91-93, 95, 98, 170, 178, 202, 232, 251,
304, 317, 351n, 411, 415, 432

Winterson, Jeanette, 88n

Witschi, Beat, 185

Wittgenstein, Ludwig, 118n

Woolf, Virginia, 447

Wordsworth, William, 109, 421-422

Z

Zavarzadeh, Mas'ud, 428n

Žižek, Slavoj, 348-349, 353-354, 435

INDEX THÉMATIQUE

A

Amnésie, 76n, 175n, 197, 199, 205, 301, 319, 348, 378-379, 390, 393, 419
Anomalie, 58, 438, 439n
Aphasie, 140, 197, 379
Apocalypse, post-apocalypse, 22, 35, 88, 134, 158-161, 165, 168, 231, 341-342, 347, 375, 428n, 437
Aporie, 32n, 91, 222, 240, 269, 270n, 277
Aposiopèse, 92, 118, 137, 140, 147, 149, 213, 306, 331, 350, 356, 420
Apothéose, 135, 327, 425, 446-449, 452-453, 460
Autodafé, 290, 343-346, 373
Autophagie, 76, 123, 154-155, 229, 231, 257n, 398-399
Atemporalité, absence de temps, 23, 45, 61n, 166, 168n, 185, 193n, 231n, 294-295, 298-301, 392, 467
Avenir, 19, 31n, 37-38, 43, 49, 55, 58, 60-61, 64, 69-73, 76-77, 81, 83n, 90, 103, 115, 118, 124, 135, 143, 152, 165n, 166, 168, 173n, 177-178, 183-185, 195, 200, 202-203, 209, 235, 245-246, 252, 268, 294-295, 297n, 298, 325, 337, 384, 408, 444-445, 448, 464

B

Biffure, rature, 29n, 85n, 94-95, 116, 121, 140-141, 198, 214, 248-249, 331, 333, 391-392, 413, 438
Blanc de la page, symbolique du blanc, 56, 57n, 132, 145-149, 212, 221, 274-277, 279-280, 302, 314, 335, 355-356, 359n, 368, 456-458
Bricolage, 56, 58, 257

C

Cacophonie, 32, 45, 105, 122, 127-130, 134, 136, 138-139, 144, 268n, 454
Cannibalisme, 75-76, 156, 162, 233, 257n
Catabase, 88, 366-367
Cataclysme, 35n, 78-79, 339, 429, 437, 453
Catastrophe, 144n, 153, 157-158, 231, 333n, 347, 365n, 418, 452-453
Chaos, 127, 130, 155, 225, 294, 406, 469
Chronophobie, 168
Chronos, 164n, 165, 392n
Circularité, circulation, 45, 61n, 74, 111, 113, 151, 220n, 228, 236, 326, 345n, 407, 463
Confins, 194, 208-209, 368-369
Cicatrice, 176n, 195, 350, 427
Claustrophobie, 165, 286

Clôture, 27, 38, 44, 73, 84n, 85, 101n, 105, 107, 109-110, 114-115, 118, 131-132, 138, 149, 151, 169, 176-177, 180-181, 184-185, 191, 218, 238, 258, 261, 274, 285, 287n, 290-293, 295-298, 300, 302, 304, 308, 318, 321, 349n, 354, 359n, 389, 402, 422, 427, 448, 451-452, 464, 467n

Collapsologie, effondrement, 20, 22, 152-153, 155-160, 167, 231, 246, 341, 354, 371, 418

Condition humaine, 52, 167, 173, 177, 183, 224, 283, 285, 308, 313, 322, 364, 368, 419, 465, 468n

Contrat de lecture, 195, 285, 364, 375

Corps, corps du texte, 32, 52-54, 56-57, 60-61, 63, 73, 75n, 86, 90, 92, 118, 122-123, 126, 131-133, 136, 138, 143-144, 162, 164n, 166, 170, 176, 183, 189-190, 197, 201, 211n, 219n, 232, 243, 245-250, 256-257, 261-262, 264, 272, 275, 287, 297, 301n, 313, 316, 342, 345n, 346, 348-352, 361, 368, 380, 389, 403, 420, 434, 439-441, 452, 469n

Créature, 33, 54-58, 71, 91, 94, 123, 143, 155-156, 162, 163n, 174n, 197, 228, 231-232, 243, 245, 247, 248n, 249-250, 279, 348, 354, 397, 399, 411, 433, 434n, 436, 449, 457n

Crise, 19, 21, 27n, 33n, 35n, 39, 60n, 80-81, 83, 89n, 126, 151-153, 158-161, 165-167, 173, 178n, 185n, 190-191, 202, 235, 286n, 328-329, 330n, 347-349,

351-352, 357, 405, 408n, 425, 430, 459, 464-467

Cycle, 38, 43, 47, 84n, 86, 99n, 164-166, 207, 220n, 233, 253, 358, 443

D

Débâcle, 89n, 364, 371, 459

Décadence, 34, 50-53, 55-56, 166, 248, 273, 364, 371, 375, 459

Déconstruction, 27, 29-30, 32, 79, 85, 98, 115n, 174, 178, 190, 243, 314, 330, 426n, 427, 441, 444

Déliaison, 408n, 410, 412, 423, 430, 432-437, 439, 444, 454, 459, 466-468

Délitement, 78, 198-199, 202, 249, 350, 364, 369, 371-372, 374, 404, 424, 459

Démiurge, 54, 127n, 157, 181, 256, 298, 329, 370n, 399-400

Dénormalisation, 39, 327, 425-426, 429, 432, 438, 439n, 440, 443-444, 458, 467

Dépression, 77, 82, 157, 159-160, 246, 339, 391, 401, 411, 414-415

Déshumanisation, 170

Destin, destination, 65, 71, 74, 79n, 90-91, 107, 119, 159, 162, 178-179, 193, 199, 200n, 210, 213, 217-218, 228, 254-255, 265, 303-304, 306, 338, 380, 388, 397, 399, 405, 450, 469n

Destinataire, 24n, 262, 375

Destruction, autodestruction, 21n, 26, 51, 60, 65-68, 101-102, 107, 125, 131, 133-135, 137, 155, 159, 175, 182, 195n, 197, 222, 224, 229-230, 240, 246, 248,

250, 274n, 290, 297, 302, 325, 327,
329-331, 333-334, 336, 337n, 338,
340-343, 345-347, 355, 361, 362n, 363,
366-369, 371, 373, 376, 396, 406, 448,
453, 459-460, 465, 467

Dystopie, 31, 32n, 38, 69, 79n, 82, 84-85,
89-90, 108, 151-152, 155-157, 160-162,
164n, 168, 210, 215-216, 230-231,
251-252, 256, 267, 294, 296, 300, 322,
339-340, 353, 361n, 373, 375, 392, 401,
406, 411-412, 414, 433-435, 448, 454n

E

Écologie, écopoétique, 19, 83, 152,
231-232, 234-235, 321, 350, 440

Effacement, 26, 29, 38, 63, 65n, 118, 123,
125-126, 140, 164n, 175, 189n, 199,
212, 264, 280, 282, 290, 296, 312, 322,
325-326, 338n, 377-378, 380, 385, 388n,
391-395, 404, 407, 409-410, 438, 441

Enfer, 36, 78, 88-91, 135, 240, 258, 305n

Entre-deux, 32n, 93, 119, 162, 169, 196,
261, 269, 271-272, 276, 300, 369

Entropie, entropologie, 28, 29n, 61, 83,
118, 122, 199, 264, 296, 330-331, 333,
335, 337, 339-340, 343, 374, 419,
440-443, 444n, 445-446, 452, 453n

Épiphanie, 84, 375, 378, 384, 449, 452

F

Fantastique, 32, 52, 65, 72-73, 77, 95, 114,
119, 131, 142, 175, 176n, 201, 206, 214,

224, 227, 230, 231n, 287, 290-291, 299,
311, 317, 393, 399

Fictionnalité, fictionnalisation, 22, 25n, 57,
58n, 73, 76-77, 107, 129, 179-180, 201,
208n, 252-253, 256, 268, 311, 322, 346

Filiation, 34, 47, 151, 202, 377, 396,
398-400, 402-403, 407

Fin-de-siècle, 33-34, 37, 49-50, 55, 56n, 80,
93n, 99n, 165, 184, 201, 464

Fœtus, 54, 56n, 161, 234, 246, 297,
385-386, 433

Folie, 52-54, 57n-58n, 59, 62, 65n, 98, 99n,
125-126, 147n, 163, 176n, 179, 199,
201, 249, 270, 271n-272n, 352-353, 365,
367, 369-370, 401, 414, 443-444, 450,
469

Fragment, fragmentation, 29n, 79, 81-82,
86, 103, 134, 178, 196, 199, 203, 218,
225, 238, 246, 271, 278, 280-281, 283,
285-286, 293, 295-296, 298-302, 308,
317, 319, 321-322, 331, 380, 388, 392,
394, 410-411, 465, 467

Frontière, 20, 23, 27-28, 30, 32n, 38, 54, 56,
61, 70n, 76, 84, 101-102, 105, 111n,
121, 148, 151, 180, 190, 193, 210, 217,
238, 253, 257, 262n, 263, 268, 277, 279,
283n, 287n, 302-303, 311, 321, 374,
407, 453

G

Géographie, psychogéographie, 20n, 36,
76, 81, 207, 209-210, 213-214, 216-217,

220, 222, 230-233, 260, 263, 283n, 291,
295, 298, 321, 392, 414
Glossaire, 181-182, 218
Gothique, 31n, 49-50, 57-65, 77, 94, 115,
250n

H

Herméneutique, 27, 35-36, 110-111, 151,
171n, 172-174, 283, 300, 308, 314, 429
Historicité, 32n, 140, 207, 231, 233, 347,
427, 440n, 444, 463
Historiographie, 49, 70, 74, 137, 325, 467n
Horizon d'attente, 47, 66, 70-71, 72n, 74,
178, 184, 326, 438, 464
Hors-champ, 95, 96n, 97, 238, 357
Hors-texte, 91, 93, 116, 240, 257, 262, 266,
267n, 268, 321
Hybridité, hybridation, 29n, 56, 58, 64,
176n, 247-248, 268-269, 282, 360, 411,
433
Hypertextualité, hypertexte, hypotexte, 33,
35, 37, 47-48, 51-52, 55n, 57, 61-62,
70-71, 74, 76n, 77, 87, 91-94, 96,
98-105, 113, 116, 169-170, 176n,
178-179, 184, 201-202, 248, 251,
263-266, 304, 314n, 347, 362, 404, 410,
428

I

Iconotextualité, 32, 268-273, 275-279, 281,
283, 305, 318, 333, 335, 379, 429

Index, 32, 59, 85, 113-114, 124, 129n,
133-134, 146n, 176, 181, 238n, 239-240,
257-260, 315, 317, 365, 384, 406, 411n,
429, 449n, 453, 458
Infinalisabilité, 25, 118, 168, 180, 250, 256,
309, 320, 441, 443, 452, 454-458
Infini, infinitude, 27, 31, 37, 77, 89n, 94n,
96n, 97, 117, 127, 143, 146, 167,
169-170, 179, 191, 206n, 238-240, 243,
245, 251, 256-257, 268, 309n, 310-311,
336, 359n, 410, 434n, 442, 444, 456,
457n
Intermédialité, 38, 59n, 135, 191, 244,
268-270, 271n-272n, 275-277, 281-283,
321, 464
Intratextualité, 36, 45, 108, 113, 380-381,
396, 403, 423, 463

J

Jeu lexicologique, 215, 218, 294

K

Kairos, 165-166

L

Labyrinthe, 27n, 31n, 91, 94, 97, 103, 137,
141-142, 146, 189, 193-194, 206,
219-228, 230, 233-237, 239-240, 245,
248n, 249, 275-276, 278, 314-316, 321,
334-336, 338, 344, 345n, 355, 358-359,

367-368, 374, 384-385, 397-398,
420-422, 439, 451
Lapsus, 388, 390-391
Lecture empathique, 219n, 439-440
Liste, 118n, 128, 133-138, 220n, 240, 359
Littérature ergodique, 30, 325, 455

M

Marge, marginalisation, 50, 53-55, 56n,
65n, 72n-73n, 75n-76n, 90n, 98,
112-113, 115n, 117-119, 128, 129n, 131,
133-135, 137-138, 140, 148, 167, 169n,
176, 178n, 181, 199, 212n, 216n, 243,
253n, 256-263, 267n, 270n-271n, 274n,
276, 278, 281, 283n, 301, 318-319, 321,
368-369, 380-381, 390, 402-403, 413,
429-430, 438-439, 454, 464, 469n
Mémoire, 28, 60n, 75-76, 83n, 94n, 111n,
112, 121, 123-124, 132-133, 140-142,
144n, 148-149, 173, 176, 183, 189, 197,
199, 205, 208n-209n, 211-213, 220, 222,
227, 247-249, 264, 275, 280, 282n, 286,
288n, 289-291, 293, 301, 303, 308, 312,
314, 318-319, 321, 325, 331, 338, 340,
344, 346, 348, 377-385, 388, 391,
393-394, 397-398, 403n, 410, 413, 420,
436, 441-443, 450, 463
Métalecture, 25n, 320, 331
Métalepse, 25n, 30, 35, 37, 55n, 61-62, 100,
116, 169, 171, 178-179, 276, 285, 292,
308, 310-312, 314-315, 318, 322,
334-335, 345, 355-356, 361n, 375,
384-385, 394, 404, 465, 467

Métavoix, 114-115, 263
Monstruosité, 54-57, 94, 189-190, 197,
224, 229, 233, 246-247, 248n, 249-250,
316, 337, 435
Mort, mortalité, immortalité, 19, 21n, 23,
25n-26n, 36, 39, 43-44, 51-52, 54,
56n-57n, 58, 61-64, 68-69, 73, 76n, 79n,
85, 87, 90, 91n, 92, 94, 102-103,
118-119, 121, 123-126, 144, 153-154,
156, 160-166, 170, 176n, 177, 180-181,
191, 212, 230, 245, 249-251, 253, 259n,
267n, 274n, 282n, 285-293, 296-297,
303-305, 307, 310, 318, 321, 326, 330n,
338-340, 341n, 342, 346, 348, 349n,
350-352, 364-375, 383, 386-388, 393,
395, 397, 400, 405-406, 409, 411, 416,
419-420, 423, 425, 431, 434-435,
442-444, 447-452, 454n, 455-456,
459-460, 467
Mythe, mythologie, mythologisation, 27,
33n, 35, 52, 53n, 58n, 69, 78n, 80, 88,
91, 94-95, 97, 99n, 102, 108-110,
137-138, 141, 158, 164, 167, 179, 194,
209n, 222, 224, 247-249, 255, 274n,
288n, 333, 341n-342n, 347, 351n, 355,
362n, 364-366, 420-421, 429, 450-451,
465n, 468n

N

Narrativité, narrativisation, 25, 30n, 82,
191, 237, 285-286, 293, 298-300, 302,
304, 307-308, 314, 317, 322, 457
Nécropole, 73, 341

Non-dit, 95, 97, 139, 238
Non-lieu, 388-390
Nostalgie, 37, 44, 47, 53n, 70, 74, 80, 86,
183, 238, 464
Noyade, 43, 54, 84, 125-126, 366
Nucléaire, 19, 21n, 153, 198, 446n, 466n
Numérique, 20-21, 31n, 92-93, 96n, 116,
201-202, 266, 311, 330, 345n, 357-363,
454, 459

O

Obscurité, 58, 94, 96-98, 101, 143,
146-148, 163, 206n, 221, 224, 231-232,
238-239, 275-277, 288n, 289, 297, 306,
335-336, 340, 344-345, 356, 359n, 370,
384, 397-398, 401, 415, 420-421
Organicité, 38, 189-190, 202, 243, 245,
250, 255-256, 283, 321, 464
Oubli, 29, 74n, 75, 83n, 120-122, 136, 140,
142, 148, 183-184, 196-197, 202, 211,
238, 275, 279, 293, 326, 330-331, 339,
343, 351, 361, 374, 377-379, 381,
384-385, 393-395, 402, 409-411, 442,
459, 466

P

Palimpseste, 33n, 48n, 56, 67n, 75, 81, 96,
99, 113, 117, 191, 250, 274-275, 314,
388n, 430, 457
Palingénésie, 287, 289, 291, 293, 467
Paradis, 88n, 89-90, 176n, 193n, 253

Paratextualité, paratexte, épitexte,
péritexte, 32, 47n, 53, 56, 64, 114, 116,
169, 180, 190, 215, 237, 253, 262-267,
270, 272, 277, 300, 345n
Périphérie, 181, 190, 193, 217, 259, 261,
315, 321, 370
Phœnix, 55, 174n, 253, 346, 424
Photolittérature, 28, 257, 264, 278-282,
408, 429, 438, 452
Postérité, 39, 72, 175, 273, 326, 377, 380,
408, 411, 456, 459, 466
Prétérition, 76, 94, 140, 148, 333, 374, 404,
414, 437-438, 450
Purgatoire, 36, 88n, 89-90, 393

Q

Quête identitaire, 84n, 121, 138, 190,
288-289, 389, 441

R

Réalisme, réalisme magique, 23, 31-32,
35-36, 52-53, 57, 61, 64, 72-73, 79,
84-85, 89, 142, 230, 231n, 251, 270n,
288n, 291, 294, 311-312, 352-353, 361,
393, 398-399, 411, 420, 428, 432, 439,
443-444, 447
Recommencement, 112, 166, 286, 444,
467n
Récursivité, 45, 108n, 130, 151, 166, 168,
253n, 297, 398, 407, 419

Rédemption, 85, 103, 176n, 341n, 422-423, 425, 427, 430, 445-446, 448, 452, 454, 456, 458, 460, 467

Régénération, régénérescence, 103, 164, 289, 341, 342n, 460

Religion, 22n, 35n, 36, 44, 49, 81, 88, 90, 121, 162, 210, 246, 329, 340, 362n, 363, 365, 369, 375, 386, 406, 412, 417, 422, 434, 447, 449, 452-453, 459, 466

Renaissance, 33, 43-44, 49, 52, 54, 57n, 70, 125, 127, 143, 176, 231, 234, 274, 286, 289, 291, 305, 308, 346, 360, 364, 387, 393, 395, 421, 436

Renouveau, renouvellement, 21, 26, 31n, 35n, 39, 43, 62n, 73, 122, 127, 138, 149, 158, 173, 250, 253, 268, 283, 321, 330, 341, 346, 357, 361, 363, 371, 376, 422-425, 427, 430, 441, 444-445, 451, 454, 459, 465

Résurrection, 53n, 55, 84, 135, 174n, 253, 364, 449-452, 455n

Rhizome, 326, 363n, 396, 407, 409, 428-429, 454, 458-460, 467

Rupture, 37, 80, 129, 166, 184-185, 195, 302, 333, 398, 415, 426

S

Silence, 45, 104-105, 109, 125, 129, 138-149, 165, 214, 259-260, 275, 302, 315, 367, 372, 379, 438, 447-448, 454, 456, 464

Simulacre, simulation, 52, 53n, 58, 68, 176n, 180, 202, 307, 330, 347, 351-352, 354-355, 409, 411, 412n, 421

Spirale, 28, 117n, 213, 220-221, 251-253, 301, 319, 385, 391, 438, 442

Stigmates, 140, 360, 434

Sublime, 95n-96n, 127, 135, 146-147, 222, 235-240, 258, 282, 327, 342n, 391

Suicide, 36, 43, 52, 54, 84, 100, 124-126, 153, 170, 290, 338, 348n, 366-367, 370, 374, 386-387, 393, 405

Surréalisme, 31, 61, 85, 89, 151-152, 163-164, 166, 168, 227, 294, 408n, 444

Symptôme, 52, 121, 156, 245, 388, 423, 435, 441n, 454

T

Théologie, 161, 167, 212n, 245, 255, 341n

Transfictionnalité, 268, 303

Transgression, 55n, 87, 100, 101n, 102-103, 228, 366, 430, 464

Transmédialité, 28, 51, 96, 256, 262-263, 266-268

Transmission, relais, 33, 50-51, 64, 66-67, 68-69, 73, 80, 86, 112, 115, 122, 144-145, 159, 175, 195, 202, 219, 246, 288-289, 311, 315, 318, 333, 357, 362, 380, 441

Trauma, traumatisme, 120-121, 148, 204, 207, 214, 365, 374, 377-381, 383-385, 387-388, 391, 397, 421, 450

Typographie, 30, 38, 84n, 94-95, 118n, 133, 136, 140, 145-146, 148, 172, 190,

193-194, 197-198, 203, 220-221,
225-226, 237, 251, 257, 266, 270, 276,
283n, 293-294, 301, 331, 335, 338, 343,
345n, 357-359, 361, 374, 379-380,
404-405, 422, 437n, 438, 452, 455, 464

U

Urbanité, urbanisme, 165n, 185n, 194, 222,
229-230, 232, 234-235, 237n, 322, 446n
Urgence, 19, 200, 321-322, 327, 398, 425,
458, 460
Utopie, contre-utopie, 32n, 428, 439, 466

V

Vide, 80, 96-97, 103, 141-142, 145, 147n,
207, 210, 259, 277, 279-280, 302, 334n,
342, 352-355, 357-360, 367, 374,
381-382, 384, 413, 447
Voyage, 55, 99n, 121, 205, 207, 210-211,
212n, 213, 215, 217, 299, 301, 366, 384,
389

Z

Zone, 36, 165, 189, 222, 226-231, 233-234,
261, 298-300, 343, 392, 465

Titre : Écrire-désécrire : les paradoxes de la fin dans la métafiction contemporaine de langue anglaise (Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen, Will Self)

Mots clés : crise, désécriture, fin, littératures anglophones, métafiction, narration

Résumé : Le monde actuel est marqué du sceau de la fin : une menace imminente et plurielle qui concerne non seulement l'humanité tout entière et son univers terrestre, mais également la littérature comme moyen de se raconter et de raconter le monde. Parmi les auteurs qui se sont emparés du thème de la fin, certains l'explorent par le biais d'une écriture autoréflexive et métafictionnelle qui, telle une désécriture, nie voire annule l'idée de clôture narrative.

S'appuyant sur un corpus ultracontemporain et transnational sélectionné parmi les métafictions de deux auteurs britanniques, Alasdair Gray et Will Self, et de deux auteurs nord-américains, Mark Z. Danielewski et Lance Olsen, ce travail se propose d'éclairer la manière dont ces quatre auteurs thématisent et mettent en scène la fin aux niveaux diégétique, narratif et textuel de leurs romans. Autant de fins diverses, temporelles, spatiales et discursives, qui sont constamment repoussées, laissant transparaître sinon un remède à la « déliaison » du monde contemporain, du moins un désir de renouveau de l'écriture littéraire et de l'art de raconter.

Title: Writing-Unwriting: The Paradoxes of the End in Contemporary Metafiction in English (Mark Z. Danielewski, Alasdair Gray, Lance Olsen, Will Self)

Keywords: Anglophone literatures, crisis, end, metafiction, narration, unwriting

Abstract: Our modern Western world is defined by a pervasive concern for the end-times that translates into an imminent, multi-faceted threat affecting not only mankind and the environment but also literature as a means of narrating oneself and narrating the world. Amongst the authors who have explored the theme of the end in their novels, some question it through self-reflexive and metafictional writing, which collapses – or *unwrites* – the very principle of narrative closure.

This thesis considers an ultra-contemporary and transnational body of works selected from the metafiction of two British authors, Alasdair Gray and Will Self, and two North American authors, Mark Z. Danielewski and Lance Olsen. It examines the way these four authors thematise and stage the end of their novels at the diegetic, narrative and textual levels. By postponing their temporal, spatial and discursive endings, the novels under scrutiny put forward, if not a remedy to the “unravelling” of the contemporary world, at least a desire to renew literary writing and the art of storytelling.