



HAL
open science

Les fictions commentaires spéculations référentielles au tournant du XXI^e siècle (Bolaño, Danielewski, Senges)

Cyril Verlingue

► To cite this version:

Cyril Verlingue. Les fictions commentaires spéculations référentielles au tournant du XXI^e siècle (Bolaño, Danielewski, Senges). Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA105 . tel-03032647

HAL Id: tel-03032647

<https://theses.hal.science/tel-03032647>

Submitted on 1 Dec 2020

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

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

Université Sorbonne Paris Cité - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
École doctorale 120 – Littérature française et comparée
EA 172 – CERC – Centre d'études et de recherches comparatistes
Littérature générale et comparée
Cyril Verlingue

Les fictions commentaires :
Spéculations référentielles au tournant du XXI^e siècle
(Bolaño, Danielewski, Senges)

Thèse de doctorat menée sous la direction de
Philippe Daros et Florence Olivier

- *Date de soutenance* : 30 Novembre 2018

- *Composition du jury* :

Philippe Daros, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Vincent Ferré, Professeur, Université Paris-Est Créteil

Florence Olivier, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Nathalie Piégay, Professeure, Université de Genève

Résumé – Les fictions commentaires : références spéculatives dans le roman au tournant du XXI^e siècle

Sous la catégorie de « fictions commentaires », cette thèse compare des romans au second degré, dont le processus fictionnel s’ancre dans la glose d’une œuvre première plus que dans la représentation référentielle. À rebours de l’intertexte destiné à s’intégrer et à nourrir la création, les fictions commentaires reposent plutôt sur une hypertextualité hétérogène, ainsi que sur des dispositifs enchâssés d’écriture, de lecture et d’édition. Avec les expérimentations de Mark Z. Danielewski (*House of Leaves*), les facéties de Pierre Senges (*Fragments de Lichtenberg*) ou les enquêtes de Roberto Bolaño (*2666*), l’écriture devient herméneutique, déchiffrement d’un manuscrit perdu, recherches bio-bibliographiques. Mais ces œuvres secondes ne sont pas nécessairement refermées sur elles-mêmes : en multipliant les références fragmentaires à leurs sources, que ce soit par l’annotation, l’allusion ou la représentation seconde, elles modifient en effet leur rapport à la référence, à la manière dont la fiction se construit sur un fondement implicite. Une figuration au second degré est en effet distincte de celle qui part d’un « cadre de référence », qu’il soit pensé comme le monde « tel qu’il est » ou considéré comme relevant de la perception, de constructions langagières ou de connaissances scientifiques. Les fictions commentaires interrogent donc les conditions de la représentation littéraire lorsqu’elle ne s’appuie plus seulement sur des figurations subjectives mais bien sur un objet qui obéit arbitrairement (mais sûrement) à ses propres règles. Elles substituent à la représentation mimétique d’un monde extralinguistique, la signification d’une œuvre déjà constituée. Ce déplacement ne constitue pourtant pas une simple abolition du référent. De cadre implicite et nécessairement dogmatique, la référence devient un substrat explicite, matériel et mobile, un point de départ contingent. Il devient possible de la soumettre à la variation, au doute, à la dés-illusion. Dans les fictions commentaires, le référent devient donc spéculatif. Notre travail voudrait penser ce transfert à l’aune des philosophies spéculatives contemporaines, telles qu’elles sont par exemple portées par Quentin Meillassoux, Graham Harman ou Tristan Garcia. En prenant le parti des choses, ces penseurs s’efforcent de débusquer l’absence de nécessité des lois physiques du monde. En effet, dans l’ontologie objet-orientée les choses hors de leurs représentations sont souvent pensées selon leur contingence. Les fictions commentaires réfèrent surtout à des objets – les œuvres premières – qu’elles commentent, glosent et modifient. Elles pourraient dès lors être conçues comme la figuration des virtualités présentes au cœur du réel et plus seulement comme l’image de possibles stipulés

ou fantasmés. Dans cette perspective, il s'agira donc d'explorer le monde figuré par la littérature spéculative.

Mots-clés : Fiction, érudition, référence, contingence.

Abstract – Commentary fictions: Speculative reference in contemporary novels

This dissertation intends to outline and study “commentary fictions,” or novels that comment on other works rather than represent a referential reality. Against intertextual assimilation, these fictions “of the second degree” rely on a hypertextual basis, and depict the writing, reading and editing processes. As demonstrated in Mark Z. Danielewski’s experimentations (*House of Leaves*), Pierre Senges’ wit (*Fragments de Lichtenberg*) and Roberto Bolaño’s investigations (*2666*), reading literary fiction becomes an act of hermeneutical or bio-bibliographical research. However, these secondary novels are not necessarily enclosed within a self-referential framework: their relationship with reference, i.e. the way fiction is built on the implicit, is amended by a multiplicity of fragmentary references to their sources. A second-degree representation is indeed different from one that follows a “frame of reference”, either considered as the world “itself” or as its perceptions, verbal constructions or scientific descriptions. Commentary fictions look into the conditions of a literary representation that is no longer a subjective depiction, but rather a mere object with its own random – but defined – rules. Mimetic representations of extralinguistic worlds are replaced by significations of already finished works. This shift does not yet lead to the end of referential reality. Formerly a dogmatic frame, the reference is converted into an explicit, concrete and movable layer: it is now a contingent background. In commentary fictions, variation, doubt and dis/illusion are bound to a reference that becomes, in short, speculative. One could easily associate this idea with certain contemporary philosophical trends, as found in the works of Quentin Meillassoux, Graham Harman or Tristan Garcia, amongst others. Indeed, their attempt to “think the thing outside the thought” leads to an absence of necessity. Their attention to things allows an object-oriented ontology which relies on a speculation of the world’s contingency. Commentary fictions could therefore be regarded as representations of a virtual reality more so than stipulations of possible worlds. This work, then, aims to explore the world’s figuration (or representation in the second degree) in speculative literature.

Keywords : Fiction, erudition, referentiality, contingency.

Remerciements

Je souhaiterais remercier chaleureusement ma directrice et mon directeur de thèse, Florence Olivier et Philippe Daros, pour leur aide, leur bienveillance, ainsi que leurs conseils précis et éclairants.

Les enseignants, doctorants et étudiants du CERC et du département de littérature générale et comparée de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle ont également favorisé la maturation de ce travail. Les conseils et les remarques glanées à l'occasion de séminaires et de colloques m'ont poussé vers une exigence intellectuelle toujours renouvelée et je mesure la chance d'avoir pu évoluer dans un tel environnement. Que tous les membres de l'équipe soient remerciés pour leur accueil, ainsi que les étudiants avec lesquels un dialogue fécond s'est très souvent installé. Je tiens enfin à saluer l'esprit d'engagement et de camaraderie des doctorants de Paris III, que ce soit au sein du comité de rédaction de la revue *Trans-*, dans l'équipe du séminaire « Je est un autre : Nous », ou dans l'organisation d'événements de recherche. Laëtitia, Paolo, Zoé, Guido, Pierre et Olivier sont des amis que j'admire et à qui je souhaite le meilleur.

Je dois également remercier Emily Apter, pour son accueil dans le département de français de NYU. La participation à son séminaire de recherche fut décisive pour ce travail. L'amitié de Downing, Alyona et Agata fut une autre raison de la réussite de ce séjour américain. Elles seront toujours les bienvenues chez moi.

Que les professeurs Yuan Li, Chen Jié, Ren Yang Zhen, Zhang Hua, Peng Yu Xia acceptent toute ma reconnaissance pour leur accueil et l'opportunité d'enseigner dans le département de Français de l'Université de Fudan à Shanghai. Leur ouverture culturelle, leur savoir et leur amitié m'ont été très précieux. Je souhaite encore approfondir ma connaissance de ce pays et de sa langue afin de les retrouver au plus vite !

Sans les relectures, le soutien et la confiance de Marc Labadille et de Laëtitia Tordjman ce travail n'aurait très certainement pas vu le jour. Ma dette envers eux est presque aussi éternelle que ma gratitude.

Je remercie mes parents, mes frères et ma belle-famille.

Merci à Albert de s'être réveillé à trois heures du matin.

Pour Agnès, ma lumière

Pour Armand et Ismaël, mes soleils

Table des matières

Résumé – Les fictions commentaires : références spéculatives dans le roman au tournant du XXI^e siècle 2

Abstract – Commentary fictions: Speculative reference in contemporary novels 3

Remerciements 4

Table des matières 5

Introduction 9

Première partie : Poétique des fictions commentaires 21

Chapitre I : Détourner l'édition 22

1.1. Typologie des fictions d'édition 24

1.1.1. Récits d'édition 25

1.1.2. Fictions d'éditeurs 30

1.2. Les dispositifs éditoriaux de la fiction 37

1.2.1. Manuscrits trouvés, écrits lacunaires 37

1.2.2. Supercheres littéraires, effacements du récit 43

1.2.3. Performances fictives, éditions du monde 48

Conclusion : D'une édition l'autre 51

Chapitre II : Lectures marginales 53

2.1. De la recherche savante à la quête existentielle 54

2.1.1. Autorité et faillite de l'érudit 54

2.1.2. Le lecteur enquêteur 60

2.2. La lecture fictionnelle et l'immersion 63

2.2.1. Immersion et effet de fiction 65

2.2.2. « L'assimilation réelle » de l'œuvre 68

2.3. Archéologie des lectures critiques 72

2.3.1. Epistémologie critique 72

2.3.2. Mythographèmes 75

2.3.3. Les relectures des métalecteurs 80

Conclusion : Dans les marges du livre ? 85

Chapitre III : Des auteurs « adventices » 86

3.1. Figures d'écrivains : le miroir et le monstre 88

3.1.1. Autodidactes et écrivains mineurs 89

3.1.2. « Sociétés savantes » et groupes d'avant-garde 93

3.1.3. Des écrivains faussaires ? 97

3.2. Une « gibbosité » parasitaire : poétique des fictions commentaires 100

3.2.1. La continuation 101

3.2.2. L'herméneutique 105

3.2.3. L'hypertexte 110

Conclusion : Le sujet de la fiction critique 116

Chapitre IV : « Herméneutique fictionnalisée » ou fictions commentaires ? 119

4.1. Emprunter les outils d'autres genres 121

4.1.1. Fictionnaliser l'essai 121

4.1.2. Expliciter l'intertexte 124

4.1.3. Détourner l'épistémocritique et absorber le document 126

4.2. Situer les fictions commentaires 129

4.2.1. La littérature électronique 129

4.2.2. « Fan studies » et « Fan fictions » 132

4.2.3. Reaction videos 134

Conclusion : L'instabilité référentielle des fictions commentaires 136

Deuxième partie : Opérations de la référence littéraire 139

Introduction : Du fragment aux communs 140

Chapitre V. Refigurations de la référence 142

5.1. Critique de la référence mimétique 143

5.1.1. Le déplacement de la préconception mimétique 144

5.1.2. La référence intra-fictionnelle 148

5.2. Illusions de l'autoréférence 150

5.2.1. La polémique de l'autoréférence fictionnelle 151

5.2.2. L'autoréférence partielle 155

5.3. Matériaux référentiels 160

5.3.1. Les fictions de documents 160

5.3.2. Le « document » fictionnalisé 161

5.3.3. La critique des descriptions définies et la référence en contexte 164

Conclusion : Avant de spéculer 167

Chapitre VI. La référence à l'épreuve du fragment 169

6.1. Récits fragmentaires : traces de l'unité 173

6.1.1. L'unité incertaine des Fragments de Lichtenberg 173

6.1.2. Le pluralisme fragmentaire de 2666 178

6.1.3. Les opérations de la note dans House of Leaves 183

6.2. Le fragment comme projet : une autonomie « contournée » 188

6.2.1. Les limites du collage 189

6.2.2. L'ordre du montage 193

6.2.3. La coprésence organique 197

- 6.3. Le désœuvrement : l'absence de tout 202
 - 6.3.1. Désinvoltures ironiques, jeux herméneutiques 205
 - 6.3.2. Espaces fracturés, espaces vides 209
 - 6.3.3. Suspensions et effacements du temps 215
- Conclusion : Un désœuvrement collectif 220

Chapitre VII. La fiction commentaire : une communauté « retrouvée »? 221

- 7.1. Ni singulier ni universel : les voix/es de l'exemple 224
 - 7.1.1. L'auteur soluble dans le « nous » 225
 - 7.1.2. Constructions intersubjectives de la référence 228
 - 7.1.3. Exemplarités « remontées » des actes collectifs 232
- 7.2. La communauté menacée 234
 - 7.2.1. Collisions d'étoiles, rupture des « plurivers » 235
 - 7.2.2. Impossibles référentiels 238
 - 7.2.3. La Réfutation : une critique contrefactuelle 242
- Conclusion : Les constructions communes du monde 245

Troisième partie : Dénotation de mondes spéculatifs 247

Introduction : La signification des mondes 248

Chapitre VIII. Les constructions « corrélationnistes » du monde 253

- 8.1. Des mondes possibles aux possibles du monde 254
 - 8.1.1. L'hypothèse des monades textuelles 255
 - 8.1.2. Les agrégats de mondes 260
 - 8.1.3. « Dépiction » des possibles du monde 263
- 8.2. Instaurations fictionnelles de « modes d'existence » 268
 - 8.2.1. « Un périlleux changement de correspondance » 268
 - 8.2.2. Référence [REF] et reproduction [REP] de l'espace et du temps 271
 - 8.2.3. Les métamorphoses [MET] de la fiction [FIC] 276
- Conclusion : Du monde aux choses 280

Chapitre IX. L'indépendance et la perte des choses de la fiction 282

- 9.1. L'ontologie objet-orientée de la fiction 284
 - 9.1.1. Des « labyrinthes d'odradeks » : les objets impossibles 284
 - 9.1.2. Transformations du sujet, plan de coupe des objets 289
- 9.2. Littéralités des choses, objectivations de la représentation 293
 - 9.2.1. Représenter le dehors : une saisie dérivée 294
 - 9.2.2. Reposer sur les choses : modalités de l'imperceptible 300
- Conclusion : Ces choses qui se retirent 306

Chapitre X. Références spéculatives : retrouver les possibles du monde 309

10.1. La dialectique de la nécessité et de la contingence 311

10.1.1. Préhistoire : la virtualité du passé archaïque 312

10.1.2. L'absence de conscience de la mort : échapper à notre finitude ? 316

10.1.3. Ne jamais abolir le hasard ? 321

10.2. Fictions spéculatives : la référence contingente 327

10.2.1. L'intelligence spéculative 330

10.2.2. Le détournement de la corrélation par la fiction 334

10.2.3. Partager les contradictions, laisser croître les possibles 337

Conclusion 344

Bibliographie 351

Œuvres littéraires 351

Ouvrages et articles de théorie littéraire et de linguistique 353

Ouvrages et articles philosophiques ou sociologiques 359

Ouvrages et articles par auteur 361

Introduction

La dialectique de la consistance et de la dispersion traverse l'histoire de la critique littéraire, résistant à l'épuisement théorique et à l'usure des formes. Qu'il s'agisse du séquençage des chapitres, de l'organisation des paragraphes ou même de la structure syntaxique, l'ordre narratif et la continuité du *muthos* sont formellement inscrits dans le roman, et participent de sa force intrinsèque d'assimilation de la temporalité, de retranscription de l'expérience intérieure et de projection en des lieux habituellement dérochés. Ce lissage de la représentation n'exclut pourtant pas la déliaison de la substance, la subversion de la cohésion discursive. L'insertion de matériaux hétérogènes, la prise en compte de l'archive du monde, de l'ensemble des choses *déjà écrites*, serait une manière de conférer à la fiction une hétérogénéité. La soustraction fragmentaire ou le jeu de la lacune qui laisse entendre un sens sans l'énoncer pourrait constituer une autre modalité de rupture. Cette étude se consacrera à une troisième forme de fragmentation, celle qu'Andréas Pfersmann appelle « séditions infrapaginales », pour désigner l'interruption et le détournement de la narration par un appareil critique fictionnel, par des notes érudites imaginaires. Les « romans philologiques », ou fictions commentaires, reposent « sur le topos du manuscrit trouvé [et] se présentent sous la forme d'une fausse édition critique, savante ou simplement studieuse d'un choix d'œuvres d'un auteur imaginaire¹ ». L'œuvre première est entourée, annotée par le commentaire d'éditeurs, de lecteurs et d'écrivains herméneutes qui interprètent le texte tout en proposant des anecdotes et autres digressions sous la forme de récits enchâssés. Au-delà de la fonction herméneutique, ces notes marginales et infrapaginales possèdent une part fictionnelle, qu'elle soit dissimulée ou assumée par les œuvres secondes. L'intrigue se situe à la fois dans le corps du texte, dans la fiction surnuméraire, et dans la relation herméneutique établie entre ces strates. Fictions au « troisième degré », les romans philologiques interrogent donc les transferts entre la représentation et la signification, l'hybridation entre les discours critiques et fictifs. Afin de mieux saisir cette définition, il n'est pas inutile de convoquer quelques précurseurs, dont les œuvres ont respectivement imposé les traits majeurs des fictions commentaires dans le domaine littéraire. Les *Ficciones* de Borges constituent une source évidente d'inspiration, ne serait-ce qu'à travers les propositions esthétiques de son célèbre prologue :

¹ Pfersmann, Andréas. *Séditions infrapaginales: poésie historique de l'annotation littéraire*, XVIIe-XXIe siècles. Genève, Suisse: Droz, 2011, 2011, p. 352.

Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà et en offrir un résumé, un commentaire².

Cette écriture seconde, ces notes portées sur des livres imaginaires, constituent le pacte originel des fictions commentaires. La création littéraire déplace ainsi l'objet narratif et la primauté du texte original. Le commentaire suppose une mise en scène de l'emprunt selon le topos du manuscrit trouvé, comme dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, où le narrateur découvre successivement plusieurs encyclopédies qui décrivent des mondes imaginaires. Dans *Examen de l'œuvre d'Herbert Quain*, un vieil ami de l'auteur se souvient des traits principaux de ses livres, rappelle leurs plans expérimentaux et résume leurs intrigues. Cependant, les fictions de Borges ne retranscrivent que très partiellement le texte original dans la fiction seconde. Elles se contentent de le résumer, d'évoquer sa construction ou ses propositions théoriques, tout en retraçant la quête érudite du manuscrit et de ses variantes. Cette abrogation du texte source assure le lecteur de son caractère fictionnel, à la différence de *Pale fire*³ de Nabokov, où le poème d'un certain John Francis Shade est donné à lire avant les notes disposées en fin d'ouvrage. Tout en forgeant une illusion d'authenticité, la retranscription de l'œuvre source implique une lecture au second degré, où l'interprétation du lecteur réel est redoublée, guidée ou transformée par celle de l'herméneute fictionnel. Avec ses dehors d'édition critique, *Pale fire* adopte une forme érudite dont le lecteur soupçonne cependant le caractère fictif, en raison de la forme digressive des notes de l'éditeur, un ancien ami de Shade. En effet, alors que le commentaire s'attache d'abord à une description minutieuse du poème, l'étude philologique des variantes se mue progressivement en un récit plus personnel, qui laisse lui-même place à des remarques retraçant l'histoire du royaume de Zembla, la « chère patrie⁴ » du narrateur. L'œuvre source ne devient finalement qu'un support à l'invention de l'éditeur qui dépasse clairement l'interprétation, brisant la cohésion du poème, le nappé discursif, pour incorporer un feuilleté de matériaux hétérogènes. Mode d'énonciation et de création, la digression s'écarte de l'œuvre première et détourne l'interprétation à des fins extérieures, en convoquant toute une série de références. Greffée sur un autre livre, l'herméneutique fictionnalisée transforme le commentaire en fiction seconde, presque parasitaire. Jacques Rancière évoquait déjà ce

² Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes. I*. Édition Jean-Pierre Bernés. Traduction Paul Bénichou. Paris, France: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 452.

³ Nabokov, Vladimir Vladimirovič. *Feu pâle*. Traduction Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau. Paris, France: Gallimard, 1987.

⁴ *Ibid.* p. 102.

tropisme dans sa généalogie du « livre en morceau⁵ », en prenant pour exemple la *Vie de Fibel*⁶ de Jean-Paul Richter. Dans ce roman, le narrateur souhaite reconstituer les livres du personnage éponyme, à la suite de sa découverte chez un bouquiniste des couvertures de plusieurs manuscrits, l'ensemble des feuillets ayant été dispersés au vent par les soldats français et recyclés par les habitants du voisinage. En récupérant les morceaux éparpillés de l'œuvre, l'éditeur s'assigne une tâche insurmontable qui finit par épuiser le roman. Selon Rancière, cette intrigue fantaisiste « participe d'une tradition de la mise en fable de l'écriture, liant un type d'histoire – celle de l'amoureux des signes écrits – à un jeu sur l'énonciation et la fable⁷ ». Ce type d'énonciation particulier aux fictions commentaires inscrit la démarche herméneutique dans la diégèse, guide la lecture de l'œuvre source, tout en reposant sur une façon narrative qui se nourrit de la prolifération érudite produite par la fictionnalisation de l'étude philologique. Ces fictions vont jusqu'à modifier le texte source afin de valider leurs interprétations, n'étayant que très rarement leurs hypothèses par une démarche argumentative approfondie. Le manuscrit comporte ainsi parfois des variantes importantes, voire des versions concurrentes, la mise en fiction de l'écriture, de la reconstitution et de l'établissement du texte source appelant bien souvent l'affabulation littéraire.

À partir des traits établis par ces précurseurs, il est possible d'établir un corpus des romans philologiques au XXe siècle, tâche à laquelle se consacre Andréas Pfersmann en étudiant notamment des œuvres d'Arno Schmidt, José Carlos Somoza, Bernard Pingaud, Éric Chevillard, Benjamin Jordane ou Matthias Politycki⁸. Notre travail s'intéressera plutôt aux métamorphoses du canon au tournant du XXIe, et plus particulièrement à trois livres, corpus principal destiné à être complété au fil de l'étude : *House of Leaves*⁹ de Mark Z. Danielewski, *Les fragments de Lichtenberg*¹⁰ de Pierre Senges et *2666*¹¹ de Roberto Bolaño sont des romans greffés sur un texte source évoqué de manière plus ou moins explicite. Dans *House of Leaves*, le narrateur Johnny Truant reconstitue le manuscrit de Zampanò, un mystérieux vieillard découvert mort, cloîtré dans sa chambre. Ce livre raconte le tournage d'un film documentaire par le photoreporter Will Navidson, consacré à la découverte d'une maison dans laquelle

⁵ Rancière, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, France: Pluriel, 2011.

⁶ Richter, Jean-Paul. *Vie de Fibel*. Traduction Claude Pichois et Robert Kopp. Paris, France: Union générale d'éditions, 1967.

⁷ *Ibid.* p. 74.

⁸ Pfersmann, Andréas. *Séditions infrapaginales: poésie historique de l'annotation littéraire, XVIIe-XXIe siècles*. Genève, Suisse: Droz, 2011, p. 353 sq.

⁹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000.

¹⁰ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008.

¹¹ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004.

s'ouvre un labyrinthe infini et mystérieux. Métaphore de l'œuvre, de la pensée et du monde, cette *maison des feuilles* est envisagée à travers plusieurs strates de commentaires et provoque l'angoisse métaphysique de l'ensemble des protagonistes. La fiction d'éditeur génère ainsi plus de quatre cents notes, qui fragmentent de manière vertigineuse l'espace diégétique en essayant d'expliquer l'énigme de la maison. Ce lieu devient ainsi le centre référentiel du récit, sur lequel des gloses fictives prolifèrent, détournant le texte premier par le commentaire, transposant le labyrinthe de la maison au monde qui l'entoure. *Les fragments de Lichtenberg* de Pierre Senges proposent également de reconstituer une œuvre, mais cette fois-ci réelle : les fragments du philosophe Allemand, Georg Christoph Lichtenberg¹². Les protagonistes de Senges n'acceptent pourtant pas cette version officielle. Persuadés que les fragments sont en réalité les débris d'un roman-fleuve, ils constituent une « société lichtenbergienne » ayant pour objectif de reconstituer ce manuscrit perdu en retrouvant « l'ordre » du livre. Armés de ciseaux et de colle, ils recherchent donc la solution de ce puzzle par associations d'idées ou par recoupements thématiques. L'échec prévisible de ce projet est évité par l'ajout d'emplâtres fictionnels. Le récit prolifère suite au découpage et au collage de certains fragments et Senges en donne à lire les reconstitutions possibles. *Les fragments de Lichtenberg* entremêlent donc plusieurs niveaux référentiels : la fiction se développe à partir de l'œuvre de Lichtenberg, mais contamine également l'image de son auteur et l'histoire de l'écriture. L'invention repose principalement sur le détournement, en raison des interprétations volontairement excessives des herméneutes fictionnels, relayées par une poétique digressive et parodique. Chez Bolaño, la fonction herméneutique est moins aisément perceptible. La figure de l'écrivain Benno Von Archimboldi domine *2666* de son ombre diffuse. Inconnu du public et des critiques universitaires malgré sa renommée, il est recherché, presque traqué, par plusieurs de ses lecteurs. Malgré l'échec de ces enquêteurs fictionnels, le lecteur de Bolaño a le privilège de découvrir l'histoire de l'écrivain dans le dernier chapitre du livre. D'autres parties de *2666* sont consacrées au Mexique, en particulier à la ville fictive de Santa Teresa, que ce soit par l'intermédiaire de l'universitaire Amalfitano ou à travers le personnage de Fate, journaliste sportif qui, venu pour rendre compte d'un combat de Boxe, se retrouve à enquêter sur les disparitions de femmes. La « partie des crimes » se consacre presque entièrement à nommer les victimes des séries de meurtres de Santa Teresa, liste funèbre complétée par le récit de la découverte des cadavres et des errements de l'enquête policière. Bolaño évite l'emploi de relations logiques ou causales évidentes pour

¹² Lichtenberg, Georg Christoph. *Le miroir de l'âme*. Traduction Charles Le Blanc. 3e éd. revue. 1 vols. Domaine romantique. Paris, France: J. Corti, 2012.

associer les différents livres mais nous proposerons l'hypothèse d'une relation de commentaire diffuse, de l'ordre de la construction métonymique, entre les œuvres d'Archimboldi telles qu'elles sont résumées dans le dernier livre et l'ensemble du récit antérieur. En progressant majoritairement par phagocytage ou par échos, *2666* digresse narrativement autour des fictions archimboldiennes, situées dans un arrière fond fictif.

Face au canon des romans philologiques, ces fictions commentaires n'imposent donc pas tant le constat d'une rupture que d'une fuite en avant radicale destinée à éprouver les limites de l'érudition fictionnelle, de la fragmentation infrapaginale et de la matérialité hétérogène des références. Elles débordent la philologie en détruisant la forme du livre, en établissant une description encyclopédique du monde ou en critiquant la conception d'une référence implicite, qui correspondrait à un ordre dogmatique des faits et des événements. L'emploi extensif du savoir de l'encyclopédisme fictionnel transforme plus généralement le rapport à la lecture et à l'écriture littéraire en suivant, selon la formule de Laurent Demanze, « cette ligne *Bouvard et Pécuchet*, qui traverse la littérature du XXe siècle », qui « célèbre la figure du copiste et conjugue, à rebours de tout positivisme, idiotie et curiosité encyclopédique, renoncement au savoir absolu et boulimie livresque, détournement ironique de l'érudition et représentation burlesque de la bêtise¹³ ». Les fictions encyclopédiques convoquent un savoir qui vise l'exhaustivité à défaut de partager la minutie érudite, *libido sciendi* conditionnée par un imaginaire dont l'excès se traduit souvent par l'échec, la dispersion ou le renoncement. Nathalie Piégay-Gros a retracé la construction historicisée de ces représentations négatives de l'érudition par opposition à l'imagination, à l'expérience ou à la théorisation¹⁴, tout en montrant la manière dont ces figures du discrédit sont renversées par la prolifération de la bibliothèque fantastique et des échafaudages livresques. Enrique Vila-Matas saisit pleinement ce mouvement dans *Bartleby y compañía*¹⁵, en dressant une liste d'écrivains qui renoncent à l'écriture, ou dans *Historia abreviada de la literatura portátil*¹⁶, en inventant une société littéraire secrète, composée des « poids légers » de la littérature. Cette construction fictionnelle de l'historicité littéraire associe des auteurs réels pour former des mouvements littéraires fantaisistes, groupes d'écrivains imaginaires que l'on retrouve chez Senegas et Bolaño, mais aussi chez Éric Chevillard et Mario Bellatin. Cet attrait pour la figure du littéraire, et pour son pendant

¹³ Demanze, Laurent. *Les fictions encyclopédiques: de Gustave Flaubert à Pierre Senegas*. Paris, France: Éditions Corti, DL 2015, 2015, p. 10.

¹⁴ Piégay-Gros, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. 1 vols. Genève, Suisse: Droz, 2009.

¹⁵ Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona, Espagne: Anagrama, 2008.

¹⁶ Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, DL 2005, 1985.

collectif, constitue une réalisation possible de l'herméneutique fictionnalisée¹⁷, qui prend bien d'autres formes, que ce soit par l'insertion de discours savants dans la fiction, par la mise en scène d'universitaires ou d'autodidactes, par la saturation de références déployées sous la forme de citations, de mentions ou de notes de bas de page. Bien que les fictions s'inscrivent dans un biotope intertextuel et soient environnées de discours qui les traversent, la prolifération des données savantes produit une hétérogénéité qui traduit un rapport brisé à la référence, une délégation de la représentation et de la signification aux discours de modélisation des faits et des événements, aux modes d'existence du monde. L'emploi démesuré de *références* savantes, de discours hétérogènes dans les œuvres fictionnelles, éprouve la construction d'un *cadre de référence* par la fiction, qui n'est pas seulement relation entre un signifiant et un signifié mais entre une chaîne de signifiants « où le signifié – le sens ou le contenu conceptuel d'un énoncé – doit alors être considéré comme un effet de sens, comme ce mirage objectif de signification généré et projeté par les relations des signifiants entre eux¹⁸ ». Cette vision postmoderne de la référence, selon la définition lacanienne revisitée par Jameson, établit la référence aux choses dans une continuité discursive où les schèmes savants trouvent toute leur place. Le « mirage » de la signification se décolle du rapport au signifié pour inscrire le sens dans la chaîne des signifiants, dans les relations rhizomiques de faits et d'événements. Cette perte d'absolu de la référence correspond à sa mise à l'index par les tenants du structuralisme et par l'épistémologie postmoderne. Souvent récusé par les théories qui l'associent seulement à un rapport au monde extralinguistique dans la fiction, le concept est resté en jachère à la fin du XXe siècle, comme le montre Philippe Daros en rappelant qu'à cette époque, l'œuvre d'art est majoritairement pensée

dans sa déliaison avec le monde, dans la césure entre « monde écrit » et « monde non écrit » (Calvino, 1979). Cette déliaison avait été théorisée par Marcel Duchamp sous le néologisme de « coupaison » (Perret, 2002) expliqué comme la fonction même de l'œuvre : imposer un temps d'étonnement, de découverte sensible avant que cet événement ne soit réduit par l'interprétation, par l'exigence de pertinence, d'intelligibilité. Ce constat de l'œuvre comme ce qui dans le monde n'appartient pas au monde, comme ce qui dans le langage et les discours leur est à la fois commun et absolument irréductible apparaît, aujourd'hui, comme la caractérisation même des esthétiques dominantes du siècle passé telles qu'elles furent instaurées par la critique¹⁹.

¹⁷ Correard, Nicolas, Vincent Ferré, and Anne Teulade, eds. *L'herméneutique fictionnalisée: quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Paris, France: Éditions Classiques Garnier numérique, 2014.

¹⁸ Jameson, Fredric. *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*. Traduction Florence Nevoltry. Paris, France: Beaux-arts de Paris, les éditions : Ministère de la culture et de la communication, 2011.

¹⁹ Daros, Philippe. *L'art comme action: pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris, France: H. Champion, 2012, p.28-29

Cette séparation absolue du « siècle passé », ce refus d'envisager la présence du monde extralinguistique dans la fiction pour ne privilégier que l'élaboration discursive du sens, rompt avec la réduction logique, doxique et dogmatique des modernes afin de privilégier la variabilité des modes d'existence, des manières de faire le monde. La notion de référence ne désigne pourtant pas l'être, elle ne possède pas de contenu métaphysique. Elle établit simplement une relation, quelle que soit la forme prise par l'espace du dehors, tout en pensant l'inscription de l'œuvre littéraire dans une langue, dans un maillage de discours partagés. En effet, l'acte référentiel présuppose son inscription dans une communauté, afin de partager le sens, ou de le reconstruire par inférence, sans nécessairement négliger un geste créateur qui instaurerait de nouvelles relations. Dans la philosophie analytique, depuis l'article fondateur de Gottlob Frege publié en 1892²⁰, on distingue le sens (*Sinn*) de la dénotation²¹ (*Bedeutung*), on sépare le « mode de donation de l'objet » de « l'objet désigné²² ». L'objet dénoté par une expression est qualifié de « référent », alors que son sens est saisi à travers le langage. Si « Vénus » peut être à la fois désignée comme « l'étoile du matin » et « l'étoile du soir », c'est parce que les deux noms font référence au même corps céleste, dénotent le même objet. Même si elles possèdent le même référent, les expressions désignent l'objet en utilisant des modes de donation distincts, qui modifient par conséquent leur sens. La manière de dénoter un objet, son « mode de donation » affecte donc son sens, mais pas sa référence. En s'inspirant des habitudes de traduction, il faut donc distinguer la référence (le fait de construire un contexte de référence par le sens, qu'il s'agisse d'un monde actuel extralinguistique ou d'une référence « verbale ou susceptible d'être verbalisée²³ ») de la dénotation (l'acte de faire référence à une chose, la relation entre les objets et la langue, les matériaux et la fiction, entre le monde et les constructions discursives de chaînes de signifiants ou de référents). Habituellement, la dénotation permet de constituer un cadre de référence, la construction d'un monde fictionnel étant favorisée par la mention d'une part non négligeable de ses éléments constitutifs. Une des explications possibles de l'occultation vingtiémiste du référent extralinguistique, du monde du dehors, résiderait dans la prépondérance de la dénotation sur la référence. En effet, selon Lyotard l'épistémologie

²⁰ Frege, Gottlob. [« Sinn und Bedeutung », *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 1892] « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, traduction Claude Imbert. Points Essais. Paris, France: éditions du Seuil, 1971.

²¹ Le traducteur traduit *Bedeutung* par « dénotation » même s'il précise qu'il aurait été possible d'utiliser le terme de « référence » (comme les anglo-saxons) parce que « le régime indirect du verbe *se référer à* aurait immanquablement introduit des tournures fort lourdes », *Ibid.* préface p.15.

²² *Ibid.* p.103.

²³ Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale, Les fondations du langage*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris, France: Editions de Minuit, 1963, p.214

postmoderne n'entraîne pas seulement la fameuse « décomposition des grands récits », mais oriente également tout un rapport au savoir où, en suivant la pensée de Wittgenstein, les règles n'ont pas leur légitimation en elles-mêmes mais font l'objet d'un contrat entre les joueurs²⁴. Si, pour citer Mallarmé, toute pensée émet un coup de dés, sans règle établie, il n'y aurait plus matière à jouer. L'établissement d'une référence ne provient que du jeu de la dénotation, de l'instauration d'un régime de véridicité propre, qui détruirait donc toute possibilité de référence absolue. Appliquée à la narration, cette pragmatique du savoir intéresse particulièrement Lyotard dans le cas du récit second, où le narrateur prétend raconter une histoire dont il a été l'auditeur. En effet, ce dispositif de narration rapportée

fournit un indice d'une propriété généralement reconnue au savoir traditionnel : les « postes narratifs » (destinateur, destinataire, héros) sont ainsi distribués que le droit d'occuper l'un, celui de destinateur, se fonde sur le double fait d'avoir occupé l'autre, celui de destinataire, et d'avoir été, par le nom qu'on porte, déjà raconté par un récit, c'est-à-dire placé en position de référent diégétique d'autres occurrences narratives²⁵.

Les discours rapportés établissent une référence à travers la substitution des postes d'énonciation, par la circulation de la dénotation qui façonne un principe de véridicité à l'aune d'une communauté discursive, autorité qui ne s'étalonne plus sur un monde dogmatique. Les fictions commentaires accentuent ces dispositifs de narration rapportée puisque les « postes » de lecteur, d'écrivain, d'éditeur et d'herméneute permutent entre chaque récit. Les lecteurs du récit premier deviennent les écrivains de la fiction seconde. Les éditeurs ou les critiques fictionnels sortent du rôle qui leur est habituellement imparti, instances de réception qui ne sont pas seulement placées dans la position de « référent diégétique d'autres occurrences narratives », mais qui deviennent les actants des fictions commentaires en occupant la place des protagonistes principaux. Ces changements de position modifient la relation de référence. Dans la fiction seconde, le cadre de référence n'emploie plus une dénotation dogmatique, qui suppose implicitement l'existence des choses du monde. Il repose nécessairement sur une fiction première déjà constituée, sur un monde linguistique et signifiant à interpréter. Le cas particulier des fictions commentaires montre que le concept de référence ne peut pas seulement être associé à une relation mimétique avec un support implicite. « Faire référence à quelque chose », c'est aussi mentionner des éléments empruntés à un autre contexte, emprunter des matériaux hétérogènes d'une fiction ou de discours déjà constitués. Faut-il alors envisager une parenté

²⁴ Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. 1 vols. Critique (Collection). Paris, France: Éd. de Minuit, 1979, p. 25.

²⁵ *Ibid.* p. 40.

entre référence et collage ? Comment comprendre ses rapports avec l'intertextualité, la citation ou la mention ? Ce type de référence interroge également l'unité de l'œuvre littéraire et reconfigure son ouverture ou ses limites, ainsi que son inscription dans des discours seconds. Elle dépasse l'objet linguistique qui désigne les chaînes de significations, dont le sens proviendrait du langage de la tribu, des représentations partagées, ou des modélisations scientifiques.

La transformation de la dénotation dans ces fictions commentaires interroge donc nécessairement le mode de constitution du cadre de référence, questionnement ontologique dont il faut également envisager l'historicité. Lorsqu'elle est envisagée de manière implicite, établie à partir du monde *tel qu'il est*, la référence présuppose une conception dogmatique du monde, qui n'envisage pas les processus de construction des objets et de l'assignation du sens. Elle s'inscrit dans une anthropologie des Modernes, pour reprendre les catégories de Bruno Latour²⁶, qui sépare radicalement le monde des humains de celui des non-humains pour constater l'immutabilité des lois d'une nature transcendante face à une société immanente et amendable. En refusant la constitution d'hybrides, ce principe de séparation distingue nettement la référence de ses constructions fictionnelles. Le monde préexisterait à ses descriptions linguistiques, scientifiques ou à ses « dépicions » artistiques et fictionnelles pour reprendre le concept de Nelson Goodman²⁷. La relation de dénotation reposerait ainsi sur une série d'inférences construites à partir de l'observation, de l'expérience ou de l'apprentissage du monde. Dès lors, les fictions emprunteraient des éléments au réel sans nécessairement expliciter leur sens ou leurs modes d'assignation. À l'opposé de cette confiance donnée aux choses, il est toujours possible de valoriser les forces de l'esprit et d'affirmer le caractère relatif du réel afin de valoriser le mode d'accès. Cette lignée « pluraliste²⁸ » se place à l'autre bout du spectre qui sépare l'humain du non-humain, en conférant à une vision singulière la possibilité d'établir des versions effectives du monde. Les interprétations, les manières d'envisager le réel construiraient non seulement la dénotation, mais aussi la référence des choses. Cette critique des Modernes ne fait pourtant qu'en prolonger les présupposés. En plaçant de l'autre côté du continuum, elle refuse également d'envisager les hybrides et confère au relativisme des visions

²⁶ Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France: La Découverte, 1991.

²⁷ Goodman, Nelson. *Manières de faire des mondes*. Traduction Marie-Dominique Popelard. 1 vols. Folio 483. Paris, France: Gallimard, 2006.

²⁸ Message, Vincent. *Romanciers pluralistes*. Paris, France: Éditions du Seuil, 2013.

une part d'absolu. La théorie des mondes possibles²⁹ prolonge ce primat par la stipulation de mondes, en distinguant cependant la version imaginée d'une description réelle. Alors que le relativisme pluraliste fait prévaloir les visions pour nier toute référence absolue et envisager uniquement le monde selon les modalités de la perception et de l'intellection, les mondes possibles le décrivent plutôt par l'hypothèse, en percevant la fiction comme une « alternative crédible » au monde actuel, sans qu'elle tienne pour autant lieu de réel. Ce n'est pas un hasard si la limite de ces mondes stipulés réside dans « la violation du principe de causalité et le changement des lois de la causalité elle-même³⁰ ». Les mondes possibles ne remettent pas en cause la séparation entre le sujet et l'objet, entre la référence et le mode de fonctionnement des choses désignées. Leur intérêt est plutôt d'envisager la constitution d'un univers de référence propre à chaque fiction, face à une « nature » de laboratoire où seraient respectées les lois de la causalité et le principe de non contradiction. Cette étude de l'écart entre la fiction et le monde « actuel », de référence « primaire », l'examen des relations référentielles entre différentes monades leibniziennes, reconduit finalement une corrélation entre la pensée et le monde, pierre de touche de toute ontologie d'inspiration postmoderne. Les fictions commentaires proposent une conception décentrée de ce dilemme référentiel. À défaut de se livrer aveuglément à un tel relativisme radical, ces romans le travaillent plutôt de manière dialectique, afin de s'emparer du réel selon des modalités critiques, sans prôner un retour réalisme dogmatique ou à une *mimesis* immanente. Au contraire, l'aspect contourné, fragmenté et délégué de la référence des fictions commentaires joue avec les paradoxes de la conscience des limites afin de saisir un glissement dans la séparation radicale entre le sujet et l'objet. Par exemple, ces fictions s'emploient à détourner les lois de la physique, alors que la représentation semblait mimer une expérience commune du monde. Danielewski crée dans *House of leaves* un monde parallèle, où la nature se transforme de manière contradictoire. Les *Fragments de Lichtenberg* déploient diverses hypothèses quant à la modification du texte source, mais aussi des fictions qu'il aurait pu contenir. Le narrateur s'emploie dès lors à dérouler les possibilités en germe dans ces fragments. La référence des œuvres de notre corpus ne repose donc pas toujours sur un monde « actuel » stable et immuable, qui engloberait de manière holistique l'ensemble des possibles de la fiction. Au contraire, leur forme fragmentaire évoque un monde de référence en

²⁹ Pavel, Thomas G. *Fictional worlds*. Cambridge, Mass: Harvard University press, 1986. / Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore, Etats-Unis: Johns Hopkins university press, 1998.

³⁰ Lavocat, Françoise. « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », in *Revue Acta Fabula*, Dernière mise à jour le 15/07/2009, https://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F1

construction, labile, mobile, un espace parfois fondé sur un partage intersubjectif pour pallier l'absence de référence actuelle, parfois livré à l'absence de cohérence de détail malgré l'illusion de solidité. Danielewski, Bolaño et Senegés déconstruisent chacun à leur manière l'idée d'une fiction adossée à une référence au monde *tel qu'il est*, que ce soit par la mise en abyme et l'effacement du monde de référence dans *House of Leaves*, par sa délégation dans *Les Fragments de Lichtenberg*, ou simplement dans le mystère absolu du personnage principal de *2666*. Traversées par les hésitations narratives, les autocorrections ou l'absence de construction d'un univers stable, les fictions de Bolaño, Chevillard ou Vila-Matas jouent aussi fondamentalement avec le monde tel qu'il se présente et qu'on le transforme, tel qu'il se lit et qu'il s'écrit. En refusant autant la construction autoréférentielle que l'essentialisation des mondes fictionnels, en se confrontant au paradoxe de proposer des versions du réel et en évitant la construction d'une référence dogmatique, les fictions recherchent moins à stipuler des mondes possibles qu'à spéculer sur les possibles du monde.

Ces retrouvailles avec la référence supposent une transformation radicale de la manière dont les fictions envisagent le réel. Si certains théoriciens s'intéressent de nouveau à « la modélisation³¹ » référentielle ou au « rôle du contexte³² », il faut cependant reconsidérer les modes de constitution ontologique qui éviteraient de revenir au réel transparent des philosophies précritiques, au retour du référent tel qu'il est parfois théorisé dans la critique littéraire française récente³³. À rebours du particularisme des visions ou des versions, il s'agirait plutôt de saisir de manière spéculative les variations du monde. Il deviendrait alors possible de parler de tentatives d'intégration du monde *en tant qu'il n'est pas nécessaire qu'il soit* dans les fictions, en détournant les écueils de l'impensé dogmatique, du détour allégorique ou de l'essentialisation fictionnelle (par exemple à travers la métalepse, par le recours au collage de références ou au commentaire d'œuvres secondes). Le statut de la chose, le problème de la référence des descriptions définies et *in fine* celui de l'identité du sujet sont repensés dans une perspective où la littérature pourrait évoquer un objet sans pensée, paradoxe de la description d'une *flat ontology* qui, tout en s'inspirant des réflexions de Graham Harman³⁴, Quentin

³¹ Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* 1 vols. Poétique (Collection). Paris, France: Éd. du Seuil, 1999.

³² Meyer, Michel. *Langage et littérature: essai sur le sens*. Paris, France: Presses universitaires de France, 2001.

³³ Viart, Dominique, et Vercier, Bruno. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. 2e éd. augmentée. 1 vols. Paris: Bordas, 2008.

³⁴ Harman, Graham. *Tool-Being : Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago (Ill.), Etats-Unis: Open Court, 2002.

Meillasoux³⁵ et Tristan Garcia³⁶, sera sans doute à la frontière de ce que ce travail pourra appréhender.

Ainsi, cet éventail notionnel consacré à la référence et à l'étude des relations entre le monde actuel et l'œuvre fictionnelle s'inscrit pleinement dans la tension entre dispersion et consistance narrative. Si la référence se construit nécessairement à travers l'intersubjectivité, et suppose une communauté pour établir un « cadre », la multiplication des données entraîne au contraire la dispersion et la diffraction des éléments de dénotation. La spécificité de notre corpus savant est de multiplier les références fictionnalisées, emprunts d'herméneutes qui deviennent à leur tour éditeurs et auteurs. Du personnage érudit à l'érudition fictionnalisée, la première partie de ce travail se consacrera donc à l'étude des « armes » poétiques des fictions commentaires. La deuxième partie sera consacrée à l'examen de l'ambiguïté sémantique de la référence, clivée entre un aspect fragmentaire et un postulat holistique, entre dispersion et recomposition totale. Alors que nos œuvres présentent toutes une esthétique fragmentaire, la référence ne pourrait-elle pas être un moyen de retrouver une forme d'unité englobante ? L'examen de ces opérations mènera nécessairement à un discours aux résonnances plus ontologiques, puisque la référence peut être à la fois envisagée comme le support d'une imitation, d'une construction ou d'une instauration du monde, mais aussi comme le résultat de la dimension spéculative du réel. Notre troisième partie ne cherchera pas à déconsidérer la *mimesis* aux dépens d'autres rapports au monde de référence, mais plutôt à montrer la manière dont les fictions commentaires envisagent ce problème à partir d'un monde non-dogmatique, en dénotant un réel qui n'est peut-être plus assez stable pour faire référence.

³⁵ Meillasoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. 1 vols. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 2005.

³⁶ Garcia, Tristan. *Forme et objet: un traité des choses*. Paris, France: Presses universitaires de France, 2011.

Première partie :
Poétique des fictions commentaires

Chapitre I : Détourner l'édition

*Lichtenberg : faites le tour*³⁷

Les fictions commentaires reposent sur les digressions, les détournements ou les parenthèses. Elles se développent autour d'une œuvre première, qu'elles interprètent et prolongent. Ce détour prend la forme d'une aventure romanesque, de ce qui *advient*, entourant de récits l'édition de l'œuvre source. On raconte les conditions de l'élaboration du film de Navidson dans *House of Leaves*, tout autant qu'on le commente. Les œuvres d'Archimboldi sont résumées, citées et prolongées par les expériences des personnages interprètes dans *2666* alors que dans *Les Fragments de Lichtenberg*, Pierre Senges invente une société savante consacrée à recomposer le soi-disant roman-fleuve du philosophe Allemand. Malgré leur caractère second, qui pourrait logiquement indiquer une perte du récit, nos œuvres fonctionnent plutôt sur le régime de la prolifération des événements et des personnages entourant la publication, l'interprétation ou même la réécriture des œuvres premières. L'œuvre seconde se nourrit du corps sur lequel elle prospère, tel un parasite sauvage et indiscipliné, qui transforme ce qu'il phagocyte. Emmanuel Bouju a formulé cette idée en utilisant une autre métaphore :

Pierre Senges n'est pas seulement un écrivain au second degré, mais un écrivain « au carré », qui démultiplie par elles-mêmes les valeurs des textes qu'il réactive³⁸.

Le commentaire des œuvres sources engendre de nouvelles fictions. L'interprétation devient créatrice, telle une compilation des possibles en germe. Cependant, nos romans ne se contentent pas de cette herméneutique fictionnelle et inventive, ils rendent la fiction intrinsèquement dépendante d'un processus éditorial qui implique la retranscription, la citation ou même le résumé de l'œuvre première dans le récit second. Les « fictions d'éditeurs » ressortissent donc souvent au lieu commun du manuscrit trouvé ou de la traduction apocryphe et reposent la plupart du temps sur la recherche et la retranscription d'un manuscrit. Mais contrairement au poncif du manuscrit perdu, bien souvent prétexte à la mise en place d'une supercherie dont personne n'est dupe, destiné à appuyer le statut exceptionnel de l'histoire évoquée, ou à renforcer la légitimité d'un genre littéraire, nos fictions d'édition approfondissent les relations entre les strates narratives. Dans la tradition du manuscrit perdu, le récit de découverte et de retranscription de l'œuvre source se trouve en effet bien souvent réduit à la

³⁷ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p.196.

³⁸ Emmanuel Bouju, « Consistency. Pierre Senges ou l'esprit de suite », éd. Minard, coll « Écritures contemporaines » (à paraître).

portion congrue afin de mieux laisser place au récit enchâssé, sans réellement l'influencer. Chez nos auteurs, au contraire, les rapports entre les personnages d'éditeurs et l'œuvre éditée, les allers-retours entre le récit d'édition et le récit édité, sont nombreux et complexes. Qu'ils restaurent le manuscrit (Danielewski), le transforment (Senges) ou le résument (Bolaño), nos éditeurs ont la main sur l'œuvre source. Celle-ci n'est d'ailleurs pas considérée comme un bloc inamovible : elle est modifiée, commentée et même prolongée. Nos lecteurs-éditeurs ajoutent en effet énormément de commentaires ou de récits à ces œuvres, ils évoquent même des anecdotes et des sentiments personnels, ils montrent à quel point ces œuvres ont modifié leurs vies. Tous ces ajouts se retrouvent dans la fiction commentaire sous la forme de notes infrapaginales ou de récits enchâssés. C'est toute la part absente de la démarche éditoriale qui est ici montrée au grand jour, publiée à côté de l'œuvre éditée. On montre de manière explicite l'intégralité du processus d'édition, si bien qu'on en vient même à l'intégrer à l'œuvre source, et à lui conférer une évidente part de fiction.

Cet ajout éditorial à la fiction n'est ainsi pas anodin. Le détour de l'édition fictionnelle participe du décalage, de la ruse et du jeu des fictions commentaires. Ces romans possèdent en effet une tonalité parfois malicieuse ou complice (Senges, Vila-Matas), parfois parodique (Bolaño), ou même relativement critique (Danielewski) envers les œuvres qu'elles commentent. Ils reprennent des genres romanesques consacrés, le plus souvent pour en dévoyer les principes (le roman d'horreur ou de science-fiction chez Danielewski, l'enquête policière chez Bolaño et Senges). Ces détournements sont bien souvent dénués de révérence envers les sources, les éditeurs n'hésitant pas à modifier les œuvres premières, à s'en moquer, voire à les détruire. Cette absence de considération amène le lecteur extradiégétique à douter de leur bonne foi, et – rapidement – la supercherie est démasquée. Les éditeurs eux-mêmes le révèlent : les œuvres qu'ils éditent n'existent pas, ce sont des fictions, des artefacts dont ils ne savent parfois même pas qui les a inventés. Si les commentaires insérés dans nos romans sont largement fictionnels, il arrive aussi que les œuvres commentées le soient elles-mêmes, renversant la distribution coutumière entre fait et fiction dans la démarche éditoriale. Pierre Senges est d'ailleurs le seul à intégrer une œuvre réelle dans sa fiction. Le *Navidson record*, malgré tout ce que veulent nous faire croire les narrateurs de Danielewski, est une œuvre fictive, au même titre que les romans d'Archimboldi chez Bolaño. Dès lors, comment comprendre le détour éditorial proposé dans les fictions commentaires ? Dans sa correspondance avec Arno Bertina, Pierre Senges glisse dans une parenthèse une remarque sur le détour, qui délivre quelques éléments de réponse :

Le devoir de la littérature, si devoir il y a, est dans certains cas de ne pas appeler un chat un chat, autrement dit de parler avec ambages, à une époque où tant de corbeaux affirment nous parler sans³⁹.

Le détour de l'édition suit celui de la dénomination, et plus largement du jeu sur la représentation. Ce motif permet de rompre la linéarité narrative, tout en pensant et en commentant de manière explicite cette esthétique, voire en interrogeant de manière critique son historicité.

1.1. Typologie des fictions d'édition

Toutes les œuvres de notre corpus présentent des processus d'édition ou des personnages d'éditeurs. Dans *2666* de Bolaño, l'éditeur Bubis est le seul lien qui existe avec l'écrivain Archimboldi, les détectives sauvages du roman éponyme sont à la recherche de la poétesse Cesárea Tinajero. Le narrateur de *House of Leaves*, Johnny Truant, édite et commente le manuscrit laissé par Zampanò alors que les Lichtenbergiens de Senges reprennent à leur manière le texte du philosophe allemand. Pourtant si tous les romans de notre corpus racontent de manière fictive un processus éditorial, ils le font chacun en suivant un mode particulier. L'établissement d'une typologie des fictions d'édition permettra également de présenter plus amplement les œuvres de notre corpus restreint et d'expliquer leurs dispositifs narratifs. Dans la catégorie des fictions d'édition, nous pouvons regrouper tous les récits fictionnels qui évoquent un processus d'édition, que ce soit par l'intermédiaire d'un personnage d'éditeur, par la retranscription du texte édité, ou même par la recherche d'un manuscrit perdu. Ces situations peuvent être ordonnées relativement aisément selon leurs spécificités. Il est ainsi possible de distinguer les récits d'édition et les fictions d'éditeurs. Les premières ne retranscrivent pas nécessairement le texte édité dans la fiction seconde. L'intrigue des récits d'édition se consacre moins à l'établissement d'un texte qu'à la recherche ou à l'invention d'un manuscrit. L'œuvre éditée est résumée ou synthétisée afin de laisser place à la fiction première, dont l'éditeur est un personnage central. Ce fonctionnement est davantage celui des livres de Bolaño, et particulièrement de *2666*. Au contraire dans les fictions d'éditeurs, le récit est d'abord consacré à l'établissement d'un texte source, partiellement ou totalement retranscrit dans la fiction première. L'éditeur est le plus souvent le narrateur de la fiction. Il commente le processus d'édition, tout en le réalisant. Cette catégorie se subdivise aisément selon le statut référentiel

³⁹ Correspondance entre Arno Bertina et Pierre Senges, publiée en ligne dans *Revue critique de Fixxion contemporaine française*, p. 92, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.09>.

du texte édité. Les fictions d'éditeurs peuvent en effet reprendre des textes réels, comme dans *Les Fragments de Lichtenberg* ou alors totalement inventer le texte pourtant retranscrit dans la fiction, ce qui est le cas dans *House of Leaves*. Tout en présentant de manière détaillée ce corpus retreint, ce chapitre remettra également en contexte la notion de fiction d'édition, à l'aide de brefs aperçus diachroniques et synchroniques.

1.1.1. Récits d'édition

Les fictions de Borges consistent en des résumés d'œuvres littéraires imaginaires, inversant en cela le rapport de la fiction à sa référence. Ces nouvelles évoquent en effet des livres imaginaires (*La bibliothèque de Babel*), proposent des résumés de fictions (*Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*), réassignent l'auctorialité de récits par l'intermédiaire de fictions de la réécriture (*Pierre Ménard, l'auteur du Quichotte*). En écrivant sur des livres imaginaires, Borges ne cherche pas à délivrer une reproduction, ou une édition intégrale. Le texte de ces œuvres fictives est simplement résumé, évoqué, ou cité par endroits. Ces récits d'édition se distinguent ainsi des fictions d'éditeur, qui retranscrivent presque intégralement le texte original dans l'œuvre seconde. Cette catégorie est donc assez large, puisqu'elle repose sur la mise en abyme du travail éditorial dans l'œuvre. On raconte la recherche du manuscrit, les conditions de sa publication. Les éditeurs peuvent également continuer les œuvres publiées, que ce soit en inventant de nouvelles fictions, ou en montrant la manière dont la fiction première influence leur vie. L'exemple de Borges montre que ces récits d'édition citent indistinctement des œuvres réelles ou imaginaires – le livre *A first Encyclopedia of Tlön* est traité de la même manière que le *Don Quichotte* de Cervantès – mais cette distinction ne produit pas d'effet immédiat pour la fiction seconde. Qu'il soit référentiel ou fictionnel, le texte premier est intégré, transformé par la fiction. La connaissance du contenu de cette fiction se résume à ce que veulent bien en dire les personnages ou les narrateurs du récit encadrant. Le manuscrit n'est bien souvent pas retranscrit dans le roman, soit en raison de son caractère totalement imaginaire, soit parce qu'il donne lieu à une recherche ou qu'il est simplement résumé. Pourtant, même si les manuscrits ne sont pas donnés à lire, ils favorisent l'invention d'autres fictions. Le texte « édité » est plutôt un prétexte narratif qui permet de développer des intrigues tournant autour de problématiques liées à la construction d'un livre ou d'une œuvre. Les personnages des récits d'édition sont principalement des écrivains, éditeurs, libraires ou critiques.

Les livres de Bolaño creusent bien souvent cette veine, par exemple dans *Los detectives salvajes*, qui retrace l'histoire des réal-viscéralistes, groupe de jeunes poètes mexicains auquel

appartient le narrateur, Garcia Madero. Pourtant, ces poètes d'avant-garde ne réussissent jamais vraiment à publier leurs œuvres et, sauf à de très rares occasions, elles ne sont pas retranscrites dans le livre de Bolaño. C'est davantage la vie des écrivains qui est évoquée, ainsi que les événements qui entourent le processus d'écriture, les rencontres dans les bars de la rue Bucareli, les occupations illégales des chefs de file du mouvement, Arturo Belano et Ulyses Lima, le conflit avec le violent Alberto, proxénète notoire de México DF. Dans *2666*, pourtant, le récit d'édition ne possède pas seulement un lien thématique avec la fiction première, mais il consiste en un prolongement métonymique des récits édités, et de l'œuvre du mystérieux écrivain Archiboldi. On ne peut comprendre la place occupée par l'édition dans *2666*, le roman posthume de Bolaño, sans avoir une vision générale de la structure et de l'intrigue de ce livre complexe et étendu. Composé de cinq parties, qui évoquent toutes de près ou de loin l'écrivain Archiboldi, la progression thématique de *2666* repose sur un réseau d'associations métonymiques. Au début du livre, « la partie des critiques » évoque la découverte et l'étude de l'œuvre d'Archiboldi par des lecteurs qui deviendront des universitaires renommés, grâce à la reconnaissance de plus en plus importante accordée à l'écrivain qu'ils ont contribué à faire connaître. Pourtant, face à la stagnation de leurs investigations académiques, ces critiques décident de partir sur les traces de cet écrivain mystérieux, seulement connu par son éditeur M. Bubis et sa femme. Dans « la partie d'Archiboldi », le dernier chapitre de *2666*, nous apprendrons que cette madame Bubis est aussi la Baronne Von Zumpe, fille du propriétaire terrien pour lequel travaillaient les parents du jeune Hans Reiter, futur Archiboldi. Les destinées de cette femme et de l'écrivain se croisent à plusieurs reprises, puisque Reiter l'a aussi aperçue lorsqu'il était soldat dans la Wehrmacht pendant la Seconde Guerre Mondiale. La dernière partie du livre retrace donc la vie de Reiter et sa transformation en Archiboldi, son entrée en écriture, notamment favorisée par son éditeur. Pourtant, au-delà de cet ancrage thématique, la fiction d'édition repose davantage sur deux faits. Le premier est facilement démontrable. La découverte de l'œuvre d'Archiboldi ne s'accomplit pas avec la lecture des critiques, mais bien à travers les yeux de l'éditeur. Bubis reçoit et lit les manuscrits, qui sont résumés dans *2666* à travers sa lecture. Mais ce rapport entre l'œuvre seconde et les récits édités ne s'arrête pas là. Même en disposant seulement des résumés des livres d'Archiboldi ou des réactions de Bubis à leur lecture, il est facile de constater une résonance très forte entre ces œuvres et le récit encadrant. Le récit d'édition reproduit étrangement certains aspects des œuvres éditées. Par exemple, après avoir reçu le deuxième manuscrit d'Archiboldi, *La Rose illimitée* :

[Bubis] se puso a hablar, sin dejar de moverse, sobre Europa, sobre mitología griega y sobre algo que vagamente se asemejaba a una investigación policial, pero la baronesa se durmió otra vez y no lo escuchó⁴⁰.

La réaction de l'éditeur permet de comprendre l'intrigue et les thèmes principaux du livre d'Archiboldi, qui résonnent très fortement avec *2666*, et plus généralement avec l'œuvre de Bolaño. Par exemple, il est aisé de montrer que *Los detectives salvajes*, *2666*, et *Estrella distante* s'approprient l'esthétique et les procédés narratifs du roman d'espionnage. Il s'agit là d'un des traits majeurs de l'œuvre de Bolaño.

Ces indices disséminés dans l'ensemble du livre nous autorisent à considérer *2666* comme un récit d'édition. Une des intuitions favorisée par la lecture est que ces récits de vie et de mort au Mexique, de disparition et de meurtres, d'exil et de folie sont, par le principe de la narration métonymique, des images déplacées des livres d'Archiboldi, qui hantent de leur présence spectrale le récit de Bolaño. *2666* serait donc un immense commentaire de l'œuvre d'Archiboldi, mais un commentaire implicite et métonymique, selon le principe du récit d'édition, qui se sert du prétexte d'une œuvre fictionnelle pour construire sa narration, comme extrapolation ou continuation, comme lecture, écriture, et commentaire. À l'instar du roman d'Archiboldi, le livre de Bolaño possède bien quelque chose « qui ressemble vaguement à une enquête policière », puisque les chapitres centraux du livre aboutissent à « la partie des crimes », un chant funèbre qui égrène la liste de victimes de crimes découverts par des enquêteurs, souvent dans des terrains vagues ou dans des maisons abandonnées. La description macabre prend des allures de procès-verbal, au style neutre, presque identique d'un cadavre à l'autre. Ce point d'achoppement du récit, où l'histoire à la fois se dirige et se perd, pourrait être assimilé à l'idée de centre telle qu'elle a été théorisée par Blanchot, un « centre qui l'attire [...] un centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition⁴¹. » En effet, la composition de *2666* mène à ces crimes par glissement implicites, successions métonymiques, qui voient d'abord les critiques universitaires, à la recherche d'Archiboldi, trouver une piste les menant dans la ville de Santa Teresa, où ils entendent parler pour la première fois des féminicides. Ils y rencontrent le critique Amalfitano, que l'on suivra dans la partie éponyme, alors que sa fille, Rosa, sera un des personnages centraux du chapitre suivant, « la partie de Fate ». Tous ces récits entourant les

⁴⁰ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004. p. 1020. « [Bubis] se mit à parler [à sa femme], sans cesser d'aller à droite et à gauche, de l'Europe, de la mythologie grecque, et de quelque chose qui ressemblait vaguement à une enquête policière, mais la baronne sombra à nouveau dans le sommeil et ne l'écouta pas. »

⁴¹ Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, France: Gallimard, 1982., p. 35.

crimes de femmes à Santa Teresa sont hantés par la présence d'un personnage spectral et légendaire, aperçu par les témoins, un homme aux cheveux clairs d'allure imposante. Entre le mystère de l'écrivain disparu et celui du criminel insaisissable, l'opération de rapprochement par inférence ne tarde pas. Les lecteurs apprennent pourtant, à la fin de la « partie d'Archiboldi », que c'est le neveu de l'écrivain qui a été inculpé pour assassinat et arrêté au Mexique. Les cinq chapitres de *2666*, « la partie des critiques », « la partie d'Amalfitano », « la partie de Fate », « la partie des crimes » et « la partie d'Archiboldi » présentent ainsi une composition enchâssée et métonymique. Bien que Bolaño ait envisagé avant sa disparition de les séparer en plusieurs volumes indépendants, le choix éditorial qui a consisté à les publier conjointement possède une vraie légitimité. Le livre fonctionne par déplacements et par agencements. « La partie des critiques » et « la partie d'Archiboldi » se répondent en miroir, l'une évoquant la réception de l'œuvre d'Archiboldi, l'autre son élaboration. Cette construction antéchronologique n'est pas anodine, puisque la connaissance des œuvres n'intervient qu'à la fin du livre, par l'intermédiaire de l'éditeur Bubis, truchement de la connaissance des livres d'Archiboldi pour le lecteur de *2666*. L'édition ne prodigue pas d'interprétation téléologique ou même eschatologique de ces livres, elle ne permet pas d'interpréter l'œuvre d'Archiboldi comme une fin ou un au-delà du récit de Bolaño. Les deux parties encadrent plutôt le récit des crimes, mais les liens entre l'œuvre littéraire et le récit sont implicites. Les œuvres imaginaires sont simplement évoquées et résumées et les fictions qui les entourent – vie de l'auteur, vie des critiques, aventures de personnages ayant un rapport proche ou lointain avec l'œuvre – en constituent des développements métonymiques, glissements qui substituent une intrigue à l'autre.

Cette définition des récits d'édition serait incomplète sans l'évocation de l'écrivain mexicain Mario Bellatin, dont les livres ne se contentent pas d'être des récits d'édition, mais constituent également une définition métatextuelle du genre. La nouvelle intitulée *Jacobo el mutante* commence par évoquer Jacob Pliniak, un rabbin grimé en patron de taverne qui fait passer clandestinement la frontière à des juifs fuyant les pogroms russes. Sans transition aucune avec cet incipit romanesque traditionnel, Bellatin poursuit en imaginant que ce récit que nous lisons est en réalité un texte inédit de l'écrivain Joseph Roth – l'auteur réel de *La marche de Radetsky* – intitulé *La Frontière*. Le narrateur explique pourquoi malgré l'existence de fragments ce roman n'a jamais été publié :

La plupart des exégètes affirment qu'il manque encore un travail de recherche plus rigoureux permettant de rassembler l'immense quantité de papiers dispersés

qui, pense-t-on, composent le livre dans sa totalité. On ignore ce que pensait Joseph Roth de ce roman qui, parce qu'inachevé, ne fut jamais publié⁴².

Il ne resterait que deux versions lacunaires de ce texte, deux manuscrits concurrents que le narrateur s'applique à éditer. En plus de ce travail, l'éditeur résume l'histoire de Jacob Pliniak, cite certains passages du texte de Joseph Roth, étudie la structure du livre et commente son esthétique. Le livre est constitué de deux parties, qui s'attachent chacune à des aspects très différents de la vie de Jacob Pliniak. La première raconte l'histoire de Jacob le passeur, la seconde évoque sa transformation en femme, après son émigration aux Etats-Unis. Bellatin ironise d'ailleurs sur « l'un des procédés les plus fascinants de la littérature contemporaine [qui] repose sur la capacité attribuée à un personnage de jouer des rôles complètement différents⁴³ ». Au-delà de cette dimension parodique, la transformation de Jacob est bien vite interprétée par le narrateur dans une version mystique. Mais surtout, la nouvelle de Bellatin révèle bien certains des enjeux principaux des récits d'édition. Même en restant très proche du récit premier, l'éditeur insère nécessairement des commentaires qui, bien que réduits à la portion congrue, génèrent tout de même de nouvelles fictions. L'édition est un prétexte, mais aussi un moyen décalé, détourné de raconter l'histoire.

Un autre livre de Bellatin, *Shiki Nagaoka, un nariz de ficción*, utilise les possibilités de la fiction d'édition de manière différente. Le livre consiste d'abord en un récit de la vie de l'écrivain Nagaoka Shiki, « [dont] l'étrangeté du physique, attestée par la présence d'un nez hors du commun, fit qu'il fut considéré comme un personnage de fiction⁴⁴. » Cette première partie ne se distingue pas d'une fiction biographique, puisqu'elle retrace les éléments de la vie et de l'œuvre de l'écrivain. Mais le récit d'édition ne se définit pas nécessairement par la retranscription du texte source dans la fiction. Plus précisément, la perspective éditoriale concerne soit l'utilisation du manuscrit, soit la façon dont le texte source agit comme prétexte à la création d'une fiction seconde. *Shiki Nagaoka* fonctionne plutôt selon la deuxième modalité, puisqu'à la suite de la biographie et de photographies documentaires, Mario Bellatin ajoute « deux récits classiques sur le thème du nez », digressions burlesques – et fictionnelles – sur l'histoire de Shiki Nagaoka. Les récits d'édition possèdent donc en commun cette idée d'ajout fictionnel à un texte source, même si ce dernier n'est pas reproduit dans la fiction

⁴²Bellatin, Mario. *Jacob le mutant ; suivi de Chiens héros*. Traduction d'André Gabastou. Albi, France: Passage du Nord-Ouest, 2006, p.14.

⁴³*Ibid.* p.19

⁴⁴Bellatin, Mario. *Shiki Nagaoka: un nez de fiction : roman*. Traduction d'André Gabastou. Albi, France: Passage du Nord-Ouest, 2004, p. 9

seconde. Ces récits évoquent des processus éditoriaux, résument les textes sources, en proposent des commentaires, sous la forme de nouvelles fictions.

1.1.2. Fictions d'éditeurs

Tout en conservant ce principe de création au second degré, les fictions d'éditeurs se distinguent des récits d'édition en ce qu'elles retranscrivent partiellement ou totalement les textes qu'elles éditent. Les éditeurs sont le plus souvent des narrateurs qui racontent leur travail, en écrivant à côté du texte source. Ces régimes narratifs différents sont distingués par la typographie, par la disposition sur la page ou encore par des notes infrapaginales, dispositifs qui permettent au lecteur de considérer à la fois le texte édité et le récit de l'éditeur. Pourtant, il existe plusieurs manières de raconter ce processus d'édition. Récit autobiographique, création de nouvelles fictions, ou même transformation volontaire du texte source permettent de souligner la dimension créative de l'acte éditorial. Comme dans les récits d'édition, le rapport à l'œuvre originale relève de procédés le plus souvent narratifs. Les manuscrits sont égarés, parcellaires, dégradés, voire inachevés, ce qui force les narrateurs à raconter leur restauration, montage ou reconstitution. La narrativisation du processus éditorial dépend des problèmes soulevés lors de ces tentatives de reconstruction de l'original. L'authenticité d'un passage, les manières de reconstruire l'ensemble font débat. Le travail est parfois tellement immense qu'il nécessite une armée de lecteurs et d'éditeurs. Cette entreprise peut mener les personnages à la folie, au suicide ou, plus simplement, à l'affabulation. Ainsi, ces romans tentent bien souvent de recomposer le texte original, dont le manuscrit serait une trace incomplète. À l'instar des récits d'édition, ces fictions d'éditeurs présentent bien des similarités et des échos entre narration enchâssée et enchâssante. Pourtant, ils retracent également la reconstitution du manuscrit, et la démarche éditoriale. Les personnages tentent de combler les vides, de recoller les débris afin de recomposer un livre. Alors que la distinction entre un texte source fictif ou réel ne créait pas de grande différence dans les récits d'édition, puisque l'ensemble pouvait être considéré comme entièrement fictionnel, tout n'est pas aussi simple dans les fictions d'éditeur. En distinguant l'édition de textes fictifs et réels, il faut reconnaître une différence de contraintes, mais nous envisagerons également les conséquences narratives de ces processus de retranscription du texte premier dans la fiction seconde.

Les fictions d'éditeurs déplacent nécessairement le statut référentiel du texte édité. Selon un jeu fictionnel éprouvé, le manuscrit perdu affirme sa référentialité tout en se réassignant comme fiction. Autrement dit, la déclaration d'authenticité du manuscrit ne dupe

aucun lecteur, elle sert plutôt à instaurer un régime de fiction particulier. Dans la catégorie des fictions d'éditeurs, les éditions fictives ont ceci de particulier qu'elles inventent également le texte édité, qui n'existe que dans la fiction seconde. Par exemple, dans *Feu Pâle* de Nabokov⁴⁵, le narrateur retranscrit et édite un poème qu'il commente dans une série de notes infrapaginales. Ce dispositif permet de créer de nouvelles fictions, mais il se distingue des récits d'édition précédemment évoqués, car le texte édité apparaît sur la page avant le récit de son édition, ou des commentaires qui l'accompagnent.

L'économie narrative de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski repose sur un dispositif relativement similaire. Le narrateur Johnny Truant, employé dans un salon de tatouage, trouve par hasard un manuscrit – de simples feuillets éparpillés dans une valise – chez un mystérieux vieillard nommé Zampanò. Il décide d'en rassembler les fragments, puis d'éditer et de commenter l'ensemble ainsi reconstitué. Ce texte se trouve être lui-même l'étude et la retranscription d'un film, *The Navidson record*, qui relate l'installation du photoreporter Will Navidson et de sa famille dans une maison de banlieue en Virginie. D'abord censé évoquer des retrouvailles familiales et le dépassement des conflits entre Navidson et sa femme Karen, ce documentaire devient très vite inquiétant. En effet, les habitants constatent que cette maison est plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Une porte apparaît là où il n'y avait qu'un mur blanc. Un couloir sombre s'ouvre dans le salon et Navidson fait appel à des explorateurs professionnels pour lancer une expédition dans ce labyrinthe qu'est devenu la maison. Suivant son caractère aventureux et n'écoutant plus Karen, il décide peu à peu de les accompagner, afin de percer le mystère de cet espace vide. Au-delà de la reprise du motif de la maison hantée ou d'une esthétique fantastique, le sentiment de perte de repères que développent les explorateurs de la maison est essentiel pour comprendre le rôle des mises en abymes énonciatives dans *House of Leaves*. En effet, le livre mime matériellement le labyrinthe par sa structure énonciative enchâssée et par les dispositifs typographiques complexes qui organisent la répartition de ces récits. Annexes, blancs et formes en calligrammes, tendent à reproduire de manière mimétique l'espace de la maison. Cette fiction d'éditeur génère ainsi quelques quatre cents notes qui fragmentent de manière vertigineuse l'espace diégétique et infléchissent a priori toute tentative de lecture linéaire. Ces strates narratives hétérogènes – le film de Navidson étudié par Zampanò, dont le manuscrit est recomposé et commenté par Truant – distinguent par

⁴⁵Nabokov, Vladimir. *Feu pâle*. Traduction de Raymond Girard and Maurice-Edgar Coindreau. Paris, France: Gallimard, 1987.

la typographie plusieurs espaces de texte reliés par des notes marginales et infrapaginales, qui possèdent des objectifs variés, traduction, commentaire érudit ou digression autobiographique.

Des deux narrateurs éditeurs, c'est Zampanò qui développe le plus de commentaires variés et érudits. Au cours de sa lecture néanmoins, Truant copie de plus en plus son prédécesseur et ajoute de nombreuses notes qui ne relèvent pas seulement du récit biographique. Erudition, traduction et digression constituent les mêmes modalités d'un seul processus : le phénomène de l'écho, auquel *House of Leaves* consacre de nombreux passages.

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 distinguished⁴⁶.

L'écho fait fonction de lien métaphorique entre le monde et le labyrinthe de la maison. Il représente la dissémination des voix dans l'œuvre et le tropisme « critique » du roman, qui va se consacrer à l'étude de toutes les manifestations de l'écho, dans une réverbération sans fin. Chaque récit en commente un autre et la pluralité de ces voix, visions et interprétations n'empêche pas de relier toutes ces paroles. L'écho n'est ainsi pas seulement une répétition, c'est aussi, et nous y reviendrons⁴⁷, la seule manière d'appréhender cet espace impossible qu'est la maison des feuilles. En effet, il révèle et emplit le vide, il permet de le représenter. L'analogie entre l'écho qui dessine la forme de la maison et les voix qui commentent et délimitent le livre paraît donc fondamentale dans *House of Leaves*.

Avant de revenir sur cet aspect, il faut pourtant évoquer la manière dont le dernier roman de notre corpus restreint, *Fragments de Lichtenberg* constitue également une fiction d'éditeur. À la différence de *House of Leaves*, le livre de Senges travaille un manuscrit réel, publié aux éditions José Corti dans sa version française. Il intègre à la fiction un texte publié antérieurement, à des fins de transformation, de modification et de détournement, sans pour autant consister en une simple réécriture, une adaptation ou même un emploi intertextuel. Dans *Les fragments de Lichtenberg*, Pierre Senges invente une société savante dont la fonction serait de retrouver un roman-fleuve à travers l'œuvre fragmentaire du philosophe Georg Christoph Lichtenberg. Le livre de Senges retrace l'histoire de cette « société lichtenbergienne », qui s'étend sur un grand XXe siècle européen, et donne aussi à lire plusieurs reconstitutions de ce

⁴⁶ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, United-States: Pantheon Books, 2000. p.41 "Il est impossible d'apprécier l'importance de l'espace dans le *Navidson Record* sans considérer en premier lieu la portée des échos. Cependant, avant même d'entreprendre un examen superficiel de leur présence littérale et thématique dans le film, il convient de repérer les échos qui se répercutent au sein du monde lui-même. »

⁴⁷ Voir chapitre II, « l'érudition créatrice : le principe de l'écho ».

roman perdu, toutes aussi parodiques les unes que les autres. Les récits prolifèrent à partir d'associations de fragments opérées par les lichtenbergiens. Certains interprètes retrouvent par exemple un voyage picaresque de Polichinelle en recollant des aphorismes de Lichtenberg, d'autres décident qu'il s'agit du récit du retour d'« Ovide à Rome⁴⁸ », de la « reconstitution du Concile de Pampelune⁴⁹ » ou d'une « histoire de l'Arche de Noé⁵⁰ ». Un certain Zoltan Kiforgat suggère même que l'œuvre de Lichtenberg évoque en réalité le « huitième nain de Blanche-Neige⁵¹ ». Les inventions de ces interprètes façonnent le récit de Senges, qui emprunte à ses auteurs herméneutes une verve prolixe, un ton ludique et parodique. Insérées entre ces résumés de récits reconstitués, d'autres parties du livre se proposent également de brosser le portrait du philosophe allemand, hypocondriaque et « gibbeux », afin de décrire l'homme, tout en proposant un discours en filigrane sur l'œuvre. Les chapitres intitulés « Variations sur la gibbosité⁵² » se consacrent à l'étude de la bosse de Lichtenberg comme « prudence et point d'appui », comme « promontoire » ou comme « autel⁵³ ». D'autres chapitres enfin relèvent plus des miscellanées, comme ces paragraphes sur « Lichtenberg et l'hypocondrie », ou la déclinaison de Lichtenberg « comme souverain et comme parodie ». Le livre de Senges constitue donc un manifeste du disparate et de la liste, associant divers éléments du monde dont la variété donne l'illusion qu'il se rapproche de l'exhaustivité. Cette diversité est illustrée par un conseil méta-herméneutique, donné par Lichtenberg aux lichtenbergiens, selon l'interprétation officielle de la société savante :

Vers 1950, on a fini par considérer, à l'unanimité des sociétaires, le fragment « [E 440] Unir des concepts et des choses qui rarement vont ensemble » non plus comme un extrait de roman, mais un conseil adressé aux archivistes (note marginale, aparté, selon le nom qu'on lui donne)⁵⁴.

Cette volonté d'association du divers poussée à l'extrême, fonctionne de manière dialectique avec la fragmentation de l'œuvre de Lichtenberg. C'est pourquoi le processus d'établissement du texte devient un point central du récit de Senges, qui montre la puissance imaginaire et ludique contenue dans cette démarche. Son roman repose en effet sur l'hypothèse parodique proposée par un de ses personnages, Hermann Sax, selon lequel les fragments seraient les reliquats d'une œuvre perdue :

⁴⁸ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p.192.

⁴⁹ *Ibid.* p.207.

⁵⁰ *Ibid.* p.263.

⁵¹ *Ibid.* p.415.

⁵² *Ibid.* p.115, 136 etc.

⁵³ *Ibid.* p.177.

⁵⁴ *Ibid.* p.478.

[...] huit mille aphorismes signés Georg Christoph Lichtenberg sont à la vérité les fragments éparpillés d'un seul livre – un roman, aussi bien, un roman-fleuve, une histoire d'amour, allez savoir, ou l'Odyssée sur la Vistule, qu'il s'agirait de remettre dans le bon ordre⁵⁵.

L'hypothèse farfelue de Sax montre bien la dimension volontairement artificielle de cette tentative d'édition. Le roman manipule les fragments du philosophe pour en faire sa matière fictionnelle : la rencontre de bribes éparses permet de créer des récits et de reconstituer différentes versions du soi-disant roman-fleuve. Ainsi, *Les Fragments de Lichtenberg* reposent sur la puissance d'une combinatoire, qui ouvre potentiellement des intrigues multiples. La dynamique d'édition de ces fictions s'ancre dans l'idée de réduire le multiple au simple, le discontinu au continu. En combattant l'aspect fragmentaire du livre qu'ils éditent, les lichtenbergiens tentent de le faire entrer dans l'ordre du récit, de lui donner un lissé narratif, à rebours de la fragmentation des papiers manuscrits.

En inversant la démarche, le livre de Senges essaie aussi de retrouver les causes de la fragmentation de l'œuvre de Lichtenberg. Non pour comprendre les raisons esthétiques qui auraient pu pousser le philosophe à ne privilégier que la forme courte et resserrée du fragment, mais plutôt pour expliquer quelles circonstances contingentes ont mené à la destruction de son roman. Senges délivre ainsi malicieusement des recommandations utiles pour « morceler [un] roman-fleuve », manifestes ludiques et ironiques pour un art de la fragmentation, qui emploient autant l'incendie de bibliothèque, les invasions barbares ou l'explosion à la dynamite. Ainsi, le roman de Senges ne présente pas seulement les tentatives fictionnelles d'édition, ou de réédition des fragments, mais il fonctionne aussi comme un manuel de « dé-édition » d'une œuvre, de morcèlement d'un livre achevé. Toutes ces hypothèses restent bien sûr dans le domaine de la fiction et les citations de l'œuvre réelle sont détournées afin de prouver les propositions des personnages de Senges. *Les Fragments de Lichtenberg* jouent donc ironiquement de la décontextualisation de la citation, propulsée dans un autre contexte, ainsi que de la surinterprétation. Dans le chapitre consacré à « Lichtenberg et l'incendie », Senges cite par exemple le fragment [F 173] : « Mettre la dernière main à son œuvre c'est la brûler », afin de mieux expliquer les conjectures de ces personnages. *Les fragments de Lichtenberg* dévoilent donc la part créative de l'édition, liée au montage et au déplacement des fragments, mais aussi à leur destruction, en mettant « la dernière main à son œuvre ». Avec la nécessité de combler ces vides, de restaurer le roman-fleuve disparu tout en relevant les possibles causes de

⁵⁵ *Ibid.* p.26.

la fragmentation, les éditeurs de Senges entrent dans l'espace de la fiction pour mieux la modifier.

En envisageant ces fictions sous le motif du détour, il s'agit essentiellement de montrer que l'instauration d'un espace fictionnel d'édition nécessite un déplacement du récit. Elle suppose la révélation d'un travail habituellement dissimulé. L'édition ne se perçoit habituellement pas directement dans les œuvres littéraires. Son influence est supposément discrète et périphérique. Traditionnellement, on aime la croire presque absente, voire inexistante, la perfection du texte la rendant inutile. Nos romans détruisent ce présupposé pour souligner le caractère intrusif et créatif de l'édition, qui détourne jusqu'au principe même des œuvres éditées, qui établit des correctifs, et ajoute des fictions secondes au texte source. Mais les fictions d'édition relèvent également d'un processus de mise en abyme inexacte. Le détour n'est pas à entendre comme un procédé strictement métatextuel. En effet, il ne s'agit pas nécessairement de mettre en scène des écrivains, ou des procédés d'écriture de l'œuvre. Autrement dit, les fictions d'édition ne sont pas nécessairement des romans qui distinguent les instances d'écriture et de narration afin de créer un regard critique du lecteur sur les procédés d'écriture. Pour prendre des exemples canoniques de détournement réflexif, Diderot dans *Jacques le Fataliste* fait intervenir l'instance auctoriale pour briser la continuité narrative et l'illusion référentielle. Proust met en scène l'écrivain en narrativisant le processus de création et de recherche de l'écriture. Robbe-Grillet, dans *La Jalousie*, révèle le pouvoir narratif de la description en effaçant le personnage écrivain tout en amplifiant sa focale descriptive. Ces quelques exemples tutélares ne servent qu'à montrer la manière dont les fictions d'édition détournent cette dissociation des instances de prise en charge du roman, en délaissant la seule dimension narrative afin de privilégier la démarche matérielle, tangible de l'édition. En effet, la fiction d'édition se trouve prise dans l'étau de l'œuvre qu'elle est censée établir. Tout en détaillant les circonstances de l'édition de l'œuvre première, la fiction d'édition détermine également les conditions de sa propre existence. Ce mouvement contourné de la fiction d'édition associe intrinsèquement le geste éditeur au texte édité. La fiction seconde n'existe que parce qu'elle édite, met en scène, commente ou résume la fiction première et ce détour de la fiction par l'édition ouvre également un potentiel de création. En effet, comme nous l'avons vu, la fiction d'édition peut réinventer le récit édité, voire littéralement le transformer dans le cas de Senges. Chez Bolaño et Danielewski l'attention est plus fortement portée sur les effets de la fiction sur les éditeurs, lecteurs et autres personnages concernés par ces livres. Il n'en reste pas

moins que le geste éditorial est aussi un geste de création, que le détour vire souvent au détournement.

En empruntant un dernier détour, nous pourrions évoquer une autre fiction d'éditeur, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, qui mime le travail d'édition d'une œuvre complète. Ce texte d'Éric Chevillard possède en effet une préface, des notices, des notes de bas de page, une chronologie et une table des matières. Dans cette fiction, l'éditeur Marc-Antoine Marson publie plusieurs œuvres de l'écrivain Thomas Pilaster. Le texte de Chevillard ne semble exister que pour présenter ces ajouts à l'œuvre première. Cependant, à la différence d'une édition scientifique, l'éditeur Marson utilise un ton de familiarité pour évoquer Pilaster, qui a été son ami proche. À la stricte perspective éditoriale, établissant les dates, les variantes, ajoutant des notices et des notes explicatives, il ajoute des anecdotes, des commentaires et avis personnels. Cette empreinte parodique finit par conférer à l'ensemble une dimension fictionnelle. Elle permet également de relire les textes édités à travers le regard de l'éditeur. À la différence des fictions métatextuelles, nous n'entendons pas ici la voix de l'auteur, nous n'écoutons pas le récit d'un narrateur second, ou les commentaires d'un critique, mais nous suivons les jugements et les propositions de l'éditeur. Par exemple, dans sa note liminaire à l'édition complète, il dresse un constat sévère sur l'œuvre de son ami :

Ce n'est pas le moindre des enseignements de ce livre : d'un bout à l'autre de sa vie, Pilaster ressasse les mêmes questions sans importance et sa phrase pareillement n'évolue guère, prisonnière des tours syntaxiques récurrents qui bien sûr aliènent aussi la pensée et l'imagination⁵⁶.

Ces récriminations, reproduites de manière insistante dans l'ouvrage, finissent par orienter la lecture. Avant le dénouement d'un récit policier, l'éditeur critique la manière dont Pilaster présente l'enquête, et lui reproche de ne pas ménager le mystère et l'attente du lecteur. Pourtant cette fiction d'édition fonctionne bien comme un détour. L'appareil critique, en mimant un travail d'édition scientifique, permet de jouer avec le critère d'authenticité, à la fois activé par les notes savantes et détruit par l'entreprise de dénigrement permanent menée par l'éditeur. La fiction critique ajoute ainsi une dimension ludique à la lecture de l'œuvre. Nous nous amusons à suivre cet éditeur aigri et envieux, qui finit par donner de véritables clefs de lecture malgré lui :

On a beaucoup célébré la faculté délirante de cette écriture, en oubliant peut-être d'en observer les mécanismes à l'œuvre, ce système d'engrenages aussi

⁵⁶ Chevillard, Éric. *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris, France: les Éditions de Minuit, 1999, p. 18.

rudimentaire que la double mâchoire du crocodile, qui ne saurait non plus produire une grande variété d'effets et dont on peut se demander s'il ne fonctionnerait pas de la même façon aujourd'hui, en l'absence de l'écrivain, si un autre s'amusa à le faire jouer⁵⁷.

Cette hypothèse résout par une pirouette, avec la mauvaise foi habituelle de Marson, le dilemme des rapports entre l'écrivain et l'éditeur dans nos fictions. La mécanique réglée et volubile du style est continuée par l'éditeur critique, branché sur le flux discontinu de l'écriture. « En l'absence de l'écrivain », un « autre » pourrait très bien continuer l'œuvre. Qui pourrait être mieux placé que son éditeur et ami, semble nous dire Marson, malgré ses dénégations constantes ? Le détour de la fiction d'édition mène ainsi parfois à une simple continuation de l'œuvre éditée, le critique ne pouvant s'empêcher d'ajouter sa contribution personnelle, bien évidemment éclairée par sa lecture avisée. Les fictions d'éditeurs génèrent donc plusieurs détours : détournement de l'accès au texte édité, puisque le lecteur lit principalement à travers le regard de l'éditeur, détour de la fiction seconde, qui poursuit, critique ou parodie l'œuvre première et enfin, tour d'illusionniste, car les œuvres éditées sont tout aussi fictionnelles que les fictions d'édition. Ces dispositifs éditoriaux déplacent la conception de la fiction, son statut référentiel et ses effets discursifs.

1.2. Les dispositifs éditoriaux de la fiction

Les dispositifs poétiques propres aux fictions d'édition ne reposent pas nécessairement sur le détour. Il est certain qu'ils brisent le lissé narratif, en exhibant les fractures du récit, en créant des failles et des espaces de décalage narratif. Mais cette poétique ne se restreint pas au contournement. Elle peut au contraire relever de la percée ou du raccourci, voire de l'affrontement direct entre différentes versions du récit, qui contredisent la cohérence de l'ensemble. Ce jeu avec la vraisemblance provient principalement de trois dispositifs éditoriaux, qui proposent des opérations variées : la disparition, la destruction et l'incertitude. Malgré leur caractère négatif, ces notions impliquent des processus qui nourrissent la fiction. La perte d'un manuscrit appelle le récit de sa redécouverte, la destruction implique les tentatives de combler les lacunes alors que l'incertitude laisse la place aux supercheries et autres manipulations des faits et de la référence.

1.2.1. Manuscrits trouvés, écrits lacunaires

⁵⁷*Ibid.* p. 19.

Le récit des fictions d'édition repose bien souvent sur le lieu commun du manuscrit trouvé. En effet, ce poncif des supercheries littéraires nécessite une démarche éditoriale, même lacunaire, puisqu'il s'agit bien de porter à la connaissance du lecteur un manuscrit mystérieux, soi-disant découvert par l'auteur. L'histoire et les fonctions de cette topique sont bien connues⁵⁸ : cet artifice tend à renforcer l'effet d'authenticité de l'œuvre romanesque tout en jouant avec le plaisir de la fiction. Une des premières occurrences du motif se situe dans le prologue du *Cligès* de Chrétien de Troyes, qui utilise ce jeu pour tenter de légitimer son roman et de dépasser sa condition dévalorisée d'œuvre fictionnelle. Si le manuscrit est trouvé, l'auteur se transforme en éditeur et se défait de toute responsabilité quant à la véridicité de la fiction. La découverte du manuscrit inconnu renforce paradoxalement la légitimité de l'œuvre, qui se rattache à une matière plus ancienne. Le lieu commun s'est figé selon ces principes : la découverte du manuscrit est généralement retranscrite dans un récit paratextuel où l'auteur prend la parole en son nom propre. Dans ce prologue, préface ou même postface, l'intrigue d'édition n'est pas nécessairement développée. Le narrateur n'évoque pas souvent de manière détaillée les circonstances de la publication ou les étapes de rénovation du manuscrit. Après avoir constaté une interruption du manuscrit dans le chapitre IX de *Don Quichotte*, le narrateur de assure avoir trouvé la suite du récit dans un cahier égaré dans une rue de Tolède. Ce heureux hasard permet surtout de construire un récit enchâssé et de retranscrire l'histoire retrouvée. Au XVIIIe siècle, comme l'a montré Marian Hobson⁵⁹, le motif joue un rôle important dans l'entreprise de légitimation du genre romanesque. Marivaux, Richardson, Diderot et Rousseau pour ne citer qu'eux, ont tous proposé des œuvres reposant sur ce dispositif fictif, sans nécessairement développer le récit d'édition ou favoriser l'interaction entre récit enchâssant et récit enchâssé. C'est sans doute Diderot qui expérimente le plus les possibilités du genre, en proposant trois fins possibles à *Jacques le Fataliste*, selon les versions du manuscrit. Mais ce cliché apparemment banal joue un rôle non négligeable dans l'histoire du genre romanesque. Le dispositif fait entrer la polyphonie dans l'œuvre, il déplace les instances d'écriture, de lecture et d'édition. L'œuvre littéraire intègre dès lors un commentaire critique, ne serait-ce que parce que le narrateur se présente comme le premier lecteur du roman.

Dans nos romans, le motif du manuscrit trouvé est souvent le point de départ de l'intrigue. Les personnages recherchent un manuscrit et tentent de le reconstituer. Mais surtout,

⁵⁸ Voir par exemple : Herman, Jan, and Fernand Hallyn, eds. *Le topos du manuscrit trouvé*: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain Paris: Peeters, 1999.

⁵⁹ Hobson, Marian. *The object of art: the theory of illusion in eighteenth-century France*. Cambridge, Royaume-Uni: Cambridge university press, 1982.

ils sauvent des textes de la perte et de la disparition, car les manuscrits sont bien souvent rares et fragiles. L'éditeur de Pilaster affirme par exemple avoir préservé certains cahiers de la moisissure et de la décomposition : « cinquante ans de patience encore et le texte en devenait absolument indéchiffrable⁶⁰ ». L'éditeur donne de sa personne pour protéger le livre, notamment dans *House of Leaves*, où Johnny Truant rassemble les papiers éparpillés dans une malle par Zampanò. En éditant le manuscrit, il note à de nombreuses reprises qu'il a dû en reconstituer des pages entières, en lisant sous les ratures ou en grattant par endroits le papier pour faire apparaître le texte dissimulé. Des passages restent biffés dans le texte de Danielewski et l'écriture laisse bien souvent place à des blancs, mimant les lacunes du manuscrit ou les phrases illisibles. Des points de suspension remplacent des mots manquants, des inscriptions indiquent qu'à tel ou tel endroit du manuscrit plusieurs pages n'ont pas été retrouvées. Un long passage est même uniquement constitué de croix noires⁶¹. Truant explique cette lacune avec un récit développé dans une note de bas de page. Dans son entreprise de reconstitution du manuscrit, il avait disposé les feuillets en piles dans sa chambre, répartis selon le chapitre ou le sujet. Il raconte avoir placé un objet lourd sur chaque tas pour éviter la dispersion des feuilles, dans ce cas particulier il s'agissait d'une bouteille d'encre noire, qui se serait malencontreusement renversée sur le manuscrit. Quarante pages de Zampanò sont concernées selon Truant, à l'exception des notes infrapaginales qui n'avaient pas encore été incorporées, et que nous retrouvons dans le texte de Danielewski. Les lecteurs, à l'instar de l'éditeur Truant, sont donc invités à retrouver la signification du chapitre dans les notes. La dimension lacunaire du manuscrit dépend ainsi de son état matériel, sur lequel l'éditeur peut agir, tout en retranscrivant dans le récit les modifications et les variantes qu'il apporte. Dans la perspective d'une restauration, ces ajouts au manuscrit sont légitimes : il s'agit de remettre en ordre, de compléter les vides, autrement dit de se rapprocher au plus près de l'état original de l'ouvrage. Truant affirme ainsi dans une note infrapaginale qu'il pourrait très bien couper des passages sans que personne ne s'en rende compte, mais qu'il ne souhaite pas le faire par respect pour la mémoire du défunt Zampanò :

Zampanò himself probably would have insisted on corrections and edits, he was his own harshest critic, but I've come to believe errors, especially written errors, are often the only markers left by a solitary life: to sacrifice them is to lose

⁶⁰ Chevillard, Éric. *L'oeuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris, France: les Éditions de Minuit, 1999, p. 59.

⁶¹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 373-376.

the angles of personality, the riddle of a soul. In this case a very old soul. A very old riddle.⁶²

L'éditeur respecte ainsi une éthique qui consiste à prendre le manuscrit littéralement en tant qu'objet et à devenir le support de cette matérialité, qu'elle comporte ou non ce que le lecteur peut considérer comme des imperfections. De là surgit éventuellement le sens, l'énigme ou le réseau de signification, qui sont les truchements de la fiction. Dans la démarche éditoriale traditionnellement accordée aux manuscrits perdus, c'est ici que s'arrête la tâche de l'éditeur : devenir un outil de médiation vers le texte pour le lecteur. Dans les fictions d'édition, cette frontière est beaucoup plus poreuse, même dans le cadre d'une simple restauration. Chez Senges, les lichtenbergiens considèrent les fragments du philosophe comme des débris d'une œuvre complète, morceaux épars d'un manuscrit à reconstituer, ce qui bien évidemment n'a jamais été l'intention de Lichtenberg. Les éditeurs fictifs s'évertuent donc à le recomposer, à le restaurer selon leur intuition, et donnent à voir aux lecteurs les résultats de leurs travaux. Cette attention portée à la dimension matérielle et à la vulnérabilité du manuscrit permet de jouer avec l'illusion de réalité, le lecteur tenant dans ses mains les résultats d'un travail d'édition approfondi, qui porte les traces de sa restauration et des essais de reconstitution. Bien évidemment, l'illusion n'est pas complète et le lecteur n'y croit jamais pleinement, le jeu du manuscrit trouvé ayant toujours été à double entente, artifice surtout destiné à légitimer le genre.

Si l'artifice du manuscrit perdu n'est pas tellement pris au sérieux par les lecteurs extérieurs à la fiction, les éditeurs intradiégétiques y croient la plupart du temps, ce qui permet dans ce cas de conférer à la fiction une forme de cohérence interne, et donc de vraisemblance. Le manuscrit perdu ne recherche pourtant pas à nous faire croire à cette illusion. Il est davantage destiné à dissocier diverses strates fictionnelles dans l'œuvre. Dans les fictions d'édition, l'enchâssement des récits ne s'arrête pas à une simple délégation de l'histoire d'un narrateur à un autre. Les éditeurs ne se contentent pas de recopier le manuscrit, ils doivent le déchiffrer, le reconstruire, voire le compléter. Certains, emportés par leur entreprise, en viennent même à les dégrader. Cette dimension est davantage présente dans les fictions d'éditeur, qui retranscrivent le récit édité à l'intérieur du récit cadre, que dans les récits d'édition, qui utilisent de toute manière le motif du manuscrit perdu davantage comme un thème narratif, support du récit de quête des éditeurs. Dans les fictions d'éditeur, lorsque l'on insère le texte édité dans le récit de

⁶² Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 31. « Zampanò lui-même aurait sûrement exigé des corrections et des coupes, il était son critique le plus sévère, mais j'ai fini par me dire que les erreurs, surtout les erreurs écrites, sont souvent les seules traces laissées par une vie solitaire : les sacrifier, c'est perdre tous les angles d'une personnalité, l'énigme de l'âme. En ce cas précis une très vieille âme. Une très vieille énigme. »

son édition, le personnage considère le manuscrit comme appartenant à son monde de référence. Il se penche sur l'histoire en lecteur de fiction mais l'objet matériel qu'est le manuscrit appartient bien à son niveau de réalité. Ainsi, en prenant ces manuscrits au premier degré, les éditeurs fictifs ne participent pas au jeu fictionnel qui les dépasse. En ne considérant pas l'aspect métaphorique du manuscrit, la manière dont il entre en tant qu'objet dans un réseau de sens propre à la fiction, ils sont forcément déstabilisés par certaines incohérences. Johnny Truant finit par considérer le livre de Zampanò comme un texte troué, dont les mots se désintègrent au cours de la lecture :

Everything falls Apart.

Stories heard but not recalled.

Letters too.

Words filling my head. Fragmenting like artillery shells⁶³.

Au-delà de ces seuls vers libres, certains mots se fragmentent littéralement sous la plume de Truant dans de nombreuses pages dont le feu, ou la folie, provoquent la disparition. En poussant l'illusion à son comble, les personnages d'éditeur finissent par consacrer leur vie à ce travail de lecture et de recomposition du manuscrit retrouvé. Cette tâche est si conséquente qu'ils finissent bien souvent par détruire le livre, emportés par leur folie. Chez Danielewski, ce mouvement aboutit à la tentative de destruction de nombreuses parties du manuscrit, action que Truant désigne par l'invention d'un mot valise, « dis(as)sembling⁶⁴ », à la fois dissociation et dissimulation. La fragmentation du manuscrit, retranscrite dans les pages du livre, résulte de l'instabilité permanente de l'éditeur, dépassé par son travail, ou plutôt tellement immergé dans le manuscrit qu'il n'arrive plus à distinguer sa réalité de celle du livre. Ainsi contrairement aux lecteurs extradiégétiques, l'éditeur intérieur de Danielewski prend l'artifice du manuscrit trouvé trop au sérieux. Il confond sa vie et la fiction. En poussant l'illusion de réel à son comble il en vient à brûler le cadre, à détruire le support de la fiction. Dans les passages intitulés « comment morceler un roman-fleuve », les éditeurs de Senges obéissent à la même dynamique de modification du manuscrit trouvé, même si le jeu est légèrement différent puisque ces chapitres expliquent plutôt les raisons qui auraient pu pousser Lichtenberg à détruire son œuvre. Les modifications concernent ainsi moins directement le manuscrit que les conditions de production

⁶³ Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York, Pantheon Books, 2000, p. 71 : « Tout s'écroule. // Des histoires qu'on a oubliées. / Des lettres aussi. / Des mots qui emplissent ma tête. Se fragmentent comme des obus d'artillerie. »

⁶⁴ *Ibid.* p. 71.

de l'œuvre. Les éditeurs trahissent le manuscrit en réécrivant son contexte, en imaginant des fictions qui conduisent à son état actuel. Afin de prouver que l'œuvre de Lichtenberg ne serait pas ces fragments ou aphorismes que nous connaissons mais bien les débris d'une œuvre complète, ils sont prêts à inventer toutes les histoires de destruction possibles. L'une d'entre elles prend ironiquement comme cause la figure de l'éditeur. Comment morceler son roman-fleuve, demande Senges ? En faisant appel à un de ces éditeurs destructeurs, prêts à réduire à néant le travail éprouvant de l'écrivain pour satisfaire aux goûts du temps :

Il faut lui confier ses œuvres complètes, signer un contrat agrémenté de clauses illégales, mal fichues, faire confiance (ou paraître le faire) à ce maquignon comme s'il était le sauveur, le nommer de fait exécuteur testamentaire, rejoindre son lit de mort, s'y allonger avec l'assurance que ce manieur de lettres de plomb saura comme il se doit saboter trente ans de lente composition, trente ans d'archives, pour en faire un recueil, comment ils appellent ça ?, un *digest*, avec des fleurons et des culs-de-lampe, une feuille d'errata contenant elle-même au moins un erratum, cent vingt pages tout bien pesé, un achevé d'imprimé semblable à l'aveu d'un malfrat arraché après la trente deuxième heure de garde à vue[...]⁶⁵.

Cette image parodique de l'édition prend le contrepied de l'image idéalisée qui était parfois développée chez Danielewski. Les lichtenbergiens correspondront plutôt à cette première posture en devenant des éditeurs scribes, qui se consacrent à reconstituer le grand œuvre perdu en recollant des fragments, pour inventer une nouvelle forme d'écriture, faite de lectures, de commentaires et de procédés éditoriaux. Chez Senges, la topique du manuscrit perdu est donc inversée. Les éditeurs « perdent » un manuscrit pourtant déjà constitué en détournant l'histoire de sa publication. Ils inventent de nombreux exemples des manières possibles dont l'œuvre de Lichtenberg aurait pu être fragmentée. Chez Bolaño, la recherche du manuscrit – ou de l'écrivain – perdu se conclut presque toujours par un échec. Dans le dernier chapitre de *Los detectives salvajes*, les poètes réal-viscéralistes accompagnés de Lupe, une ancienne prostituée, fuient dans le désert du Sonora pour échapper au proxénète Alberto. Cette échappée est en même temps une quête, puisqu'ils essaient aussi de retrouver la poétesse Césarea Tinajero. Pourtant, quand ils arrivent enfin à la retrouver au bout de leur périple, ils apportent la mort à la poétesse, puisque Alberto, qui n'a eu de cesse de les poursuivre, la tue accidentellement au cours d'une rixe avec les réal-viscéralistes. L'échec de l'investigation aboutit à la disparition en puissance de ses œuvres.

Ainsi, les fictions d'édition s'emparent du lieu commun du manuscrit trouvé, dispositif énonciatif qui joue essentiellement sur le statut référentiel de la fiction, dans une perspective de

⁶⁵ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p.45.

légitimation d'un genre littéraire ou dans une visée de connivence ludique avec le lecteur. Mais, à la différence des principales utilisations du motif dans l'histoire, les éditeurs de nos fictions ne se contentent pas de recopier le manuscrit mais ils le modifient, voire le détruisent partiellement. Les fictions d'édition profitent du poncif pour développer l'interaction entre les strates fictionnelles parallèles. Ainsi, la cohérence des espaces de fictions n'est pas toujours préservée. La séparation entre les strates référentielles et fictionnelles, la frontière entre fait et fiction, est allègrement brisée.

1.2.2. Supercheries littéraires, effacements du récit

La tendance des éditeurs à s'immerger dans l'illusion fictionnelle produit de nombreux détournements métaeptiques. Au-delà de la simple contamination métaphorique, par immersion dans la fiction ou transfert des éléments fictionnels dans la vie des lecteurs, la métalepse se caractérise bien par un transfert d'éléments tangibles d'un degré de réalité à l'autre, notamment dans les processus d'attribution de l'œuvre à son auteur. Plus précisément, Genette définit ce procédé comme « une manipulation [...] de cette relation causale qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même⁶⁶ ». Le manuscrit constitue un objet particulièrement employé dans cette perspective, support de plusieurs des supercheries orchestrées dans les fictions d'édition, qui troublent l'attribution de la représentation à telle ou telle instance auctoriale.

À la différence du simple récit d'édition, le texte édité laisse des traces dans la fiction d'éditeur, même s'il n'existe pas référentiellement. Quelqu'un « invente » le manuscrit perdu et le récit fictionnel qu'il contient. Un lecteur réel ne doute pas bien longtemps de la nature fictionnelle de l'œuvre, notamment attestée par la force d'assignement de la signature, puisque le nom de l'auteur est indiqué sur la couverture du livre, même s'il est mis à distance par des seuils cadratifs. Par exemple, la page de garde de *House of Leaves*, contient sur la gauche le nom de Danielewski, et sur la droite le titre du livre sous lequel il est indiqué « by Zampanò », et en dessous : « with introduction and notes by Johnny Truant ». Cette disposition classique de la topique du manuscrit perdu laisse cependant place à davantage d'incertitude dès l'ouverture du livre, où Johnny Truant affirme que le *Navidson record* n'est qu'une manipulation de Zampanò. Le vieillard aurait inventé l'histoire du film, ainsi que toute la littérature critique qui l'accompagne.

⁶⁶ Genette, Gérard. *Métalepse: de la figure à la fiction*. Paris, France: Éd. du Seuil, 2004, p. 14.

See, the irony is it makes no differences 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 same⁶⁷.

Le manuscrit ne serait que le produit de l'invention de Zampanò et d'erreurs de Truant. Bien évidemment, pour le lecteur, « the consequences are the same », car le film de Navidson, comme les commentaires et les récits de Zampanò et Truant sont fictionnels. Cette déclaration brise cependant la cohérence de la fiction du point de vue du personnage éditeur, qui démine l'illusion référentielle du manuscrit tout en agissant comme s'il y croyait profondément pendant tout le reste du récit. Cette oscillation entre le recul critique face à la représentation et l'immersion dans l'illusion, illustre bien la tension du manuscrit perdu, qui ouvre potentiellement à des zones de failles entre les strates fictionnelles enchâssées. Danielewski joue ainsi avec un effet d'*anti-captatio benevolentiae*, de rejet du lecteur au seuil de l'ouvrage, également un poncif des supercheries littéraires. Le premier degré de cet avertissement au lecteur, est censé le rebuter ou le mettre à distance. *House of Leaves* est précédé d'une épigraphe qui affirme « *This is not for you* ». Dans l'*anti-captatio* traditionnelle, ce refus est généralement dépassé par le désir renforcé par l'interdit. En rejetant toute bienveillance, le livre suscite la curiosité. En jouant sur la machination et la révélation immédiate de supercheries fictionnelles, Danielewski ajoute un troisième degré à cette *anti-captatio*. Il dissémine des indices qui révèlent les limites de la représentation fictionnelle, qui mettent à distance le lecteur. Ces supercheries aussi vite montées que déminées interrogent les effets et le pouvoir de la fiction. Par exemple, dès le prologue de *House of Leaves*, Truant mettait déjà en doute la sincérité de Zampanò lorsqu'il apprenait que celui qui se consacre à commenter le *Navidson Record*, film qui lui-même interroge la vision de l'obscurité, les images du vide, est en réalité aussi aveugle qu'une « chauve-souris ». Son manuscrit aurait été dicté et pris en note par des assistants et assistantes. Dès lors, il affirme que « *The Navidson Record is a hoax of exceptional quality*⁶⁸ ». Le *hoax* implique bien l'idée d'une supercherie montée de manière scrupuleuse, afin de diffuser intentionnellement une fausse information. Truant, Zampanò et les lecteurs croient pourtant à ce film, dont ils disaient dès le départ qu'il n'existait pas. Le jeu de supercherie n'est plus seulement celui de l'auteur mais devient partie prenante de la fiction. Les personnages et narrateurs intradiégétiques sont des producteurs de *hoax*, faussaires pris dans l'invention du mensonge.

⁶⁷ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. xx. « L'ironie, n'est-ce pas, c'est que le fait que le documentaire au cœur de ce livre soit une fiction ne change rien. Zampanò savait d'entrée de jeu qu'ici, ce qui est réel ou ce qui ne l'est pas importe peu. Les conséquences sont les mêmes. »

⁶⁸ *Ibid.* p. 3.

More and more often, I've been overcome by the strangest feeling that I've gotten it all turned around, by which I mean to say – to state the not-so-obvious – without it I would perish. A moment comes when suddenly everything seems impossible far and confused, my sense of self derealized & depersonalized, the disorientation so severe I actually believe – and let me tell you it is an intensely strange instance of belief – that this terrible sense of relatedness to Zampanò's work implies something that just can't be, namely that this thing has created me ; not me unto it, but now it unto me, where I am nothing more than the matter of some other voice, intruding through the folds of what even now lies there agape, possessing me with histories I should never recognize as my own [...]; forcing me to face the most terrible suspicion of all, that all of this has just been made up and what's worse, not made up by me or even for that matter Zampanò. Though by whom I have no idea⁶⁹.

Ce pressentiment qu'a Truant de son propre caractère fictionnel est proprement métalectique car il rejoint son idée précédente sur la véritable nature du film qu'il commente. En pensant que le film n'existe pas, il en vient à douter de son propre degré de réalité, et à croire que non seulement « tout cela » a été inventé, mais qu'il fait partie lui-même de la fiction. Aussi l'idée soulevée par Truant projette-elle nécessairement d'atteindre le lecteur extradiégétique, en déplaçant sa conception de la fiction et des sujets qui la peuplent.

Ce jeu de supercheries s'étend en effet à la figure du lecteur extradiégétique, principal destinataire des tours et détours de nos fictions. Pourtant, en passant de l'éditeur au lecteur, de l'écriture à la réception, le manuscrit change de forme, il devient un texte édité sous la forme d'un volume regroupant toutes les strates de fiction et d'édition. Le livre de Danielewski comporte des particularités importantes, qui dénotent une attention particulière portée à l'objet et à la démarche éditoriale. Toutes les occurrences du mot maison y sont par exemple colorées en bleu, ce qui rappelle bien évidemment le titre du livre. Cette couleur permet notamment d'entretenir la confusion entre la maison des Navidson et le livre, dans une analogie que ne cesse de filer la fiction de Danielewski. Cette tentative de conférer un aspect référentiel à la maison des feuilles, à l'espace imaginaire et labyrinthique qui constitue le cœur de *House of Leaves*, passe majoritairement par cette association analogique qui rapproche le livre du labyrinthe de Navidson. Mais ce rapprochement n'est pas seulement métaphorique : la fiction

⁶⁹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 333. «De plus en plus souvent, j'ai été envahi par le très étrange sentiment que j'avais tout compris à l'envers, je veux dire par là – et ce n'est pas si évident que ça – que sans cette chose c'est moi qui périrai. Il arrive un moment où soudain tout semble incroyablement loin et confus, ma perception du moi déréalisé & dépersonnalisé, ma désorientation si grave que je crois réellement – et laissez-moi vous dire qu'il s'agit d'un cas on ne peut plus étrange de croyance – que ce terrible sentiment de parenté avec le texte de Zampanò implique quelque chose qui ne peut simplement pas être, à savoir que cette chose m'a créé ; et que je ne suis plus rien que la substance d'une autre voix qui s'insinue dans les plis de ce qui, même maintenant, gît ici, et me harcèle avec des histoires dans lesquelles il m'est impossible de me reconnaître [...] ; me force à affronter le doute le plus terrible qui soit, à savoir que tout cela a tout simplement été inventé, et, ce qui est pire, non pas inventé par moi ni même d'ailleurs par Zampanò. Mais inventé par qui ça je n'en ai aucune idée. »

tente de capter l'objet édité, d'intégrer jusqu'au bout ce livre que nous tenons dans nos mains. L'objet est en effet présent à toutes les strates du récit. Au niveau le plus enchâssé de la diégèse, c'est Navidson qui possède un exemplaire lors de son ultime exploration de la maison. Il s'en sert comme source de lumière, le brûlant jusqu'à la dernière feuille pour voir quelque chose dans le labyrinthe. Dans la strate la plus extradiégétique de la fiction, Johnny Truant rencontre à la fin de l'histoire, des musiciens qui possèdent un exemplaire du livre, qu'ils considèrent comme un ouvrage digne d'étude et de discussion, central dans une certaine forme de contre-culture. Danielewski a même tenté de prolonger ce mythe, proposant plusieurs affabulations quant à ses échecs éditoriaux supposés, et à ses premières éditions du manuscrit en ligne. La création du forum de *House of Leaves*⁷⁰ qui recueille de très nombreux commentaires et exégèses des internautes procède d'une même tentative de déterritorialisation de la fiction et de continuation de l'œuvre dans une dimension extradiégétique. Au-delà de ces supercheries intégrées et déminées à l'intérieur ou à l'extérieur de la fiction d'édition, d'autres manipulations liées au livre concernent moins le statut du manuscrit que l'écriture. En effet, si Danielewski est avant tout un faussaire, c'est parce qu'il forge un livre apparemment rhizomique et hypertextuel, alors qu'en réalité il doit se lire dans une forme de continuité. Il n'est pas possible, sauf à une ou deux reprises, de déroger à l'ordre mis en place par le « montage » du film de Navidson ou par l'écriture et les commentaires de Zampanò et de Truant. Les notes insérées par Truant dans le manuscrit de Zampanò proposent parfois des récits enchâssés, à la fin desquels il faut revenir à l'appel de note pour reprendre la lecture du récit de Zampanò. Quand c'est le vieillard qui propose des notes, il s'agit le plus souvent de références bibliographiques qui fonctionnent de manière classique. Mais il se peut que ces notes transforment également l'ordre habituel du récit sur la page. Il est ainsi possible de commencer un récit, qui se poursuit dans une marge pour se prolonger dans une autre. Si cette démarche éditoriale possède bien des similarités avec l'hypertextualité, nous y reviendrons⁷¹, elle n'en efface pas pour autant l'ordre de lecture. À la fin de chaque note se trouvent des appels que l'on pourrait qualifier de « contrenotes » qui renvoient à la note suivante, permettant au lecteur de suivre le fil du récit. Même lorsque le manuscrit se désagrège, que quelques mots seulement subsistent sur chaque page, il est toujours possible de suivre un ordre, sans que la continuité narrative se brise totalement. Ainsi, dans l'aspect hypertextuel de *House of Leaves* réside peut-être la plus grande mystification de

⁷⁰ <http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves>

⁷¹ Voir 3.2.3. L'hypertexte : intentionnalité, base de données, commentaires.

Danielewski, une supercherie rhizomique, qu'il faudrait dès lors plutôt considérer sous l'angle de la fragmentation, comme nous nous y consacrerons dans la deuxième partie de ce travail.

Ainsi, le livre reste – ou redevient – uniquement une chose, comme l'indique Danielewski dans son prologue en indiquant que « The thing became only a thing⁷² ». Cette étrange tautologie, utilisée pour indiquer que le livre échappe à la folie de Truant, est révélatrice quant à la supercherie de Danielewski. Une chose qui « devient » uniquement une chose oblitère nécessairement le travail qui a tenté de la transformer. Autrement dit, les manipulations de Truant, Zampanò et même Danielewski n'ont en rien modifié la maison des feuilles. Cette action vide pourrait être caractérisée comme un désœuvrement narratif pur, c'est-à-dire comme l'illusion de ne pas faire œuvre en même temps que l'œuvre se fait. Ce désœuvrement fonctionne même dans la prolifération des récits de Senges, Danielewski et Bolaño, dans leurs poétiques de la saturation et de l'exhaustivité, car, comme l'écrivait Blanchot, la littérature désœuvrée n'est pas :

[...] destructrice par la violence d'une négation tranchante, car l'absence qu'elle produit est comme en plein au regard du « réel », et cet effacement qui vient d'elle, qui est aussi en elle comme le mouvement qui voudrait l'effacer, son propre questionnement infini, ne réussit pas vraiment à la faire disparaître, mais l'affirme plutôt par cette disparition, la reconduisant vers l'étrangeté de ce qui donne origine et, parfois, toujours peut-être, la laisse devenir chose à son tour, chose pleine de suffisance, réalité qui en impose et qui prétend valoir en consolidant le règne des valeurs⁷³.

Cette « affirmation par la disparition », ce désœuvrement qui accède à une « chose pleine de suffisance », à un objet qui ne montre que son absence, dépasse l'aspect mesquin de la supercherie pour en faire un mode d'être de la littérature, qui se réalise dans le désœuvrement, dans la prolifération de l'absence. Cette dimension est particulièrement présente, dans toutes les œuvres de notre corpus, mais aussi chez d'autres héritiers contemporains de Melville et de Walser, chez qui la saturation encyclopédique coïncide paradoxalement avec un désœuvrement narratif. En reprenant la fameuse figure de Bartleby, Enrique Vila-Matas se consacre à décrire un groupe d'écrivains qui applique à la lettre le principe de leur prédécesseur – *I would prefer not to* – et qui n'ont littéralement pas d'œuvre. Cette anthologie de ceux qui n'écrivent rien, que ce soit des auteurs réels ou fictifs, fait notamment la part belle au livre de Daniele del Giudice, *Le stade de Wimbledon*, citant une phrase apocryphe du « triestin Bobi Balzen » :

⁷² Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000.p. xviii

⁷³ Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, France: Gallimard, 1969, p. 592.

Je crois qu'on ne peut plus écrire de livres. C'est pourquoi je n'écris plus de livres. Presque tous les livres ne sont guère que des notes en bas de page, gonflées jusqu'à en faire des volumes. Je n'écris donc que des notes en bas de page⁷⁴.

Ce désœuvrement radical rend même l'édition impossible, tout en la révélant en creux. Les narrateurs de Vila-Matas, de Del Giudice, et dans une certaine mesure de Bolaño dans *Los detectives salvajes*, se consacrent à la recherche d'une œuvre absente, ne persistant qu'à travers les témoignages et l'imagination. Aussi, au bout du désœuvrement, la question de la fiabilité des sources ne se pose plus, de même que celles des degrés de véridicité du récit et de la situation de la fiction. En effet, ce désœuvrement permet peut-être de transférer la part de fiction des œuvres au récit de leur mise en scène, ou même de leur absence, ce que facilite la stratification narrative des fictions d'édition.

1.2.3. Performances fictives, éditions du monde

La fiction ne se restreint pas nécessairement aux espaces qui lui sont traditionnellement consacrés, dont le caractère fictionnel a été désigné par les usages sociaux ou rituels. Nous avons vu que la supercherie littéraire, qui affirme une référentialité pour mieux révéler sa fictionnalité, ne fait que confirmer en grande partie les attentes et les emplois coutumiers de la fiction. Pourtant, la fiction peut facilement être assignée à des espaces habituellement régissant et cadratifs, comme les lieux d'exposition de l'œuvre d'art, les dispositifs de projection du film ou d'édition du récit. La performance artistique insère des traits fictifs dans le réel, l'édition des fictions critiques peut étendre sa dimension fictive à des espaces variés. Dans ce sens il faut comprendre l'édition comme une réflexion sur les conditions de possibilité du monde, non seulement fictionnel, mais aussi référentiel. L'édition d'une œuvre désigne ainsi l'acte de délimitation dans le monde de référence d'espaces de fiction, qu'il s'agisse de la mise en forme d'une œuvre, de la création d'un objet artistique ou d'une performance poétique.

De nombreux livres de Bolaño interrogent cette idée d'édition, au sens large de conditions matérielles de la publication ou d'avènement d'une œuvre, arrachée à la multiplicité des événements du réel. C'est la force des récits d'édition, qui peuvent employer et désigner des processus éditoriaux sans nécessairement retranscrire les textes édités. Le roman de Bolaño intitulé *Estrella distante* contient de nombreux procédés liés à l'édition et à la délimitation d'espaces fictionnels dans la représentation du réel. L'événement central du récit, le meurtre mystérieux des sœurs Garmendia, est lui-même perçu comme une œuvre d'art. En effet, le

⁷⁴ Vila-Matas, Enrique. *Bartleby et compagnie*. Traduit par Éric Beaumatin. Paris, France: 10-18, 2003., p. 36.

lecteur prend progressivement conscience que le suspect principal, même s'il n'est jamais réellement identifié comme le coupable, est Carlos Wieder, qui se fait aussi appeler Alberto Ruiz-Tagle. Ce personnage que l'on découvre au cours du récit fait la connaissance du narrateur et de son ami Bibiano dans les ateliers de poésie dirigés par Juan Stein et Diego Soto. Wieder est un artiste dont les performances artistiques constituent des tentatives de captation d'espaces du réel pour les insérer dans la fiction. Ancien pilote de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), il utilise maintenant ses talents d'aviateur pour écrire des poèmes apocalyptiques dans le ciel de Santiago. Sa principale performance artistique consiste en une exposition macabre, qui présente aux spectateurs des images de ses crimes. Il expose ses photographies dans une chambre, lieu minutieusement scénographié pour qu'il semble le plus standard possible : « C'est une chambre, éclairée comme d'habitude, avec un mobilier banal⁷⁵ ». On ne rajoute pas d'artifice, la pièce est « normale » sans dissonance avec ce à quoi un observateur extérieur pourrait s'attendre. Il ne faut surtout pas donner l'impression qu'il s'agit d'une mise en scène, d'une représentation, en vidant la pièce d'une possible référence à son caractère fictionnel. La phrase précise utilisée par Bolaño pour décrire cet espace est intéressante, en ce qu'elle progresse par la description de tout ce qu'elle n'ajoute pas, dans un désœuvrement descriptif particulièrement appuyé. Pourtant, ce dispositif est bien un espace scénarisé, dirigé par une intentionnalité créatrice. Ne rien ajouter révèle tout de même une démarche fictionnelle : il s'agit de machiner et de fabriquer un artefact illusoire. Même une exposition épurée dénote la construction d'un effet esthétique. Ce geste artistique est dissimulé dans la phrase de Bolaño car Wieder, l'auteur de cette machination, est toujours désigné implicitement. Mais si cet artiste-assassin transforme l'exposition de ses méfaits en fiction, son geste est le même que celui qui préside à ses crimes. Il éprouve une jouissance sadique à faire entrer ses spectateurs dans la salle d'exposition, et profite de cette progression ralentie dans l'horreur, en « [souriant] de plus en plus satisfait⁷⁶ ». Cette posture dominatrice de Wieder se transmet jusque dans le dispositif narratif. Cette scène n'est en effet pas retranscrite directement par le narrateur d'*Estrella distante*, mais par son ami Bibiano, qui en a pris connaissance à la lecture du livre d'un dénommé Muñoz Cano, présent lors de la mise en scène de Wieder. Cette structure enchâssée du témoignage, propre à l'enquête policière, utilise également les procédés des fictions d'édition. En déléguant le récit à de multiples intermédiaires, la description des crimes ne s'effectue qu'à travers les réactions des spectateurs de l'exposition, ou des lecteurs du récit. Elle défait la fiction des artifices de la

⁷⁵ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p. 108.

⁷⁶ *Ibid.* p. 110

représentation ou d'une narration, pour ne montrer que sa réception. Le spectacle de l'horreur est mis à distance, mais ce hors champ renforce également la violence par son absence. Le fait de soustraire l'acte violent à la représentation, de le déléguer à travers diverses strates énonciatives contribue à transformer des éléments du réel en leur attribuant des caractéristiques fictionnelles. L'instauration de ce régime de fiction permet en retour de donner des traits référentiels à ces images fictionnelles de la violence déléguée. « Éditer » le réel par une mise en scène paradoxalement imperceptible des lieux ou des événements pourrait alors être compris comme la tentative d'incorporer en conséquence ces faits hybrides à la fiction.

Dans les romans de Senges et de Danielewski, le jeu sur la fiction et sur son degré de vérité s'effectue selon deux modalités opposées. L'avant-propos de Senges cite l'édition réelle de l'œuvre de Lichtenberg sur laquelle il s'appuie, tout en maniant l'ironie :

Les fragments de Lichtenberg sont cités dans la traduction de Charles le Blanc, publiée par les éditions José Corti sous le titre *Le Miroir de l'âme*. (Il leur est arrivé, rarement, de subir de légères modifications⁷⁷).

Le caractère réel de l'œuvre de Lichtenberg, que Senges nous pousse à consulter en se référant comme il se doit à une édition scientifique, se voit pourtant détruit par la parenthèse, qui consacre son entrée dans le domaine de la fiction. Bien évidemment, Senges tend à mettre en fiction la composition de l'œuvre première. Comme l'a montré Dorrit Cohn, aucun « critère d'exactitude⁷⁸ » ne vaut dans la fiction, qui peut se permettre, contrairement à une édition savante, de transformer l'original, de le détourner afin de créer de nouvelles fictions. À cet égard, nous avons vu que Danielewski et ses personnages cherchent plutôt à accréditer la scientificité et la référentialité de leur œuvre fictive, à la transporter vers le domaine des faits, avec toutes les mises à distance impliquées par le travail de la supercherie. Malgré cette divergence de taille entre Senges et Danielewski, il faut tout de même remarquer que dans les deux cas, les dispositifs savants utilisent des éléments référentiels afin de valider la fiction. Autrement dit, la disposition éditoriale de ces ouvrages, la manière dont ils miment des productions scientifiques leur confèrent un vernis de référentialité. Mais cet effet de « vérité », plus que de réel, puisqu'il concerne moins la fiction narrative que les dispositifs éditoriaux de l'objet livre, repose avant tout sur le caractère enchâssé des récits. En effet, en raison des récits délégués, on ne partage pas de manière directe les pensées des personnages, critère que Käte

⁷⁷ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 9.

⁷⁸ Cohn Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Traduction Claude Hay-Schaeffer. Paris, France: Éditions du seuil, 2001, p. 32.

Hamburger définit comme un « indice de fictionnalité⁷⁹ ». Tout est toujours interprété à travers un média, que ce soit la caméra ou le discours analytique et savant, si bien que le lecteur du manuscrit est porté à croire qu'il s'agit d'événements avérés. Le dispositif critique et l'absence de focalisation interne tendent à valider le caractère réel du film de Navidson, ce qui rend la traditionnelle supercherie littéraire plus efficace. Cet effet se rapproche de l'analyse que Dorrit Cohn propose du *Sir Andrew Marbott* de Wolfgang Hildesheimer :

Sir Andrew Marbot représente l'inversion exacte du type des biographies fictionnelles [...]. Dans celles-ci, un discours spécifiquement fictionnel relate la vie d'un personnage historique. Dans *Sir Andrew Marbot*, en revanche, un discours spécifiquement non fictionnel (historiographique) relate la vie d'un personnage fictionnel⁸⁰.

Dans nos romans, le dispositif fictionnel emprunte des types de discours propres à la recherche savante mais l'enjeu n'est pourtant pas, à la différence du *Marbott*, d'employer un discours spécifiquement non fictionnel. Chez Senges et Danielewski, l'enchâssement des récits s'appuie certes sur un appareil critique composé d'annexes, d'index et de tables des matières, qui procurent une apparente scientificité à l'ensemble. Mais ces procédés d'écriture, dont le lecteur n'est pas dupe, mettent plutôt en abyme le processus de validation de la fiction, en poussant les lecteurs intradiégétiques ou hétérodiégétiques à franchir les niveaux de la représentation. Quant à savoir quel type de « discours » emploient nos fictions, s'il ne s'agit pas spécifiquement d'un discours « non fictionnel », c'est à quoi nous devons maintenant nous employer. Nos romans ne sont ainsi pas seulement des fictions d'édition, ils intègrent des processus éditoriaux, au même titre qu'ils mettent en fiction la lecture et l'écriture.

Conclusion : D'une édition l'autre

Grâce à cette attention portée sur l'édition, il est maintenant possible d'énoncer quelques-uns des premiers critères de définition des fictions commentaires. La distinction entre les récits d'édition et les fictions d'éditeurs a permis d'étudier les effets de la perspective éditoriale selon que le texte source est retranscrit ou non dans la fiction d'édition. Pourtant, malgré ces divergences, tous nos récits évoquent des processus éditoriaux, résument les textes sources, et en proposent des commentaires sous la forme de nouvelles fictions. La spécificité des fictions

⁷⁹ Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Traduction Pierre Cadiot. Paris, France: Éditions du Seuil, 1986. p. 72-76.

⁸⁰ Cohn Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Traduction Claude Hay-Schaeffer. Paris, France: Éditions du seuil, 2001, p. 133.

d'éditeurs se situe dans le fait qu'elles génèrent plusieurs détours : détournement de l'accès au texte édité, puisque le lecteur lit principalement à travers le regard de l'éditeur, détour de la fiction, puisque l'œuvre seconde poursuit, critique ou parodie l'œuvre première et enfin, tour d'illusionniste, car les œuvres éditées sont tout aussi fictionnelles que les fictions d'édition. Ces dispositifs éditoriaux déplacent la conception de la fiction, son statut référentiel et ses effets discursifs. Il faudra en envisager les conséquences selon le point de vue des lecteurs et des écrivains intra et extra fictionnels.

Chapitre II : Lectures marginales

*Algunos jóvenes lo leían. Una lectura marginal, un capricho de universitarios*⁸¹.

La lecture intradiégétique provoque nécessairement un pas de côté, un décalage narratif dans les œuvres littéraires. Les lectures fictionnelles, intégrées dans le récit cadre, sont nécessairement marginales parce qu'elles relèvent de l'écart, de l'inscription d'une altérité dans l'œuvre première. Mais ces lectures au second degré, fictionnalisées, transforment également la lecture extradiégétique, la réception réelle, dans nos romans. La lecture peut également éclairer en creux un personnage, à travers les interprétations qu'il propose, ou par l'influence de ces lectures sur ses actes. Le lecteur réel analyse les effets de la lecture sur le personnage fictionnel et cette mise en abyme modifie nécessairement la perception de l'œuvre originale. Le rapport binaire entre la lecture et l'écriture est perturbé par un troisième pôle, celui du lecteur fictionnel, herméneute, éditeur et écrivain. La réception, habituellement confiée au lecteur extérieur ou au spectateur de l'œuvre d'art, devient un lieu potentiellement mobile et créateur. La lecture en abyme peut en effet construire métonymiquement la fiction, redoublant l'intrigue par un récit second. En brisant la linéarité énonciative, on crée une intrigue périphérique, seconde mais pas nécessairement mineure. Comme nous l'avons montré dans l'étude des structures éditoriales, l'œuvre lue par le lecteur fictionnel n'est pas nécessairement retranscrite dans le livre. Le texte original peut être transmis par la seule réaction ou par le comportement d'un personnage, il peut être évoqué dans un récit second. Chez Senges, Bolaño et Danielewski, l'œuvre est bien souvent retranscrite grâce à un processus d'identification des lecteurs intérieurs. La lecture repose davantage sur « l'immersion » des protagonistes, que sur leur rapport à l'écriture ou à l'interprétation. La fictionalisation de la lecture n'est ainsi pas seulement un principe narratif, elle révèle des modes d'appréhension de l'œuvre d'art par les spectateurs. La lecture peut être définie comme le parcours ou l'interprétation d'un texte, mais aussi plus largement comme mode d'accès aux œuvres d'art, qu'elles soient picturales ou cinématographiques, représentatives ou figuratives. Certains personnages sont tellement imprégnés de leurs lectures qu'il faudrait davantage penser ses effets sous le prisme de leurs « vies », qui éclairent de manière « exemplaire » l'œuvre première.

Pourtant, la lecture fictionnalisée n'est pas seulement conçue à travers le prisme de l'immersion. Au-delà de l'influence que possède la fiction sur la vie du lecteur, ce rapport

⁸¹ Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p.1049. « Quelques jeunes gens le lisaient. Une lecture marginale, un caprice d'universitaire. »

spécifique de la lecture à l'écrit dans les fictions commentaires fonctionne sur le mode d'une note marginale. À la différence de la note de bas de page, la note marginale relègue en effet l'instance auctoriale au second plan. Elle interrompt souvent le récit et fait entendre une autre voix dans les marges : la parole du lecteur. Elle peut également provoquer une rupture énonciative forte, souvent retranscrite par des dispositifs typographiques. Elle joue un rôle fondamental dans l'économie de ces livres écrits sur d'autres livres, créés dans la bibliothèque. En effet, les lecteurs éditeurs, graphomanes ou compilateurs, tendent à recomposer l'œuvre première pour finalement devenir des écrivains en puissance. Ils transforment leur posture seconde, marginale, en un rôle de régie, de premier plan. L'érudition littéraire et la lecture fictionnelle possèdent une dimension créative. Cette lecture « augmentée », réversible, à la fois objet et sujet de nos œuvres littéraires, est la pierre angulaire des fictions commentaires.

2.1. De la recherche savante à la quête existentielle

Si tous les personnages de nos romans ne sont pas nécessairement écrivains, critiques ou éditeurs, la plupart se présentent comme des lecteurs. Du professionnel flegmatique au lecteur emporté par la fiction, de l'érudition pure à l'enquête existentielle, ces figures se répartissent et circulent sur un spectre étendu. Universitaires, critiques, autodidactes passionnés ou bibliophiles savants, les personnages entretiennent divers rapports au texte enchâssé. Présenté de manière implicite ou retranscrit dans l'œuvre, le texte original peut en effet aussi bien forger des caractères, ouvrir des lignes narratives que posséder un sens symbolique. Bien que marginale par rapport au texte premier, la lecture seconde empiète donc souvent sur les fonctions de l'écriture, du commentaire ou de l'édition.

2.1.1. Autorité et faillite de l'érudit

Avec leurs protagonistes présentés comme de doctes savants, qu'ils soient compilateurs lettrés ou spécialistes universitaires, nos romans jouent avec la tradition de la glose littéraire. Dans *L'Erudition imaginaire*⁸², Nathalie Piegay-Gros a brossé un panorama élargi de cette veine littéraire, traditionnellement représentée de manière négative. Mode de lecture stérile et réifié, l'érudition impliquerait l'absence d'imagination, la destruction de la part d'invention et de création propre à la fiction. L'érudit négligerait l'expérience du monde en étant limité à l'univers du discours, sans connaître la réalité des choses. L'exhaustivité de sa démarche

⁸² Piegay-Gros, Nathalie. *L'Erudition imaginaire*. Genève: Droz, 2009.

empêcherait la perception théorique de l'ensemble, la myopie du compilateur préviendrait la conceptualisation et le développement d'idées générales. Malgré toutes ces critiques, plusieurs tentatives de réhabilitation de l'érudition existent dans la littérature et la pensée contemporaine. En effet, la refiguration du lecteur savant accompagne souvent une transformation des rapports entre fiction, savoir et réalité.

Zampanò, l'auteur du manuscrit de *House of Leaves* est le prototype du lecteur savant, qui truffe son texte « d'archives », que ce soit des annotations et citations réelles ou des discours inventés. En effet, il cite et commente les travaux critiques consacrés au film de Navidson, il ajoute des sources complémentaires, propose des pistes de lecture. Le spectre de son érudition paraît extrêmement étendu, allant des classiques gréco-latins aux critiques contemporains en passant par la *French Theory*, sans compter les percées dans les domaines de l'architecture, de la photographie, du cinéma, voire vers les traités sur la psychologie familiale ou sur les météorites⁸³. Ses chapitres sont introduits par des épigraphes, destinées à orienter et à éclairer la lecture. L'ensemble de ces références bibliographiques relève d'une aspiration encyclopédique, nécessaire pour appréhender la maison de Navidson. Face à ce labyrinthe qui défie toute interprétation, il faut convoquer tous les domaines du savoir, rapporter tous les discours critiques qui pourraient l'appréhender. Pourtant, loin de proposer une organisation hiérarchisée ou alphabétique qui ordonnerait ce monde, la description de la maison fonctionne plutôt selon une poétique de la liste, qui voudrait énoncer la totalité de ses éléments. Elle appartient davantage à l'érudition qu'à l'encyclopédie, elle relève de l'expansion de la minutie plus que de la visée exhaustive et systématique, selon les catégories proposées par Laurent Demanze dans *Les fictions Encyclopédiques*⁸⁴. Les *Fragments de Lichtenberg* possèdent également une tonalité érudite. Cependant, au lieu de s'incarner dans un personnage savant, le roman propose plutôt une constellation de figures. Dans le chapitre évoquant la naissance de la société lichtenbergienne, Pierre Senges décrit en abyme le projet de son livre :

Supposons qu'il existe un récit (épopée, saga ou feuilleton, comment dire ?) de la reconstitution de l'œuvre de Georg Christoph Lichtenberg, par quatre ou cinq générations d'amoureux de la chose écrite, entre 1899 et 1999. On y verrait s'agiter des enthousiastes, des collectionneurs, des libraires, des archivistes de toutes sortes, des bibliophiles et même bibliophages ; on y verrait des pionniers, des perdants, des accidentés, des paresseux, des tricheurs, des érudits, des connaisseurs et des profanes, des rats d'archive voués à devenir graphomanes, des dandys qui monteraient Shakespeare en bague et aussi la jeunesse bohème de Dublin,

⁸³ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, voir respectivement p.109 ; p.182 ; p.112 ; p.146 ; p.152 ; p.170 ; p. 143 ; . p. 315-316 ; p. 375.

⁸⁴ Demanze, Laurent. *Les fictions encyclopédiques: de Gustave Flaubert à Pierre Senges*. Paris, France: Éditions Corti, 2015, p.44.

fougueuse aux heures des grasses matinées, des cénacles de Paris, du meilleur chic, à col cassé, le pantalon en tuyau de poêle ; on y verrait des professeurs d'université, timides à divers degrés, myopes en proportion de leur réserve, et dans ces timides myopes des lueurs de génie ; on y verrait des kabbalistes venus de campagnes lointaines, et disparus dans des fumées qu'ils prenaient pour des frondaisons ou pour la bienveillance divine[...]»⁸⁵

Même tronquée, cette citation donne à voir la recherche d'exhaustivité de la liste, qui s'étend sur plusieurs pages afin de passer en revue le personnel érudit des *Fragments*. Proche de l'hypothèse théorique, mathématique, elle développe un imaginaire à la fois topique et parodique du savant, déclinant des catégories de lecteurs, jouant sur les signifiants – « bibliophiles et même bibliophages » – dans une syntaxe elle-même cumulative et asyndétique. Malgré la boursoufflure, qui semble vouer la lecture érudite à l'inanité, cette liste possède tout de même un caractère programmatique : toutes les figures évoquées *ab initio* seront d'une manière ou d'une autre incarnées par des personnages du livre. D'ailleurs l'anaphore des « on y verrait » avec son conditionnel ludique, se transforme peu à peu en un futur programmatique : « on y trouvera des solitaires, des excentriques [...] »⁸⁶. Le livre passe du jeu, de la potentialité, à la réalisation. Le récit de Senges se greffe sur cette liste, en proposant une archéologie parodique, en faisant vivre successivement toutes ces figures de lecteurs. L'écriture trouve donc son élan, son origine, dans cette mécanique qui dégénère tellement qu'elle finit par être prise au mot, par accomplir ce qui n'était au départ qu'une boutade. Les *Fragments de Lichtenberg* possèdent en eux-mêmes le caractère contourné, poussiéreux, timide et compulsif du collectionneur avide. La fiction accomplit un travail d'archiviste érudit. Il s'agit d'abord de retrouver l'ensemble des fragments du philosophe Lichtenberg et de les compiler, principe originel de la lecture érudite qui se défait de l'interprétation pour favoriser l'exhaustivité et la micro-lecture, pour conforter la posture érudite consacrée par la tradition littéraire. Ces recherches possèdent également une veine bibliophile : selon « la conjecture de Sax », les fragments de Lichtenberg ne seraient que les morceaux éparpillés d'un roman-fleuve, œuvre maîtresse « qu'il s'agirait de remettre dans le bon ordre »⁸⁷. Il ne s'agit donc plus seulement d'empiler et de conserver les fragments, mais aussi de restaurer le livre originel. Cette quête de l'objet livre et de sa reconstitution infléchit la posture érudite. Les savants outrepassent leur position. Alors qu'ils se contentaient d'une collecte passive, ils ont maintenant l'objectif positif de la reconstruction du livre.

⁸⁵ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 19-20.

⁸⁶ *Ibid.* p. 21.

⁸⁷ *Ibid.* p. 26.

Les lecteurs érudits de Bolaño consacrent davantage la faillite que l'accomplissement de la posture savante. Dans *2666*, « la partie des critiques » met en scène quatre spécialistes de l'écrivain Benno Von Archimboldi, qui correspondent au cliché du critique savant. Tout en appartenant à de grandes universités européennes, ils sont aussi les premiers à avoir découvert et étudié leur auteur. Dans les colloques internationaux auxquels ils participent, ils n'hésitent pas à étouffer toute tentative de dissidence et à attaquer leurs adversaires « comme Napoléon à Iena⁸⁸ », tout en menant par ailleurs des polémiques byzantines. Cette position centrale leur confère une assurance qui frise l'arrogance, voire le ridicule. Quand ils rencontrent pour la première fois Amalfitano au Mexique, leur réaction oscille entre le mépris et la curiosité, une impression

perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, solo que el lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser vista como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano⁸⁹.

Cependant ce pressentiment contenu dans le paysage de Santa Teresa, ce « lieu » commun, possède en germe les conditions de la destruction des critiques qui le méprisent. L'assèchement métaphorique de l'espace du désert, « la richesse souvent atroce du paysage humain », va gagner les universitaires en effritant leur morgue hautaine. Le roman montre d'abord la décomposition de leur univers sentimental. Ces célibataires aguerris forment une communauté quasiment autarcique et endogène que perturbe l'arrivée de la jeune Norton, nouvelle recrue des études archimboldiennes. Une sexualité incertaine et trouble apparaît au sein du groupe et les deux amis, Espinoza et Pelletier, partagés entre leur estime réciproque et leur désir envers Norton en viennent à développer puis à accomplir le fantasme de relations polysexuelles. Sexualité et érudition littéraire deviennent même un point de comparaison pour Norton, qui estime que Pelletier avait « plus de bibliographie » quand Espinoza « avait l'habitude de se fier dans ses combats, plus à l'instinct qu'à l'intellect⁹⁰ ». La métaphore savante sert ainsi à évaluer les mérites érotiques de chacun de ses amants. Or c'est finalement l'impotent Morini qu'elle choisit, dans l'évidence d'un amour dont la « maladresse » avait jusque-là empêché la formulation. Ces personnages transforment ainsi la figure réifiée de l'érudite compilateur, l'associant davantage au désir, qu'il soit d'ordre sexuel ou intellectuel. Cette alliance mène souvent au constat mélancolique de l'éternelle absence d'achèvement de ces

⁸⁸ Roberto Bolaño, *2666*, Editorial Anagrama, Barcelona, p. 26. « *como Napoleon en Jena* »

⁸⁹ *Ibid.* p. 152 « parfaitement en accord avec la médiocrité du lieu, sauf que le lieu, la vaste ville dans le désert, pouvait être vu comme quelque chose de typique, plein de couleur locale, une preuve de plus de la richesse souvent atroce du paysage humain ».

⁹⁰ *Ibid.* p.67 « más bibliografía » ; « solía confiar en estas lides más en el instinto que en el intelecto ».

appétits, qu'ils soient biologiques ou bibliographiques. La démarche érudite mène souvent à l'échec, voire à la fraude, à la falsification et au plagiat. Malgré son apparence particulièrement radicale, le glacis érudit d'*House of Leaves* présente également des failles remarquables. Au début du chapitre IX, Johnny Truand découvre que Zampanò utilise en épigraphes des citations tirées d'une lecture de seconde main :

In fact all of this was quoted directly from Penelope Reed Doob's The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages (Ithaca: Cornell University Press, 1990) p.21, 97, 145 and 227. A perfect example of how Zampanò likes to obscure the secondary sources he's using in order to appear more versed in primary documents⁹¹.

Alors qu'un érudit accompli irait chercher les citations à la source afin de les rassembler, Zampanò emprunte ses remarques à une anthologie – que l'on peut d'ailleurs consulter dans nos bibliothèques. Au lieu de faire œuvre d'érudit, il en fait plutôt montre. Ainsi, le principe de sérieux et de rigueur de l'érudition littéraire est détourné par la supercherie. Le savant est en réalité un imposteur, un affabulateur qui crée des simulacres, des références inventées de toutes pièces.

Ces inventions érudites s'appuient nécessairement sur des références précises, que les lecteurs manient et recomposent. Leurs créations savantes se rapprochent ainsi plus souvent de l'écho, de la répétition à l'infini de principes déjà énoncés dans les œuvres qu'ils étudient. Le principe de l'écho est utilisé chez Danielewski pour mimer la forme du livre, qui se construit comme une réverbération du vide qu'est la maison de Navidson⁹². En filant cette métaphore, Zampanò ne peut s'empêcher de retracer l'histoire de l'écho, d'un point de vue mythologique et scientifique. Après ce résumé de la littérature existante sur la notion, il évoque dans une note le livre d'un certain David Eric Katz, qui développe une vision « épistémologique » de l'écho :

Of course, the implication that the current categories of myth and science ignore the reverberation of knowledge itself is not true. Katz's treatment of repetition however, is still highly rewarding. His list of examples in Table iii is particularly impressive. See The Third Beside You: An analysis of the Epistemological Echo by David Eric Katz (Oxford: oxford University Press, 1982)⁹³.

⁹¹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 107. «En fait tout cela est tiré directement du livre de Pénélope Reed Doob, L'idée de labyrinthe : de l'Antiquité classique au Moyen Age. (Ithaca : Cornell University Presse, 1990) p. 21, 97, 145 et 227. Un exemple parfait de la façon dont Zampanò aime obscurcir les sources secondaires dont il se sert afin de paraître plus versé dans les documents de première main. »

⁹² Voir chapitre I, « L'édition fictive de *House of Leaves* »

⁹³ *Ibid.* p. 41. « Bien sûr, impliquer que les catégories courantes du mythe et de la science ignorent les répercussions du savoir lui-même est une erreur. Le traitement que fait Katz de la répétition, toutefois, n'en

La supercherie intellectuelle ne se dissimule même plus quand Zampanò affirme littéralement que *ce n'est pas vrai*. Cette falsification est mise en avant pour montrer que l'enjeu épistémologique n'est pas le plus important. La dimension savante de cette note est déjouée par sa valeur fictionnelle : inventée par Zampanò, elle contredit en effet la prétendue absence d'imagination de l'érudition. David Eric Katz n'a jamais existé et son livre est même répertorié dans la « list of fictional books » de Wikipédia. Grâce à cette supercherie, Zampanò livre plutôt le sens profond de son utilisation de la métaphore de l'écho. Cette image ne vaut rien à elle seule, si elle ne s'incarne dans la « répétition » et les « exemples », dans l'égrenage de la liste des éléments du monde. Autrement dit, l'écho ne vaut pas pour son degré de vérité, pour l'exactitude dans le traitement des faits, valeurs assez fondamentales dans les recherches scientifiques. L'écho montre au contraire qu'au bout de la falsification et du mensonge, l'érudit devient *facteur* de sens, sa lecture acquiert une portée symbolique. Zampanò est à la mesure de la « maison des feuilles », cet espace infini potentiellement destiné à engloutir la totalité du monde. Autrement dit, la maison de papier n'est pas seulement une *réplique* de la maison de Navidson : celle-ci est toujours déjà *House of Leaves*, une œuvre en cours de réalisation.

Les lichtenbergiens proposent un renversement assez similaire. En effet, leur méthode repose sur la combinaison de fragments retrouvés. La lecture se transforme en relevé de tous les possibles puisque l'association de fragments provoque la création de nouvelles fictions. Par exemple, le rapprochement des fragments « [D 111] *Pauvre Diable, là où tu te trouves maintenant j'y suis resté longtemps* » et « [J 415] *Le lieu le plus sûr pour une mouche qui ne veut pas mourir écrasée est la tapette elle-même* », permet la reconstitution d'une œuvre supposée de Lichtenberg, l'*Ovide à Rome*, soi-disant écrite par le rabbin de Katowice, le talmudiste de Kuryłówka et l'étudiant de Szczecin. Outre la comparaison ludique de Rome avec une tapette à mouches, cette nouvelle fiction montre qu'après avoir été des compilateurs, les lichtenbergiens deviennent des continuateurs. Senges explore tout le spectre et les potentialités de la lecture érudite pour en révéler la portée créative, relevant bien chez « ces timides myopes des lueurs de génie⁹⁴ ». Ainsi, par divers truchements, les universitaires, savants et autres critiques érudits se détachent progressivement de la figure du compilateur. Pourtant, ce déplacement est plutôt un effondrement. Après avoir cru en leur posture d'autorité, les savants ne peuvent qu'en constater la faillite, réduisant par là même le travail critique en oppositions

demeure pas moins hautement gratifiant. Sa liste d'exemples dans la table iii est particulièrement impressionnante. Cf. *The Third Beside You : An Analysis of the Epistemological Echo*, par David Eric Katz (Oxford :Oxford University Press, 1982).”

⁹⁴ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p.21.

binaires. L'érudition devient un obscurantisme littéraire, personnifié par ce critique Serbe de 2666, « rat de bibliothèque, subalterne d'un subordonné⁹⁵ », qui ne compile plus que des éléments accessoires :

Ejemplo de literatura crítica ultraconcreta, una literatura no especulativa, sin ideas, sin afirmaciones, ni negaciones, sin dudas, sin pretensiones de guía, ni a favor ni en contra, sólo un ojo que busca los elementos tangibles y no los juzga sino que los expone fríamente, arqueología del facsímil y por lo mismo arqueología de la fotocopiadora⁹⁶.

Caractériser l'érudition par son absence d'imagination ne conduit pourtant pas nos critiques à un travail herméneutique qui se distinguerait de cette exhaustivité objective. En effet, l'article envoyé par le professeur Serbe à la revue de Pelletier propose des pistes pour retrouver Archimboldi. En passant du statut de chercheur universitaire à celui d'enquêteur, en délaissant l'interprétation spéculative pour se lancer dans la recherche de la vérité biographique, ils dépassent l'opposition entre érudition savante et critique herméneutique pour en faire une quête existentielle.

2.2.2. Le lecteur enquêteur

La recherche figurée du savoir se transforme donc en enquête littérale. Même à travers la médiation du livre, l'érudit projette une image sur le dehors, imprime ses traces sur le monde. L'enquête part souvent d'une recherche livresque, d'un document afin de retrouver une personne, un événement ou un lieu particulier. Pourtant, les liens entre le livre et le monde, entre la recherche biographique et bibliographique ne se résument pas à des rapports de causalité ou de chronologie. Le mouvement de la quête à l'enquête, de la lecture mise en abyme à l'action du personnage lecteur dans la diégèse, n'est pas nécessairement linéaire. Il dépend beaucoup de l'intensité avec laquelle l'érudit se projette dans sa recherche. Ce glissement se matérialise souvent à travers la métaphore du voyage initiatique. Dans 2666 la lecture savante finit par mener les universitaires à la recherche d'Archimboldi, mais à la différence d'un voyage universitaire, le déplacement à Santa Teresa provoque une véritable déterritorialisation des personnages, qui entrent physiquement dans le mythe qu'ils avaient eux-mêmes contribué à créer. Par son inaccessibilité, Archimboldi ressemble à Salinger ou Pynchon, ces écrivains dont

⁹⁵ Roberto Bolaño, 2666, Editorial Anagrama, Barcelona, *Ibid.* p.79 : « ratón de biblioteca, subalterno de un subordinado ».

⁹⁶ *Ibid.* p.79 : « Comme exemple de littérature critique ultra-concrète, une littérature non spéculative, sans idées, sans affirmations ni négations, sans doutes, sans prétentions à orienter, ni pour ni contre, rien qu'un œil qui cherche les éléments tangibles et ne les juge pas mais les expose froidement, archéologie du fac-similé et donc archéologie de la photocopieuse. »

la disparition alimente les spéculations. L'article de Pelletier consacré à ce mystère est d'ailleurs considéré comme un de ses meilleurs travaux par ses pairs. En arrivant à Santa Teresa, les critiques entrent dans l'artefact imaginaire forgé par leurs lectures. Carlos Wieder, personnage principal d'*Estrella distante*⁹⁷, est également pisté grâce à la publication de ses poèmes dans des revues littéraires de seconde zone. Chez Bolaño, la poursuite d'un l'écrivain tueur en série est indissociable de l'expérience de la lecture, l'enquête policière contamine symboliquement la littérature. Profondément perturbés par leur séjour au Mexique, les universitaires de 2666 proposent des conférences qui « más que conferencias semejaron carnicerías⁹⁸ ». La parole savante elle-même ne peut éviter l'isotopie du charnier, de la viande en décomposition qui se dissémine dans le récit jusqu'à « la partie des crimes », où sont évoqués les meurtres en série de Santa Teresa. Sans connaître une résolution aussi sanglante, les explorations successives menées dans *House of Leaves* reposent également sur le motif du voyage initiatique. En raison du pacte qui le lie à sa femme, Navidson est d'abord réduit à observer les premières explorations de la maison depuis le seuil, par l'intermédiaire des caméras qu'il confie à Holloway, explorateur par substitution. Numérotées dans une perspective scientifique, ces expéditions filmées montrent une maison qui se modifie sans cesse, au gré des explorations d'Holloway et de ses acolytes. Se considérant comme de véritables « conquistadors », ils donnent à leur voyage une dimension épique dont Navidson se sent exclu. Il en est réduit à « lire » les aventures de ses camarades sur l'écran de sa caméra 8mm, même s'il met en scène et monte un film.

Considering the grant way these moments are photographed, it almost appears as if Navidson is trying through even the most quotidian objects and events to evoke for us some sense of Holloway's epic progress. That or participate in it. Perhaps even challenge it⁹⁹.

Il est possible de voir ici une correspondance entre la lecture et le film, procédé transmédiatique sur lequel repose *House of Leaves*. Navidson ne peut pas filmer la scène et encore moins la vivre. Même s'il participe à un processus de création puisqu'il monte les images, il reste plutôt du côté du spectateur. Il utilise néanmoins ce qui est en son pouvoir pour tenter de passer dans la fiction qu'il observe, pour en devenir un des acteurs. La concurrence entre Navidson et Holloway n'est ainsi pas seulement à interpréter dans le sens psychologique

⁹⁷ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999.

⁹⁸ Roberto Bolaño, *2666*, Editorial Anagrama, Barcelona, p.179 : « ressemblèrent plus à une boucherie qu'à des conférences ».

⁹⁹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000. p. 98 « Etant donné la façon grandiose dont ces moments sont photographiés on pourrait presque croire que Navidson essaie, à travers les objets et les événements même les plus quotidiens de rendre tangible la dimension épique de la progression d'Holloway. Ou alors d'y prendre part. Peut-être même de la concurrencer. »

que Zampanò ne cesse de souligner. L'exploration de la maison de Navidson par Holloway consacre certes la déroute conjugale du photoreporter ainsi qu'une décomposition de ses structures mentales, puisqu'il se sent dépossédé de son appétence pour l'exploration solitaire et envisage la vie de famille comme une sédentarité castratrice. Mais la mise en scène fictionnelle de l'intrigue dépasse cet échafaudage simpliste et ses présupposés genrés, puisque Navidson choisit finalement de passer de l'autre côté du miroir en partant à la recherche de l'expédition numéro 4 qui ne donne plus de signes de vie. En décidant d'entrer dans la maison, le personnage mime un passage de la réalité à la fiction, consacré par la figure métaphorique de l'exploration. Il s'agit à la fois d'un voyage et de la quête d'un lieu, d'une nouvelle position dans l'économie fictionnelle qui structure la vie du personnage. Avec l'enquête, la lecture devient un cheminement qui risque de détruire celui qui s'y livre.

À l'instar de la tentative savante, l'expérience de la lecture initiatique est souvent un échec dans nos romans. Qu'elle se détourne de son objectif premier pour devenir une finalité en soi, ou qu'elle n'accomplisse pas son objectif, l'enquête ne trouve pas vraiment de résolution. Le voyage achoppe face à une lecture qui fantasme les biographèmes de l'écrivain, qui forgeaient en réalité de toutes pièces une aventure existentielle :

Dicho en un palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores¹⁰⁰.

L'échec des universitaires réside autant dans l'irréductible distance qui persiste entre la vie et l'écriture que dans l'abîme creusé par la fréquentation assidue de l'œuvre. Cette dialectique entre distance et immersion montre bien qu'au bout de l'érudition pointe souvent un lecteur *dévoré*, happé puis rejeté par la lecture. Cette menace est relayée par une imagerie pyromane chez Danielewski et Senges. En effet, selon l'aveu même de Lichtenberg, « mettre la dernière main à son œuvre c'est la livrer aux flammes¹⁰¹ ». C'est sur cette injonction que se fondent les lectures de Stewart et Mulligan pour transformer l'idée selon laquelle les fragments seraient les parties éparpillées d'un tout décomposé. Selon eux, il s'agit plutôt des restes, des

¹⁰⁰ Roberto Bolaño, *2666*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004, p.47. « Pour le dire en un mot et de manière brutale, Pelletier et Espinoza, tout en se promenant dans Sankt Pauli, prirent conscience que la quête d'Archimboldi ne pourrait jamais emplir leurs vies. Ils pouvaient le lire, ils pouvaient l'étudier, ils pouvaient le triturer, mais ils ne pouvaient pas s'écrouler de rire avec lui, ni sombrer dans la déprime avec lui, en partie parce que Archimboldi était toujours loin, en partie parce que son œuvre, à mesure qu'on s'y enfonçait, dévorait ses explorateurs. »

¹⁰¹ Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p. 76.

reliquats du livre original, «un dixième, ou dixième de dixième, sous forme de confettis échappés par le trou de la cheminée, vers le haut¹⁰² ». Consumé par le feu, le Grand Œuvre de Lichtenberg doit être rénové par ses lecteurs. L'espace blanc séparant ces débris est à nouveau rempli, noirci par l'écriture. Mais le livre de Senges finit lui aussi par être brûlé, puisque selon les éditeurs, il n'y a « aucune raison que ces feuilles soient ignifugées par miracle¹⁰³ ». Le déictique renvoyant à la dernière page du livre que nous lisons, ce dernier se consume métaphoriquement sous nos doigts à la fin du récit, « l'incendie aura raison aussi de toutes ces pages, de la première à la dernière¹⁰⁴ ». Une image similaire se retrouve à la fin du livre de Danielewski puisque Navidson, après s'être perdu dans les replis de la maison, entouré par le vide, le froid et l'obscurité ne possède plus que le livre *House of leaves* comme source de lumière et de vie. Il doit donc lire une page tout en brûlant la précédente,

and then as the fire retreats, dimming, the book is gone leaving nothing behind but invisible traces already dismantle in the dark¹⁰⁵.

La métaphore de la combustion, une dévoration moins sanglante mais tout aussi efficace, atteint le livre et empêche finalement la lecture linéaire. Il ne reste plus que la trace, distribuée au hasard de l'incendie sur la page, ce dont le lecteur de Danielewski a déjà fait l'expérience puisque des cendres « faisant à certains endroits un petit trou, ou en d'autre éradiquant des blocs entiers de texte¹⁰⁶. » L'image de la quête avortée dans la déliquescence du livre permet donc un retour métaphorique vers l'expérience de lecture. Cette image de la dévoration consacre ainsi le passage de la posture savante à l'aventure dysphorique. Pourtant ces postures de lecteurs reposent sur une conception immersive de la réception. S'opposant à certains dogmes de la lecture critique, les lecteurs fictionnels sont souvent tentés par un tropisme bovaryste, dont il faut interroger le rôle dans les fictions commentaires.

2.2. La lecture fictionnelle et l'immersion

Lecteurs savants et enquêteurs existentiels dépendent ainsi du même paradigme, celui de l'illusion fictionnelle, tout en l'abordant de manière différente. Le lecteur qui tentait

¹⁰² *Ibid.* p. 77.

¹⁰³ *Ibid.* p. 577.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 577.

¹⁰⁵ Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 467 : « et alors que la flamme recule et faiblit, sa lumière soudain épuisée, le livre disparaît, ne laissant derrière lui que des traces invisibles, déjà démantelées par l'obscurité. »

¹⁰⁶ Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 323 « *in some places burning away small holes, in other places eradicating large chunks of text* ».

d'analyser scientifiquement l'œuvre littéraire se retrouve capturé dans ses filets, alors que l'enquêteur prolonge par sa vie une œuvre qui, finalement, se désagrège. Ce rapport entre la lecture et la fiction semble relever du concept d'immersion littéraire, que Marie-Laure Ryan¹⁰⁷ théorise en rappelant qu'elle emprunte souvent ses outils à la psychologie cognitive, à la théorie des mondes possibles ou encore à la phénoménologie. En effet, la notion d'immersion est souvent envisagée comme la relation entre la fiction et les modélisations cognitives de la réalité. Cette distinction, efficace pour les études de réception, dessine cependant des frontières trop nettes entre l'immersion et ses effets sur le lecteur. Dans *Pourquoi la fiction*, Jean-Marie Schaeffer a par exemple montré que l'immersion ne crée pas nécessairement un effet d'entraînement chez le lecteur, ne modèle pas obligatoirement la réalité du spectateur :

L'éventualité d'une immersion complète dans le simulacre, immersion qui nous amènerait à prendre la fiction pour la réalité, ne recouvre nullement celle d'une transposition des mondes fictionnels dans la réalité, transposition qui nous amènerait à calquer nos comportements ultérieurs sur ceux des personnages fictifs. Je peux être victime d'une « illusion référentielle » face à une fiction sans pour autant imiter plus tard les comportements fictionnels. À l'inverse je peux prendre modèle sur des comportements fictionnels ou un univers fictionnel en sachant pertinemment qu'il s'agit d'une fiction¹⁰⁸.

Bien que cette distinction entre l'immersion et ses effets soit tout à fait recevable, le problème semble décalé dans la perspective de nos fictions au second degré. Si le lecteur réel distingue nécessairement l'illusion référentielle de la transposition, de l'effet « d'entraînement » de la fiction, les lecteurs fictionnels sont moins souvent susceptibles d'observer ce recul. La propriété des fictions commentaires n'est ainsi pas tellement de faire ressentir les processus d'immersion au lecteur réel, qu'ils soient de l'ordre de l'identification ou de « l'empathie affective induite par l'univers fictionnel¹⁰⁹ », mais plutôt de constituer de véritables laboratoires de l'immersion chez les lecteurs fictionnels. C'est sans doute pourquoi l'on passe d'une lecture savante, parfois parodiée et moquée, à une enquête existentielle. Pourtant, ce mouvement ne conduit pas au développement d'une lecture reposant exclusivement sur l'illusion référentielle. Ces lecteurs fictionnels sont plutôt présentés comme des sujets expérimentaux, qui ne donnent pas nécessairement lieu à une théorisation ou à une recherche des causes et des mécanismes de l'illusion. Au lieu de théoriser sur les causes de l'immersion, ou d'en rechercher une définition, ce sont plutôt les conséquences de leur lecture immersive qui

¹⁰⁷ Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Parallax. Baltimore: the Johns Hopkins university press, 2001, p. 93

¹⁰⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Poétique, Paris 1999, p. 39.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 197.

sont données à voir dans les fictions commentaires. Pour le dire autrement, les fictions commentaires proposent une représentation pragmatique de l'illusion fictionnelle, plus qu'un discours sémantique. La lecture pousse bien souvent les personnages à passer les frontières de l'illusion et à « transposer » dans leur monde des éléments qui proviennent de la fiction. Cet « effet d'entraînement » est présenté comme la conséquence effective de l'immersion, même s'il ne permet pas de la définir directement. Pourtant, cette « transposition » n'est pas marquée par des frontières nettes. L'immersion ne répond pas nécessairement à un système binaire, qui voudrait soit qu'elle se réalise, soit qu'elle n'existe pas. Nos lecteurs immergés semblent plutôt la vivre selon plusieurs degrés d'intensité. Elle est intermittente, elle dépend d'une stratification entre diverses références, lectures, expériences ou identifications.

2.2.1. Immersion et effet de fiction

Parmi les effets de l'immersion fictionnelle chez nos lecteurs personnages, la possession d'une personnalité stratifiée, traversée d'influences littéraires, est souvent la plus évidente. Cette construction intertextuelle du personnage est par exemple mise en scène dans la dernière partie de *2666*, où le jeune Hans Reiter évolue dans un univers de contes et de légendes. Enfant mutique et insondable, né d'une mère borgne et d'un père boiteux, il habite un village reculé de campagne prussienne, entouré par le « Hameau des Hommes Rouges », par le « Village des Gros » ou le « Hameau des Filles Bavardes ». Mais ce tropisme de la merveille ne s'arrête pas à la toponymie pittoresque. Traversant le monde terrestre tel un « explorateur en visite », le jeune garçon est irrémédiablement attiré par les fonds marins. Il est aimanté par le lieu parallèle des abysses, par cet espace du fond qui est aussi un envers. Cette fascination pour la plongée paraît jusque dans les traits de sa silhouette, translucide et allongée. Plus proche de l'algue que du genre humain, l'enfant appartient à un univers légendaire, à un monde de merveilles et de menaces. Cette attirance pour la fiction, associée à un attrait pour les fonds marins, permet de développer un imaginaire littéral de *l'immersion*. Mais cet imaginaire provient également de la lecture d'une encyclopédie de la faune et de la flore maritime, que le jeune Reiter compulsait mentalement au cours de ses plongées :

El libro *Algunos animales y plantas del litoral europeo* lo tenía dentro de la cabeza, como suele decirse, y mientras buceaba iba pasando páginas lentamente. Así descubrió a la *Laminaria digitata*, que es un alga de gran tamaño; compuesta por un tallo robusto y una hoja ancha, tal como decía el libro, en forma de abanico de donde salían numerosas secciones en tiras que parecían, en realidad, dedos. La *Laminaria digitata* es un alga de mares fríos como el Báltico, el Mar del Norte y el Atlántico. Se la encuentra en grandes grupos, en el nivel más bajo de la marea y

bajo las costas rocosas. La marea baja suele dejar al descubierto bosques de estas algas. Cuando Hans Reiter vio por primera vez un bosque de algas se emocionó tanto que se puso a llorar debajo del agua. Esto parece difícil, que un ser humano llore mientras bucea con los ojos abiertos, pero no olvidemos que Hans tenía entonces solo seis años y que en cierta forma era un niño singular¹¹⁰.

La lecture du livre de taxinomie accompagne la formation de l'univers imaginaire du jeune Reiter. Les images scientifiques, dessinées pour répertorier la faune et la flore maritime sont le support d'une identification qui n'a plus rien de savant. Pendant ces plongées, le personnage forge une cosmogonie du livre, dont les images s'impriment sur le monde. Les correspondances entre la lecture, les représentations et le monde deviennent plus littérales puisque dans sa vie terrestre, il perçoit toute chose à travers un filtre qu'il nomme paradoxalement « scaphandre ». Cette immersion littérale n'est certes pas directement provoquée par le livre mais elle est proche de la lecture, elle relève d'une expérience similaire. Tout comme l'algue anthropomorphe dessine une main pour saisir le jeune enfant, celui-ci pleure dans la mer, se mêle à l'élément liquide. L'écrivain à venir qu'est Hans Reiter possède donc dès l'enfance une affinité avec un monde du dessous, seulement révélé par la plongée. Il manie jusque dans ses fluides corporels le principe de l'immersion. Son univers relève moins de l'étendue, de la lecture syntagmatique d'un paysage marin que la profondeur des mondes du dedans, des abysses paradigmatiques. Cette idée de « profondeur » ne doit cependant pas nous mener à considérer l'immersion comme un simple enjeu psychologique, une sorte « d'identification » directe. En effet, si les lecteurs fictionnels s'identifient bien à la fiction, il faudrait éviter le réductionnisme psychologique qui définirait l'identification comme l'imitation par une personne réelle de la psychologie d'un personnage fictif. L'identification de Reiter à l'algue et son immersion dans l'élément marin rendent les lacunes de l'interprétation psychologique bien évidentes. Au-delà de la transformation corporelle ou matérielle de Reiter, la découverte de son être amphibie constitue un signe évident des effets multiples de l'identification fictionnelle.

¹¹⁰ Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004., p.799-800 : « Il avait dans la tête, comme on dit, le livre *Quelques animaux et plantes du littoral européen*, et pendant qu'il faisait de la plongée, il se repassait les pages lentement. C'est ainsi qu'il découvrit la *Luminaria digitata*, qui est une algue de grandes dimensions, composée d'une tige robuste et d'une feuille large, comme le disait le livre, en forme d'éventail d'où partait de nombreuses divisions en lanière qui ressemblaient, en réalité, à des doigts. La *Luminaria digitata* est une algue des mers froides comme la Baltique, la mer du Nord et l'Atlantique. On la trouve, en grandes concentrations, au niveau le plus bas de la marée et sous les côtes rocheuses. La marée basse laisse souvent à découvert des forêts de ces algues. Lorsque Hans Reiter vit pour la première fois une forêt d'algues, il en fut si ému qu'il se mit à pleurer sous l'eau. Ça a l'air difficile, qu'un être humain se mette à pleurer tout en étant en plongée les yeux ouverts mais n'oublions pas que Hans n'avait alors que six ans et que d'une certaine manière c'était un enfant singulier. »

Dans *House of Leaves*, ce processus repose sur l'espace de la maison. Loin de provoquer un effet de distanciation, ou à l'inverse une *suspension of disbelief*, l'impossibilité spatiale de la maison de Navidson laisse les spectateurs-lecteurs intradigétiques dans le doute. Elle pousse même les personnages qui se projettent de manière excessive dans la lecture au bord de la folie. Bien sûr, dans la fiction en abyme, cette « folie » paraît légitime : face à l'espace paradoxal de la maison qui détruit toute sorte de repères spatiaux et physiques, les explorateurs sombrent dans la démence. Holloway, progressivement captivé par la maison, est bientôt en proie à des délires hallucinatoires, puis à des pulsions assassines. Tom, le frère de Navidson, retranscrit ses angoisses dans un cahier incorporé dans le film. La folie de Zampanò, le spectateur du *Navidson Record*, ou de Johnny Truant, le lecteur du manuscrit, sont essentiellement transmises par contamination métalectique. Elles reposent sur leur crédulité immersive, mais elles correspondent aussi à l'expérience de lecture. Ce n'est pas seulement parce que les espaces infinis les effraient que les personnages deviennent fous. C'est aussi parce que leur lecture compulsive les pousse dans leurs retranchements et les coupe du monde « réel ». Comme souvent chez Danielewski le sens métaphorique s'inscrit littéralement dans l'espace. L'immersion du lecteur est signifiée par le calfeutrement du vieillard Zampanò dans sa chambre :

All the windows were nailed shut and sealed with caulking. The front entrance and courtyard doors all storm proofed. Even the vents were covered with duct tape. That said, this peculiar effort to eliminate any ventilation in the tiny apartment did not culminate with bars on the windows or multiple locks on the doors. Zampanò was not afraid of the outside world. As I've already point out, he walked around his courtyard and supposedly was even fearless enough to brave the LA public transportation system for an occasional trip to the beach (an adventure even I'm afraid to make)¹¹¹.

La topique de l'enfermement, image consacrée de la folie paranoïaque, s'adapte à la maison que décrit le manuscrit de Zampanò. Ce n'est pas de l'extérieur mais de l'intérieur que vient la menace, le déséquilibre, la transformation. Le personnage se calfeutre, non parce qu'il craint le monde qui l'entoure mais parce qu'il souhaite s'enfermer dans l'espace du dedans, dans le lieu de l'intime par excellence que représentent la lecture et l'écriture. La maison de Navidson, par l'intermédiaire du film, imprime sa marque sur l'espace même de Zampanò, sur

¹¹¹ Danielewski, p. xvi : « Toutes les fenêtres étaient clouées et calfatées. L'entrée principale et les portes donnant sur la cour étaient à l'épreuve des tempêtes. Même les aérations étaient recouvertes de ruban adhésif. Cela dit, on n'avait pas poussé jusqu'à installer des barres ou fenêtres ou des serrures multiples aux portes pour éliminer toute ventilation dans le petit appartement. Zampano n'avait pas peur du monde extérieur. Comme je l'ai déjà souligné, il se promenait dans la cour et, apparemment, n'hésitait pas à braver les transports en commun de Los Angeles pour se rendre de temps à autre à la plage (un trajet que moi-même j'ai peur de faire). »

la chambre dans laquelle il s'enferme. Elle est la cause inavouée de sa mort, qui passe pour un banal accident de vieillesse. Le lecteur-spectateur est donc victime de la lecture immersive, qui va ici jusqu'à la métalepse. La transgression des frontières de la fiction, l'immersion dans le récit a eu raison de sa vie. La fiction est donc le lieu d'un danger, elle constitue en tout cas un espace de réification du sujet, devenu simple élément du livre qui le contamine.

Chez Senges, les personnages peuvent également connaître d'importantes transformations suite à leur immersion dans la fiction. Après sa mort, le corps de Lichtenberg entre symboliquement dans le domaine littéraire. Ses vêtements sont vendus à des chiffonniers « indifférents au culte des reliques », puis à des industriels papetiers qui « les feront tremper, les passeront au pressoir, au pilon, pour fabriquer un très étal, très beau papier, comme on en fait plus : la trame se devine à contre-jour, comme le filigrane, et l'encre y est dit-on, comme un poisson dans l'eau¹¹² ». Cet héritage parodique de Lichtenberg – l'œuvre à venir est écrite sur ses vieux pyjamas – n'en contamine pas moins ses lecteurs plongés dans la recomposition de ses fragments. Ils utilisent les reliques de leur maître pour prendre leurs notes, dans une version dégradée et bouffonne de l'innutrition littéraire. Ce palimpseste quasi cannibale se nourrit de Lichtenberg autant qu'il transforme son œuvre. Contrairement aux visions traditionnelles de l'immersion, le processus lancé par cette image ne concerne pas seulement le domaine de la réception. À travers le palimpseste parodique, la lecture est aussi présentée comme une transformation des attributs de Lichtenberg. L'œuvre et l'écrivain deviennent des objets que le lecteur fictionnel manipule, qu'il tente de faire sien.

2.2.2. « L'assimilation réelle » de l'œuvre

L'immersion poussée à l'extrême peut s'inverser pour devenir une assimilation. Dans les fictions commentaires, la lecture tente parfois d'incorporer l'œuvre première, de l'ingérer. Alors que le lecteur était accaparé, emporté, transformé par la lecture, c'est maintenant l'œuvre qui est modifiée sous les coups de boutoir irrévérencieux des personnages. Dès le début de *Fragments de Lichtenberg*, deux sections parallèles donnent à voir ce renversement carnavalesque. Entre le chapitre consacré à la mort de Goethe et celui qui évoque le décès de Lichtenberg, les événements semblent radicalement opposés. De nombreux savants et amis entourent le grand maître, quand l'obscur philosophe s'éteint dans une solitude complète. Goethe prononce des paroles pour la postérité, alors que Lichtenberg est voué au silence et à l'anonymat. Pourtant, la facétie de Senges prend le dessus puisque, selon le narrateur, « de tous

¹¹² Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 18.

les docteurs » présents lors du décès, un seul comprend en réalité les derniers mots de Goethe. Le fameux « Mehr licht » qui s'est échappé des lèvres du maître n'est en réalité qu'un « Mehr Lichtenberg¹¹³ » avorté, le moribond ayant rendu son dernier souffle avant de pouvoir articuler les syllabes manquantes. Lichtenberg entre ainsi en contrebande dans la postérité de Goethe et l'identification fonctionne à l'envers, par un jeu qui détruit autant les figures consacrées que le déroulement chronologique. Le narrateur relie les deux chapitres avec ces mots révélateurs :

Plusieurs dizaines d'années auparavant (voici bien le ton du conteur), c'était au tour de Georg Christoph Lichtenberg de fermer définitivement les lèvres, puis d'offrir son corps au soin des empaillleurs : cinquante livres de coton hydrophile par les orifices¹¹⁴.

La distorsion temporelle provoquée par la locution « c'était au tour », employée alors qu'elle évoque un événement qui s'est passé il y a de nombreuses années, donne une indication supplémentaire de la manière dont notre personnage contamine la légende de Goethe. Tout en venant en seconde position, Lichtenberg est pourtant présenté comme la source de la parole, il devient l'origine incontestée. Il ne se contente pas de parodier Goethe, mais il le détourne, le modifie et lui fait dire ce qu'il veut. Bien évidemment, cette mystification possède une fonction programmatique. Senges, « avec le ton du conteur », modifie lui aussi la forme du livre de Lichtenberg. L'ensemble des *fragments de Lichtenberg* est consacré au détournement de l'œuvre du philosophe. La fiction érudite permet d'inverser les rôles de l'immersion littéraire : l'œuvre ne transforme plus nécessairement le personnage qui s'y identifie. Au contraire, elle peut être radicalement bouleversée par les lecteurs intradiégétiques, dans ce cas par les lichtenbergiens, ainsi que par le narrateur et même l'auteur de l'œuvre seconde.

Chez Bolaño, une des images de l'assimilation de l'œuvre par la lecture se trouve dans le rituel du groupe littéraire des « écrivains barbares », évoqué dans un récit enchâssé d'*Estrella distante*. Contrairement à ce que laisse penser le nom qu'ils s'attribuent, les « écrivains barbares » sont en réalité des lecteurs radicaux. Ils développent un rapport au texte de l'ordre d'une innutrition littérale :

Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera hartamente curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Victor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gauthier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiéndose, en

¹¹³ *Ibid.* p. 18. L'auteur traduit lui-même les termes dans des notes en marge. On passe de « plus de lumière » à « plus de Lichtenberg ».

¹¹⁴ *Ibid.* p. 13-14

fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. El resultado, tras una semana de ritual bárbaro, era un departamento o una habitación llena de libros destrozados, suciedad y mal olor en donde el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido con shorts, sucio y convulso como un recién nacido o más apropiadamente como el primer pez que decidió dar el salto y vivir fuera del agua. Según Delorme, el escritor bárbaro salía fortalecido de la experiencia y, lo que era verdaderamente importante, salía con una cierta instrucción en el arte de la escritura, una sapiencia adquirida mediante la “cercanía real”, la “asimilación real” (como la llamaba Delorme) de los clásicos, una cercanía coral que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica¹¹⁵.

Si ce rituel propose bien évidemment une vision parodique de la littérature des avants gardes, il ne faut cependant pas l’interpréter comme le degré zéro de la lecture et le rejeter dans l’ironie la plus totale. « L’assimilation » et la « proximité » procèdent bien d’un fantasme de la réception sans médiation, d’un rapport absolu, délié à la littérature. Le rituel des écrivains barbares possède certes une portée avant tout symbolique, mais ce corps construit par l’échange des sécrétions, cette transgression de la séparation entre le dedans et le dehors, mime aussi l’absence de distinction entre fiction et réalité. La lecture contient en germe le fantasme d’une identification totale, d’une refondation non-problématique du sujet dans le dépassement métalectique des frontières, qu’elles soient fictionnelles, physiques ou identitaires. La métaphore de l’homme nouveau et la critique des « barrières imposées par la culture, l’académisme, la technique » finissent de dévoiler la fascination pour des idéologies totalitaires que partagent ces personnages. Ce spectre nazi, loin d’être un trait pittoresque dans l’univers romanesque de Bolaño, permet au contraire d’associer lecture, fascination et violence. En proclamant la fin d’une inscription culturelle de la lecture, ces « écrivains barbares » révèrent une lecture pure, désengagée, anhistorique – fantasme d’un rapport direct de l’œuvre à son lecteur. C’est aussi cette vision de l’immersion de la lecture que critique Bolaño. À travers cette assimilation littéraire, son œuvre explore le rapport des figures extrêmes et des idéologies

¹¹⁵ Bolaño, *Estrella distante* p.139 « D’après Delorme il fallait se fondre avec les œuvres maîtresses. On y parvenait d’une manière extrêmement étrange : en déféquant sur les pages de Stendhal, en se mouvant avec des pages de Victor Hugo, en se masturbant et en répandant le sperme sur les pages de Gautier ou de Banville, en vomissant sur les pages de Daudet, en urinant sur les pages de Lamartine, en se coupant avec des lames de rasoir et en éclaboussant de sang les pages de Balzac ou Maupassant, en soumettant, en somme les livres à un processus de dégradation que Delorme appelait humanisation. Le résultat, au terme d’une semaine de rituel barbare, était un appartement ou une chambre jonché de livres détruits, un état de saleté et de puanteur dans lesquelles l’apprenti littéraire déblatérerait à son aise, nu ou en short, sale et surexcité comme un nouveau-né, ou plus exactement comme le premier poisson qui décida de faire le saut et de vivre hors de l’eau. Selon Delorme, l’écrivain barbare sortait aguerri de l’expérience et, là était vraiment l’essentiel, il en ressortait avec un certain savoir dans l’art de l’écriture, une connaissance acquise grâce à la « proximité réelle », l’« assimilation réelle » (comme les nommait Delorme) des classiques, une proximité corporelle qui brisait toutes les barrières imposées par la culture, l’académisme et la technique.»

rances à la fascination. Il s'intéresse moins au terrorisme de la théorie qu'au fascisme de la fiction. En transformant la production littéraire des « écrivains barbares » en rituel, il montre que leur lecture assimilatrice est indissociable de postures politiques. La fascination des personnages pour l'abjection est bien évidemment réversible, elle s'adresse au lecteur actuel et interroge sa propre satisfaction – pour ne pas dire sa jouissance – face au spectacle dont il se repaît. En montrant la manière dont les personnages s'absentent à eux-mêmes – dans la fascination, dans l'immersion ou dans l'assimilation – l'œuvre cherche à mener tous ses lecteurs dans la violence de cette « planète des monstres » ou cet « océan de merde de la littérature¹¹⁶. Bien que l'insistance grotesque, l'entassement carnavalesque et scatologique ressortissent nécessairement de la mise à distance ironique, ce roman associe la folie des personnages à la lecture, en la rapprochant d'une violence scarificatrice, exercée contre leurs propres corps, mais aussi renvoyée vers les lecteurs seconds.

L'immersion des lecteurs fictionnels est donc un processus à l'intensité variable. À l'échelle d'un même personnage, la lecture ressortit parfois à l'immersion mimétique, d'autres fois à une posture analytique, et le plus souvent à un savant mélange des deux. À supposer que l'on puisse extrapoler cette représentation de la lecture fictionnelle vers la lecture réelle, cette variation pourrait montrer les limites des théories de l'immersion fondées sur des présupposés binaires, comme l'a montré Philippe Daros dans *L'art comme action* :

Le principe de « l'immersion fictionnelle » significativement défini par rapport à une archéologie platonicienne est conçu, nous semble-t-il, de manière beaucoup trop globale, comme une loi du « tout ou rien » et, surtout sans aucune perspective historique. Certes il faut « entrer » dans une fiction et passer une manière de contrat pragmatique avec celle-ci, certes il faut suspendre l'analyse systématique avec le monde de référence, certes la lecture suscite la mise en œuvre d'un dispositif de modélisation cognitive, mais il me semble que ce dispositif n'est pas homogène¹¹⁷.

Le lecteur fictionnel oscille bien entre plusieurs attentions perceptives. Dans nos fictions, les critiques deviennent enquêteurs, les lecteurs les plus immergés modifient le texte pour en devenir les auteurs. Par ailleurs, en représentant avant tout les effets de l'immersion au second degré, nos livres inscrivent déjà de l'hétérogène dans l'illusion qu'elles manipulent. Grâce à leur caractère contourné, les fictions commentaires déplacent les lieux de l'écriture, de la lecture et du commentaire. Le lecteur est alternativement un critique savant, un Don Quichotte en puissance et un écrivain fictif. Il s'immerge dans l'œuvre tout en la réécrivant,

¹¹⁶ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p. 138.

¹¹⁷ Daros, Philippe. *L'art comme action: pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris, France: H. Champion, 2012, p.80.

passant sans coup férir de l'observation critique à l'immersion dans le récit fictionnel. Au-delà de ces variations d'intensité, il faut remarquer qu'à la stabilité d'un des pôles, celui du processus d'immersion, qui possède des caractéristiques assez similaires d'une œuvre à l'autre, correspond la labilité des lectures « à distance », dont les postures critiques ressortissent à des écoles et des présupposés aussi variables qu'historiquement identifiables. Il faut donc dresser un panorama de ces lectures critiques insérées dans la fiction.

2.3. Archéologie des lectures critiques

Aux multiples postures de nos lecteurs fictionnels correspondent en effet plusieurs traditions critiques. En parcourant l'histoire des idées, nos romans insèrent divers types de commentaires dans la fiction, sans nécessairement les prendre à la lettre. Qu'elles soient historiographiques, mythographiques, formalistes ou encore biographiques, ces postures théoriques sont généralement caricaturées dans nos romans. Leurs traits principaux sont accentués, déformés et leur présence démesurée renverse parfois leur position marginale. Elles en arrivent même à détourner le sens de l'œuvre première, voire à la poursuivre, comme une *continuation* qui oscillerait entre pastiche et parodie. Il est donc nécessaire d'explorer les sources de ces lectures critiques, les références dont elles s'emparent, tout en observant leurs effets dans les fictions commentaires.

2.3.1. Epistémologie critique

Les personnages de nos romans sont généralement avides de théories, ils aiment spéculer sur des hypothèses, échafauder des systèmes, et éclairer leurs lectures de divers présupposés critiques empruntés à des écoles de pensées ou à des traditions critiques bien identifiées. Bien plus, nos lecteurs ne se contentent pas de citer quelques noms connus ou d'évoquer les idées les plus courantes des théoriciens, mais ils entrent souvent dans le détail des textes, analysent les présupposés critiques et ancrent leurs connaissances dans une perspective historique. Ces connaissances sont bien évidemment celles des auteurs, qui jouent parodiquement de l'histoire littéraire pour construire leurs fictions commentaires. Dans les trois œuvres de notre corpus restreint, ce rapport épistémologique au savoir fonctionne de manière différente. Senges dresse plutôt un panorama à la fois référentiel et parodique de la théorie littéraire du XXe siècle, là où Danielewski et Bolaño proposent des théories ancrées dans une perspective plus synchronique, mais aussi plus radicale.

Les *Fragments de Lichtenberg* retranscrivent parodiquement l'histoire de la littérature européenne moderne. Aux diverses écoles d'exégèse de Lichtenberg correspondent plusieurs types de lectures critiques, aisément identifiables. La succession de ces théories permet de dessiner un panorama critique, qui possède surtout des traits parodiques. Ainsi les études lichtenbergiennes naissent-elles dans l'esprit d'un amateur bibliophile, Hermann Sax, qui rêve d'une machine à combiner les fragments, pour recomposer le Grand Roman de Lichtenberg, « le livre des livres, l'Opus Magnum : de la taille du second *Faust*, en plus drôle, valant aussi *l'Ethique* de Spinoza et la *Somme théologique*¹¹⁸ ». Pourtant, les divagations de cet inventeur du dimanche, sont reprises et développées par la très sérieuse « Société des Archives Lichtenberg », installée à Göteborg et composée d'hommes « tous surmontés d'un haut-de-forme¹¹⁹ », qui pensent avoir « tourné la page du dilettantisme pour entrer dans l'ère des institutions¹²⁰ ». L'imaginaire de la société philologique est ainsi amplement parodié :

On voit d'ici le tableau : Lichtenberg le brouillon, Lichtenberg le compositeur de brumes saxonnes sauvé par la raison de Suède et son sens de l'organisation aussi célèbre que ses petits pains diététiques¹²¹.

Grâce à une clause du testament d'Alfred Nobel – l'explosion d'un roman de mille pages gagnant le respect de l'inventeur de la dynamite – la société se retrouve dotée d'une somme d'argent annuelle qui lui permet d'engager des secrétaires et des messagers qui parcourent l'Europe afin de rassembler « des morceaux d'un Grand Tout (appelons ça reliques)¹²² ». Entre le romantisme de l'inventeur solitaire et le professionnalisme impersonnel de la société savante, ce sont donc deux approches critiques de la fin d'un grand XIXe siècle européen qui se trouvent comiquement confrontées. Dans les années 1910, le flambeau est repris par un couple de jeunes Irlandais, Stephen Stewart et Mary Mulligan. Quitter la Mitteleuropa pour cette île éloignée permet d'invoquer « une tradition de satire léguée par le doyen Swift », mais aussi de convoquer implicitement Joyce et « l'esprit potache, l'art des farces d'étudiants élevé au rang de philosophie pratique¹²³ ». Grâce au déplacement, au décentrement parodique, les jeunes gens évitent alors la sclérose érudite et inventent une nouvelle *conjecture* : en lisant le fragment [F173] « Mettre la dernière main à son œuvre c'est la livrer aux flammes¹²⁴ », il faut comprendre que le livre a été détruit et qu'il n'en reste que « le dixième du dixième ». Les

¹¹⁸ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 25.

¹¹⁹ *Ibid.* p.38.

¹²⁰ *Ibid.* p.49.

¹²¹ *Ibid.* p.49.

¹²² *Ibid.* p.52.

¹²³ *Ibid.* p.61.

¹²⁴ *Ibid.* p.76.

fragments ne sont plus que des « reliquats », ouverts à tous les possibles. D'autres critiques ne tarderont pas à s'engouffrer dans la brèche ouverte par les dublinois. C'est bien évidemment à Paris, terrain consacré des querelles littéraires, que se concentre la lutte de plusieurs factions herméneutiques : « voici venu le temps des controverses : après les découvreurs et les pionniers, la génération des héritiers qui se disputent les biens¹²⁵ ». On en arrive même au « Grand Schisme » et l'œuvre de Lichtenberg est scindée en trois livres mineurs, « Les mésaventures d'Ovide », « Le Concile de Pampelune » ou « Une histoire de l'arche de Noé ». Puis vient l'ère du Soupçon, lorsque « ne pas être dupe devient le moteur de la pensée contemporaine¹²⁶ ». Alors que les factions herméneutiques avaient tendance à se retrouver autour de points communs biographiques, la lecture se fait maintenant distante, et emprunte à divers champs des sciences humaines. Enfin, en changeant encore de lieu et de temps, à l'époque des « soviets magyars », la lecture de Lichtenberg devient paradoxalement un moyen de retrouver une vérité à laquelle se raccrocher, face à « une sorte de farce permanente, universelle en tout cas dans les limites du pays¹²⁷ » : « dans ces circonstances, la parodie, celle des artistes, jusqu'à la pitrerie, n'est pas un délit mais la moindre des choses, ou une seconde nature : elle entre en harmonie avec l'absurdité des régimes¹²⁸ ». Les lectures critiques de Lichtenberg sont donc inscrites dans une historicité, et s'inspirent de présupposés herméneutiques qui influencent le travail des interprètes. Ce parcours archéologique associe donc aux mouvements géographiques des déplacements herméneutiques afin de dessiner une histoire parallèle de la littérature, qui reprend les clichés des manuels scolaires, ou du moins d'une conception téléologique de l'histoire des idées. Sous le patronage de Swift et de Goethe, la reprise du canon opère dans le décalage. Cette archéologie littéraire ne cherche pas à édifier un exemple, mais constitue plutôt une source d'amusement. Sans but apparent, ce jeu gratuit de Senges fait pourtant avancer l'intrigue ; la narration se glisse dans les marges de l'histoire officielle.

Alors que le régime parodique dominait l'historiographie chez Senges, Danielewski et Bolaño ne mettent pas nécessairement à distance ces théories radicales. Pour l'étude du *Navidson Record*, Danielewski fait aussi s'affronter plusieurs démarches épistémologiques, mais dans une perspective plus synchronique que diachronique, en créant un dispositif constitué de notes et de références bibliographiques autour du film de Navidson. En effet, dans son manuscrit fragmentaire, Zampanò retranscrit le « *Navidson record* », en décrivant par écrit les

¹²⁵ *Ibid.* p.162.

¹²⁶ *Ibid.* p.201.

¹²⁷ *Ibid.* p.412.

¹²⁸ *Ibid.* p.413.

événements qui se déroulent dans ce film, réalisé par le personnage éponyme. Mais il ajoute à ce premier niveau du récit des commentaires personnels, ainsi que les avis de spécialistes qui se seraient intéressés de près ou de loin au film, qu'ils soient philosophes, écrivains, artistes, historiens de l'art, psychiatres. Zampanò semble ainsi faire preuve d'un véritable travail d'érudition car il évoque à de nombreuses reprises l'abondance de la littérature critique consacrée au sujet. Diverses hypothèses sont développées pour comprendre les événements du film, notamment pour essayer d'expliquer pourquoi Navidson était retourné dans la maison alors qu'il y avait échappé de peu à la mort. Zampanò développe successivement les arguments de la « Kellog-Antwerk Claim », du « Bister-Frieden-Josephson Criteria » ou encore de la « Haven-Slocum Theory », pendant tout un chapitre¹²⁹, ce qui ne va pas sans rappeler les « hypothèses », et autres « conjectures¹³⁰ » des personnages de Senges. Les deux œuvres possèdent une allure scientifique, qui s'appuie notamment sur un appareil critique composé d'annexes, d'index et de tables des matières. Le livre commentaire, œuvre seconde, met ainsi en perspective le caractère fictionnel de l'œuvre romanesque. Chez Bolaño, l'œuvre première est évoquée de manière plus diffuse, mais *2666* pose tout de même la question d'une historiographie contemporaine. Autour du mystère de l'auteur disparu, restent les signes de l'œuvre en construction et les débats entre diverses écoles archimboldiennes, notamment dans le numéro 46 des *Etudes littéraires* de Berlin, où s'affrontent le groupe constitué par Pelletier, Morini et Espinoza et celui de Schwartz, Borchmeyer et Pohl.

L'étude d'une œuvre de référence permet donc de recréer une historiographie, de présenter plusieurs écoles de lecture. En proposant des fragments de l'œuvre première dans le livre, elles arrêtent un corpus bien défini, sur lequel plusieurs interprétations pourront être établies. C'est bien le caractère marginal de ces lectures qui provoque leur multiplication. Alors que l'écriture établit la référence, l'autorité, les commentaires en marge ne sont que des hypothèses, par essence variables et interchangeables.

2.3.2. Mythographèmes

La parodie des interprétations historicisées et référencées, comme l'exploitation radicale de théories interprétatives sont des manières différentes d'éviter de réduire les lectures secondes à une seule perspective, qu'elles soient traitées à la légère ou *trop* prises au sérieux. Si ces œuvres plaçaient leur démarche épistémologique dans un régime entièrement savant, les écarts

¹²⁹ Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 384-407.

¹³⁰ Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p. 414 ; p. 26.

avec la norme interprétative seraient réduits et les propositions critiques deviendraient centrales. Nos romans proposent plutôt de diversifier à l'extrême les possibilités interprétatives. Dans cette perspective, le passage des lectures historiographiques aux interprétations mythographiques permet d'ouvrir les sens possibles. Alors que les propositions critiques de nos lecteurs se révèlent souvent vaines et stériles, la convocation des récits fondateurs n'aboutit pas à une lecture univoque, d'autant que les références sont variées et syncrétiques. Au lieu de créer une poétique mythologique qui reprendrait intégralement des mythes dans une lecture totale (comme chez Joyce ou Borges par exemple), cette veine mythologique est utilisée en dilettante. Dans les fictions commentaires, l'adaptation est la norme, et la dissémination d'échos mythologiques perpétue le fonctionnement essentiel de ces récits, construit sur un canevas diffus et marginal.

Chez Bolaño et Danielewski, certaines péripéties mythologiques tentent pourtant de ressaisir l'intrigue principale. Un passage de *2666* propose par exemple de lire les aventures de Pelletier et d'Espinosa comme une réactivation de *l'Odyssée* :

Y ya que hemos mencionado a los griegos no estaría de más decir que Espinoza y Pelletier se creían (y a su manera perversa eran) copias de Ulises, y que ambos consideraban a Morini como si el italiano fuera Euriloco, el fiel amigo del cual se cuentan en la Odisea dos hazañas de diversa índole. La primera alude a su prudencia para no convertirse en cerdo, es decir alude a su consciencia solitaria e individualista, a su duda metódica, a su retranca de marinero viejo¹³¹.

Le décentrement de la référence mythologique pousse à s'intéresser au personnage secondaire, marginal. L'impotent Morini, contrairement à l'Ulysse bicéphale, n'est pas caractérisé par le voyage ou par l'exploration. Il reste chez lui quand Espinoza et Pelletier partent sur les traces d'Archimboldi. Comme l'Euryloque de la fable, il fait confiance à son instinct et il domine inconsciemment ses camarades. Mais la suite de la relecture du mythe nous éclaire encore davantage sur ses motifs.

La segunda, en cambio, narra una aventura profana y sacrílega, la de las vacas de Zeus u otro dios poderoso, que pacían tranquilamente en la isla del Sol, cosa que despertó el tremendo apetito de Euriloco, quien, con palabras inteligentes, tentó a su compañeros para que las mataran y se diesen entre todos un festín, algo que enojó sobremanera a Zeus o al dios que fuera, quien maldijo a Euriloco por darse aires de ilustrado o de ateo o de prometeico, pues el dios en cuestión se sintió más molesto

¹³¹ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p.67 : « Et puisque nous avons mentionné les Grecs, il ne serait pas inutile de dire qu'Espinoza et Pelletier se croyaient (et à leur manière étaient) des répliques d'Ulysse, et que tous deux traitaient Morini comme si l'Italien avait été Euryloque, le fidèle ami dont l'Odyssée rapporte deux hauts faits de nature différente. Le premier fait allusion à sa prudence qui lui permet de ne pas être métamorphosé en porc, c'est-à-dire à sa conscience solitaire et individualiste, à son doute méthodique, à sa méfiance de vieux marin. »

por la actitud, por la dialéctica del hambre de Euriloco que por el hecho en sí de comerse su vacas, y por este acto, es decir, por este festín, el barco en el que iba Euriloco naufrago y murieron todos los marineros, que era lo que Pelletier y Espinoza creían que le pasaría a Morini, no de forma consciente, claro, sino en forma de certeza inconexa o intuición, en forma de pensamiento negro microscópico, o símbolo microscópico, que latía en una zona negra y microscópica del alma de los dos amigos¹³².

La perspective mythologique n'est donc pas à prendre comme un supplément d'âme, ni même un réseau de signes mais bien comme ce « symbole microscopique », un envers minuscule, marginal et mystérieux de l'œuvre. Le mythe ne crée donc pas une lecture univoque et fondamentale de l'œuvre première, mais il en montre le caractère second. Euryloque, tout comme le critique Morini, sont toujours en retrait mais ce sont pourtant eux qui mettent en branle une « dialectique de la faim », qui manipulent leurs camarades, voire font le vœu secret de les tuer. Leur parole mène à la mort, parce qu'elle remue chez les hommes des instincts obscurs. Le retrait apparent de ces personnages produit tout de même une action, l'effacement n'empêche pas la destruction. Le personnage secondaire manipule, transforme et modifie le récit des héros, tout comme la réécriture transforme le sens de la source.

Dans *House of Leaves*, le mythe du Minotaure semble lui aussi posséder une place de régie, puisqu'il est convoqué pour parler du labyrinthe qu'est la maison de Navidson. Pourtant, tous les passages consacrés au mythe sont biffés dans le livre de Danielewski. Cette typographie retranscrit le fait que Johnny Truant a ressuscité « with a little bit of turpentine and a good old magnifying glass¹³³ », toutes les allusions au Minotaure que Zampanò avait voulu supprimer sur son manuscrit. Le palimpseste transparent et évanescent, même interdit et raturé, devient alors explicite. Cet accès difficile à la lecture des passages manuscrits concernant le Minotaure n'est pas seulement matériel. Le mythe lui-même est réinterprété, raturé et transformé. La trace incertaine du mythe dans le manuscrit métaphorise un mode abstrait de relecture, une réinterprétation du mythe. Au lieu d'être le fils du taureau blanc que le roi de Crète aurait refusé

¹³² *Ibid.* p.67 : « Le second [haut fait], en revanche, raconte une aventure profane et sacrilège, celle des vaches de Zeus ou d'un autre dieu puissant, qui paissaient tranquillement sur l'île du Soleil, ce qui éveilla le terrible appétit d'Euryloque, qui, par des paroles intelligentes, induisit chez ses compagnons la tentation de les tuer et de faire un destin entre eux tous, ce qui mit hors de lui Zeus ou quel que soit le dieu, qui maudit Euryloque de se donner des airs de type instruit, ou d'athée, ou de prométhéen, car le dieu en question fut plus irrité par l'attitude, par la dialectique de la faim d'Euloque que par le fait en lui-même de manger ses vaches, et à cause de cet acte, c'est-à-dire à cause de ce festin, le navire sur lequel se trouvait Euryloque fit naufrage et tous les marins trouvèrent la mort, ce que Pelletier et Espinoza croyaient qu'il allait arriver à Morini, pas sous une forme consciente, bien sûr mais sous la forme d'une certitude sans fondement, ou d'une intuition, ou d'un symbole microscopique, qui palpait dans une zone noire et microscopique de l'âme des deux amis. »

¹³³ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000., p. 111 « à l'aide d'un peu de térébenthine et d'une bonne vieille loupe ».

de sacrifier à Poséidon, le Minotaure serait en réalité l'enfant difforme de Minos et Pasiphaé. À partir d'une pièce de théâtre fictionnelle écrite par un dénommé Taggart Chiclitz, Zampanò réinterprète le mythe du Minotaure « as trope for psychic concealment », le fils étant « imprisoned by a father's shame¹³⁴ », dans une inversion des présupposés freudiens. Bien évidemment, le lecteur Truant ne s'étonne pas de retrouver ce mythe dans le *Navidson Record*, le film étant consacré à la description d'un immense labyrinthe. Ce qui étonne davantage Truant, c'est la raison pour laquelle Zampanò aurait été amené à détruire ces passages, d'autant que le vieillard n'arrête pas là sa réinterprétation du mythe. Au contraire, Zampanò extrapole sa lecture du mythe du Minotaure en la complétant par un autre mythe qui en poursuit le sens, tel un écho. Ce deuxième récit retrace la création d'une chambre de torture par l'inventeur Perilaus, qui façonne une statue de taureau en bronze dans laquelle on peut faire brûler un supplicié. L'animal possède des tuyaux musicaux entremêlés dans sa tête, qui « translated the tortured screams into strange music¹³⁵ ». Ces descriptions macabres, détruites dans le manuscrit original, sont suivies par un long blanc, qui inquiète Truant, qui commente la superposition de ces lectures secondes et leurs coïncidences troublantes :

Can't help thinking of old man Z here and those pipes in his head working overtime; alchemist to his own secret anguish; lost in an art of suffering. Though what exactly was the fire that burned him?¹³⁶

Tout comme le labyrinthe constituait une métaphore de la maison de Navidson, la chambre démoniaque de Perilaus constitue une image de l'esprit troublé et torturé par les échos de Zampanò pour Truant. Comme un supplicié dans le taureau, le vieillard serait brûlé par les voix du livre, qu'il retranscrirait dans ses lectures et ses commentaires, tel un chant monstrueux sorti des cornes de la statue incandescente.

Le mythe permet donc là encore d'éclairer le rôle d'un personnage effacé, oublié, qui joue pourtant un rôle de régie. Zampanò chez Danielewski, comme Morini chez Bolaño, sont des personnages effacés qui possèdent cependant un aspect déterminant. Tous deux entretiennent un rapport particulièrement substantiel à la lecture, puisqu'elle constitue un prolongement littéral de leur être et de leurs corps, marqués par les infirmités. Morini est impotent, et nous avons déjà vu que Zampanò, qui a consacré son manuscrit à l'étude d'un film,

¹³⁴ *Ibid.* p. 335-336 : « comme une métaphore de la dissimulation psychologique » / « prisonnier de la honte du père ».

¹³⁵ *Ibid.* p. 337 : « traduisaient les cris de torture en une musique étrange »

¹³⁶ *Ibid.* p. 337 : « Je ne peux pas m'empêcher de penser ici au vieux Z. et à tous les tuyaux dans sa tête qui fonctionnaient en permanence ; alchimiste de sa propre angoisse secrète ; égaré dans l'art de la souffrance. Mais quel était donc le feu qui l'a consumé ? »

est aveugle, « blind as a bat¹³⁷ ». Pourtant, à l'instar de la chauve-souris à laquelle il est comparé, cette cécité lui permet de voir autrement les ténèbres. La perte de la vue lui permet paradoxalement d'écrire sur la maison labyrinthique. Cette faculté rappelle bien évidemment celle des devins mythologiques comme Tirésias, auquel la perte de la vue procure un savoir plus profond et mystérieux. Selon « El Cerdo », un témoin rencontré par les critiques à la recherche d'Archiboldi, l'écrivain de Bolaño possède lui aussi cette caractéristique : « Tiene los ojos de un ciego, no digo que esté ciego pero son igualitos que los de un ciego, es posible que me equivoque¹³⁸ ». D'autant que le même Archiboldi a écrit un roman intitulé *La Ciega*, dans lequel, « Tal como cabía esperar, esta novela trataba sobre una ciega que no sabía que era ciega y sobre unos detectives videntes que no sabían que eran videntes¹³⁹ ». Cette aveugle qui ignore sa condition, métaphore de la lecture seconde, du lecteur qui ne sait pas qu'il est observé, que son interprétation est elle-même lue.

Ainsi, nos romans possèdent non seulement des personnages lecteurs, mais aussi des « régimes » de lecture, qu'ils soient historiographiques ou mythologiques. Les fictions commentaires sont des œuvres ouvertes, qui se nourrissent d'un matériau référentiel explicite, emprunté à des traditions souvent bien identifiées. Insérées ou parodiées, ces références sont employées par la fiction sur un mode qui ressemble à s'y méprendre à celui de la lecture et du commentaire, sans nécessairement suivre un fonctionnement intertextuel. Ces régimes de lecture ne possèdent pas non plus une charge dialogique qui serait inscrite dans une utilisation du style indirect libre. Il ne s'agit pas tellement d'interroger les fondements de ces traditions, d'en renouveler les perspectives, mais plutôt de les utiliser comme des béquilles de la fiction. Point de discours de la profondeur, de l'épaisseur indistincte ou de l'inscription de l'intertexte dans le feuilleté romanesque chez nos auteurs. L'artifice explicite du commentaire constitue plutôt une modalité du récit, même si l'intégralité de ces fictions commentaires ne ressortit pas non plus au collage, ou à la poétique de la citation telle qu'elle est décrite par Antoine Compagnon à partir des paperoles de Proust ou des ciseaux de Joyce¹⁴⁰. Envisager l'intertextualité comme collage, c'est appuyer sur l'hétérogénéité, sur le transfert d'extériorité, plus que sur la transformation du processus de création propre à l'échange. Dans les fictions

¹³⁷ *Ibid.* p. xxi.

¹³⁸ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 168 : « Il a des yeux d'aveugle, je ne dis pas qu'il est aveugle, mais ils sont pareils à ceux d'un aveugle, c'est possible que je me trompe. »

¹³⁹ *Ibid.* p. 1061 : « Comme on pouvait s'y attendre, le roman avait pour sujet une femme aveugle qui ne savait pas qu'elle était aveugle et des détectives voyants qui ne savaient pas qu'ils étaient voyants. »

¹⁴⁰ Compagnon, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris, France: Éditions Points, 2016.

commentaires, le lecteur second devient bien souvent créateur, il convoque, modifie et interprète la source. Il possède à la fois les ciseaux et la colle.

2.3.3. Les relectures des métalecteurs

En tant qu'herméneute, le lecteur fictionnel donne une interprétation autant qu'il fait signe vers le mode de lecture. Il désigne la manière dont on doit lire le texte premier, ce qui implique bien sûr un mode de lecture de l'œuvre seconde. Ces métalecteurs sont la forme la plus proche de la figure de l'écrivain, ils appellent implicitement une lecture créatrice. Ils influencent notre propre lecture non seulement par l'insertion de leurs interprétations dans l'œuvre, mais surtout par une mention directe des procédés et des processus de la lecture. Ils désignent explicitement les manières de lire, ce qui infléchit nécessairement la conception commune de la représentation. En insérant dans leurs textes des manuels de parfaits lecteurs, les romanciers de notre corpus ne cherchent pas nécessairement à esquisser une figure de lecteur idéal, ou à désigner une interprétation établie. Les métalecteurs proposent plutôt l'inscription de poétiques du détournement, inscrivant la lecture marginale au centre de la démarche créatrice. Chez Senges, la lecture épouse la forme « gibbeuse » du bossu Lichtenberg. Cette lecture du détour s'oppose aux lectures « préméditées » à « l'entente », à la lecture directe, immédiate, qui ne passe pas par l'herméneutique et le commentaire :

La lecture tordue ou lecture gibbeuse : elle s'improvise celle-là, elle ne compose pas avec le temps et l'espace : c'est une lecture accidentelle qui doit se contenter de ce qu'elle trouve, le plus souvent l'inconfort, au mieux un équilibre instable, un équilibre un peu juste et un mobilier de fortune. [...] C'est aussi une lecture fragmentaire, sensible à la brièveté, incapable de s'en sortir autrement, bien obligée de composer avec des aperçus, et des escarbilles, ou avec une émotion aussi courte qu'une paire de gifles – on pourrait appeler ça, avec Lichtenberg, une lecture aphoristique, si le lecteur secoué par son cheval offre à son roman-fleuve la brièveté de sa lecture¹⁴¹.

La lecture seconde, inscrite dans le texte littéraire, égare donc le lecteur extérieur, déjoue ses attentes et fragmente la poétique romanesque. Les clés de lecture de l'œuvre première sont détournées par les lecteurs seconds, qui en modifient le sens. L'inscription d'une poétique de la réception dans l'œuvre ne nous oriente donc pas nécessairement vers un mode de lecture particulier. Elle suppose plutôt la multiplication des interprétations, un « équilibre instable ». La lecture « gibbeuse », à l'image de la bosse de Lichtenberg, est contournée, oblique. En faisant reposer toute narration sur l'interprétation, la poétique du commentaire place

¹⁴¹ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 139.

l'herméneutique sur le même plan que la création romanesque et livre nécessairement tout commentaire extérieur au hasard, à la « lecture accidentelle » telle qu'elle est évoquée par Senges. L'inconfort, l'instabilité de la lecture, et des interprétations mènent le lecteur dans des chemins incertains. Le métalecteur sait bien que, toute lecture ayant déjà été parcourue dans le livre, l'œuvre complète se dérobe à l'interprétation. Le lecteur interprète, découpe, secoue le roman-fleuve pour le rendre fragmentaire et multiple. La lecture « gibbeuse », seconde, expérimente toutes les interprétations possibles, et cette dimension exhaustive modifie nécessairement le rôle de la lecture extérieure. Nous interprétons différemment le texte premier, puisqu'il est déjà parcouru, interpolé, commenté, voire développé par les lecteurs seconds. En tant que lecteur de toutes ces lectures, nous sommes encouragés à saisir les effets de ces interprétations. En instaurant un troisième pôle dans les relations entre le lecteur et l'écrivain, la lecture fictionnalisée inscrit dans l'œuvre même le retour d'une lecture critique. Dans les fictions commentaires, toute lecture est déjà relecture, ce que les métalecteurs de Senges ne se privent pas de commenter. « La relecture comme manie reconnaît le livre comme plaisir pervers¹⁴² », la répétition de la lecture est un enseignement et un remords :

La relecture comme accoutumance suppose le manque et l'assouvissement du manque, elle fait de nous ce que nous sommes très probablement : des êtres de vide et de plein, sans cesse en train de courir après toute forme d'insatisfaction (l'insatisfaction de la toute-puissance, de l'insatisfaction de la mystique, l'insatisfaction de l'œuvre accomplie et du repos avant la mort)¹⁴³.

Les métalecteurs de Senges réfléchissent aux modes de lecture des fictions commentaires, en les reliant à l'insatisfaction, et donc en définitive au désir. Par le biais de ces lectures secondes, ces romans interrogent l'origine de la lecture, recherchent les causes de cet acte, et en font finalement l'objet de leur narration. Les strates superposées de la lecture, l'insertion de commentaires fictionnalisés, permettent d'associer la relecture à la dimension fragmentaire de nos œuvres, à la tentative de combler les vides de l'action, du sens ou de la production. Le désir de finitude fondamentalement mis en danger par les fictions commentaires est retrouvé par la relecture, qui vise à inscrire les interprétations dans l'œuvre, sans pourtant jamais réussir à en figer le sens.

Dans *2666*, Bolaño retranscrit également plusieurs lectures, notamment celle du livre de Rafael Dieste, le *Testamento geométrico*, par le critique Amalfitano. L'ouvrage possède un caractère mystérieux car Amalfitano ne se souvient pas l'avoir placé dans ses cartons de

¹⁴² *Ibid.* p. 341.

¹⁴³ *Ibid.* p. 341.

déménagement et ne réussit pas à situer sa provenance. À l'énigme de la découverte du livre, s'ajoute celle de son contenu, le « testament » oscillant entre le traité de géométrie et le recueil poétique. Tout comme les fictions commentaires de Senges, de Danielewski ou de Bolaño, l'œuvre de Dieste propose des interprétations internes, classées selon diverses hypothèses. Les commentaires fictionnels proposés dans le livre de Dieste placent donc Amalfitano dans la même position que tout lecteur se retrouvant confronté à une interprétation fictionnalisée, celle du métalecteur, pour lequel toute lecture est déjà relecture. Face à ces commentaires intradiégétiques, le métalecteur ne s'intéresse plus nécessairement au sens caché, au développement d'une interprétation canonique, ou même d'une compréhension littérale du texte. Les interprétations présentées au second degré écartent généralement le métalecteur de la médiation littéraire pour le diriger vers un autre type d'interprétation. Par exemple, Amalfitano n'arrive jamais à comprendre le sens du « postulat V », interprétation fictionnalisée présentée à l'intérieur du livre de Dieste :

Amalfitano no tenía idea de que era el V postulado ni en qué consistía, y además no le interesaba saberlo, aunque esto último tal vez no sea achacable a su falta de curiosidad, que la tenía y en grandes cantidades, sino al calor que barría por las tardes Santa Teresa, un calor seco y polvoso, de sol agriado, al que era imposible sustraerse¹⁴⁴.

La lecture, influencée par les conditions atmosphériques, se transforme en expérience sensible qui provoque des actions. En raison de la chaleur est trop intense, Amalfitano délaisse l'interprétation du « postulat V » et commence à dessiner des figures géométriques, seules traces de sa lecture d'ailleurs retranscrites dans le livre de Bolaño. Il ne s'intéresse plus à la lettre du texte, puisque les explications sont déjà présentes dans le livre de Dieste, mais plutôt à la manière dont il ressent les effets de l'œuvre dans le réel. À la suite de sa lecture, il suspend en effet le *Testamento geométrico* à la corde à linge de son jardin. Le livre devient un objet, destiné à moisir sur ce rayonnement improvisé. Cet acte transforme la lecture. Le geste d'Amalfitano constitue une interprétation de l'œuvre de Dieste, déplacée dans le monde, dans le cadre de référence qu'elle devait pourtant matérialiser par ses discours géométriques. D'autant que cet enchâssement possède une dernière strate : ce que l'on prenait pour un signe de folie est en fait la réactualisation d'un geste artistique de Duchamp. La suspension d'un livre

¹⁴⁴ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 239 : « Amalfitano n'avait pas la moindre idée de ce qu'était le V postulat, ni en quoi il consistait, et en plus n'en avait rien à faire, même si ce dernier point n'était peut-être pas imputable à son manque de curiosité, car de la curiosité il en avait et en grande quantité, mais à la chaleur sèche et poussiéreuse, de soleil acide, à laquelle il lui était impossible de se soustraire[...]. »

de géométrie sur une corde à linge accomplit un *ready made* en abyme qui inscrit la lecture dans une série de retours à des références préétablies, tout en la détournant du média littéraire. L'interprétation au second degré se poursuit selon un autre mode d'expression. Écrivains barbares ou aviateurs de Bolaño, herméneutes copistes de Senges et critiques cinématographiques de Danielewski déplacent leurs champs de réception afin de mieux appréhender ces interprétations fictionnalisées. La re-lecture relève ainsi pas seulement de la répétition, mais aussi du déplacement, de « l'intermédia ». Les fictions commentaires fictionnalisent ainsi les possibles de l'écriture et de l'édition, mais aussi les manières de lire et d'interpréter à travers des actes et des expériences, afin de se faire l'écho de la littérature dans le monde.

Mais cette poursuite de l'interprétation à travers un autre média est aussi représentée dans la fiction littéraire. Dans *House of Leaves* notamment, le livre s'inspire du labyrinthe de la maison pour construire sa narration, dont les voix sont séparées par des dispositifs typographiques contournés et complexes. Cette structure enchâssée métaphorise la médiation nécessaire de l'accès à la référence. Il est impossible de saisir le réel en dehors de ses représentations, et le passage d'un niveau de narration à l'autre permet tout au plus de changer de média. Au début du chapitre cinq, nous pouvons par exemple observer trois couches narratives. Nous lisons le manuscrit de Zampanò, qui commente le film de Navidson dans le corps du texte. Cette première strate est annotée par Zampanò lui-même, ainsi que par l'éditeur Johnny Truant. Des variations de polices typographiques permettent de les distinguer les niveaux narratifs, qui se consacrent à divers objectifs : l'érudition, la traduction ou la digression interprétative. Cette structure labyrinthique influence nécessairement la réception et la lecture. Dans une note de *House of Leaves*, Danielewski explique le rôle de la métalecture à travers la délégation du récit. Le narrateur Truant s'interroge par exemple sur la raison pour laquelle Navidson n'a pas directement évoqué dans le film le moment où son frère Tom disparaît dans le labyrinthe de la maison. Dans le *Navidson record* cet épisode est en effet seulement raconté à travers le point de vue de Reston, un des explorateurs de la maison. Pourtant Reston, aveuglé par l'obscurité du labyrinthe, tient son récit de Navidson lui-même, témoin direct de la disparition de son frère. Navidson refuse pourtant d'en parler dans le « grand entretien » à la fin de son film, il donne seulement le témoignage de Reston. L'éditeur-lecteur s'interroge : l'épisode de la perte du frère est-il trop douloureux pour que Navidson souhaite se livrer ? La représentation de cet épisode est-elle de toute manière possible, ne faut-il pas mieux la laisser

à distance, afin de ne pas la trahir ? Truant propose cependant une autre interprétation de cette délégation du récit :

By relying on Reston as the sole narrative voice, [Navidson] subtly draws attention once again to the question of inadequacies in representation, no matter the medium, no matter how flawless. Here in particular, he mockingly emphasizes the fallen nature of any history by purposefully concocting an absurd number of generations. Consider: 1. Tom's broken hands → 2. Navidson perception of Tom's hurt → 3. Navidson's description of Tom's hurt to Reston → 4. Reston retelling of Navidson's description based on Navidson recollection and perception of Tom's actual hurt. A pointed reminder that representation does not replace. It only offers distance and in rare case perspective¹⁴⁵.

L'enchâssement narratif, auquel il faudrait bien sûr ajouter le récit de Zampanò, lui-même interprété par Truant, implique autant de niveaux de réceptions qu'il y a de récits. Autrement dit, chaque strate de discours est adressée à un destinataire particulier, mais l'ensemble montre que la perception d'un événement est nécessairement soumise à une médiation. Les lectures fictionnalisées nous font ressentir le caractère factice de toute représentation, qui ne « remplace » rien, qui ne fait pas concurrence au réel, mais qui fonctionne sur son propre régime. Grâce à cette mise à distance, la représentation est moins envisagée comme *mimesis* que comme écho, comme prolongement de lectures et d'interprétations différées. Cela explique sans doute la propension au retour analytique, et pas seulement réflexif, sur les œuvres. Les fictions commentaires ne sont ainsi pas seulement des romans « métatextuels ». Elles insèrent des lectures et des commentaires plus que des remarques implicitement spéculaires. Elles développent des correspondances entre des récits enchâssés plus qu'entre des niveaux de signification. Elles mettent en scène des interprétations de récits, sans nécessairement s'intéresser au texte source. Lire une fiction commentaire consiste finalement toujours à relire, à parcourir une interprétation fictionnelle déjà constituée. Ces œuvres nous placent dans une position de métalecteur, compilant et comparant les différents commentaires d'un même texte. Elles nous invitent donc à les poursuivre, dans une perspective interactive. Les lectures fictionnelles révèlent finalement la part virtuelle et presque performative de toute lecture.

¹⁴⁵ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000., p. 346 « En faisant de Reston l'unique voix narrative, il attire subtilement l'attention une fois de plus sur la question des faiblesses de la représentation, quel que soit le medium et quelle que soit sa perfection. Ici en particulier, il souligne de façon moqueuse la nature déçue de toute histoire en concoctant volontairement un nombre absurde de relais. Voyez plutôt 1. Mains brisées de Tom → 2. Perception de Navidson de la souffrance de Tom. → 3. Description faite par Navidson à Reston de la souffrance de Tom → 4. Reston raconte à nouveau la description de Navidson d'après le souvenir et la perception de Navidson de la souffrance de Tom. Une façon de rappeler que la représentation n'est pas un substitut. Elle n'offre qu'une distance et dans de rares cas une perspective. »

Conclusion : Dans les marges du livre ?

Au terme de ce parcours, s'impose assez clairement le constat d'une inscription des fictions commentaires dans une vaste généalogie. Outre les œuvres qu'elles citent, les postures critiques qu'elles empruntent et les méthodes qu'elles emploient, ces fictions s'inspirent d'une esthétique érudite, ou plus largement des romans dont la narration possède un rapport avec la lecture. Les conjectures internes et autres postulats peuvent autant posséder un caractère potache et parodique qu'une dimension plus sérieuse, quand le roman retrace ses propres lectures et délivre ses interprétations. Les fictions commentaires convoquent nécessairement des personnages de lecteurs, qui finissent parfois par appartenir au livre qu'ils lisent. La fiction se déplace ainsi de l'écriture romanesque à sa lecture. Que le lecteur parcoure une œuvre réelle, comme dans les *Fragments de Lichtenberg*, ou fictionnelle chez Danielewski et Bolaño, cette lecture transforme le texte source, par combinaison, fragmentation ou continuation. Alors que Danielewski faisait dire à ses personnages : « si nous désirons vivre, nous ne pouvons le faire que dans les marges de ce lieu », cette dialectique postmoderne de la marge¹⁴⁶ perd peu à peu son intérêt. Les notes infrapaginales, marginales sont dans un à-côté qui n'est plus nécessairement minoritaire. Loin d'être des marges, des centres ou des pôles, ce sont plutôt des strates parallèles entre plusieurs discours qu'il faut moins penser selon le principe homogène de l'intertextualité, que selon une hétérogénéité hypertextuelle. Les lectures secondes, qu'il s'agisse de commentaires savants ou d'interprétations existentielles, ne se situent pas seulement dans le paratexte, dans la préface, les notes de bas de page ou les annexes. Elles modifient la forme du texte source par la superposition de strates herméneutiques, elles troublent le nappé diégétique. Dans ces œuvres secondes, la lecture devient nécessairement créative, elle se rapproche très fortement de l'écriture, selon des modalités explicites, hypertextuelles et spéculaires.

¹⁴⁶ Ruffel, Lionel (dir.) *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes: C. Default, 2010.

Chapitre III : Des auteurs « adventices »

Fasse le ciel que je n'écrive pas un livre sur d'autres livres [D 205]¹⁴⁷.

Après avoir spécifié ce qui, dans les fictions commentaires, relevait de l'édition, puis de la lecture, il faut maintenant appréhender leur rapport à l'écriture, notamment lorsque l'auteur est déplacé dans la fiction¹⁴⁸. Si les fictions commentaires font souvent apparaître des auteurs, elle ne peuvent pas pour autant se limiter aux genres des vies imaginaires, ou des fictions biographiques¹⁴⁹, qui retranscrivent le destin d'un personnage, et dans certains cas particuliers, d'auteurs de fictions. Les romans de notre corpus ne s'intéressent pas forcément aux « vies », qu'il s'agisse de retracer une visée hagiographique, ou au contraire de décrire des vies minuscules¹⁵⁰. Si nos récits convoquent des figures d'écrivains et empruntent parfois des traits aux fictions biographiques, ils s'en distinguent par la critique interne de ces figures ainsi que par la mise en place de dispositifs spéculaires d'écriture. Autrement dit, il ne s'agit pas tant de retranscrire la vie d'un écrivain, ou même la création de son œuvre, que de le concurrencer par le commentaire fictionnel, de poursuivre la fiction d'une autre manière ou de la transférer dans un autre média. Alors que les fictions « en quête d'auteur » sont nécessairement tournées vers cette figure tutélaire de l'écrivain, les fictions commentaires poursuivent davantage le livre, perpétuent le récit à travers les interprétations. Le déplacement de l'auteur au sein de la fiction n'est qu'une des caractéristiques des fictions commentaires, qui insèrent également les lectures, l'édition et la critique dans le récit. Pourtant, à la différence des fictions biographiques, les fictions commentaires insèrent dans le récit les productions de ces auteurs seconds. Nous lisons les commentaires ou les fictions constituées par ces écrivains fictionnels et leur production concurrence même le récit principal. Nos romans mettent donc toujours en scène la prise de pouvoir du commentaire sur le récit, de l'écriture seconde qui se rengorge de sa démesure, puisque ces écrivains fictionnels possèdent une verve qui pallie leur négligence, d'une visée exhaustive qui ne s'embarrasse pas d'ordre. Nos romans ne reprennent donc pas le discours topique de la littérature enfermée dans son propre murmure, qui privilégierait la réflexivité au détriment de toute intrigue. Si la lecture devient une forme de création dans les fictions critiques, si l'édition et l'herméneutique versent souvent dans l'affabulation, c'est parce qu'elles sont

¹⁴⁷ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 84

¹⁴⁸ Pluvinet, Charline. *Fictions en quête d'auteur*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes, 2012.

¹⁴⁹ Gefen, Alexandre. *Vies imaginaires: le récit biographique comme genre littéraire aux XIXe et XXe siècles*. Lille, France: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2004.

¹⁵⁰ Pour reprendre le titre du roman de Pierre Michon, ouvrage qui a joué un rôle important dans la renaissance du genre des fictions biographiques dans le roman contemporain.

soutenues par l'écriture seconde. Cette érudition créatrice repose sur des lieux communs (le manuscrit trouvé, le groupe littéraire, la mystification), convoque des figures consacrées (l'érudit, l'enquêteur, l'autodidacte) et révèle des possibles narratifs (continuation, commentaires, variations). Pour caractériser ce type d'écriture, Nathalie Piegay-Gros cite un des fragments du *Gai savoir*, selon lequel il faut distinguer « l'art qui émane des bibliothèques » de « celui qui émane de la vie¹⁵¹ » : le corps en mouvement s'oppose au corps oppressé et à l'âme bossue du savant. L'écriture au second degré détourne, déforme, et modifie les lignes principales, la pensée greffée sur un autre récit ne développe pas nécessairement une homologie avec sa source, elle est parasitaire, excédentaire. Autrement dit, les fictions commentaires ne fonctionnent pas nécessairement selon le procédé de la mise en abyme, qui suppose une homologie entre les récits enchâssés. Leur poétique possède plutôt un caractère superflu, « adventice », comme les plantes sauvages que le jardinier de *Ruines-de-Rome*¹⁵² replante dans tout Paris. L'écriture adventice se greffe sur un milieu exogène, elle croît telle une plante parasitaire, qui évoquerait également la saturation des signes et leur distorsion. Elle est à la fois seconde et foisonnante, littéralement « copieuse », puisqu'elle re-copie les textes de manière réflexive, tout en convoquant la *copia* des anciens, l'amplification, l'abondance du style.

Cette poétique des fictions critiques doit également être distinguée de l'intertextualité. En effet, sans reprendre toute l'histoire du concept, il faut tout de même considérer que les principaux critiques qui s'y sont attardés l'ont décrit comme un phénomène d'incorporation tacite des discours, insérés dans le lissé de l'œuvre. Le texte « fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte », chez Kristeva¹⁵³ et l'intertexte est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » chez Genette¹⁵⁴. Les fictions commentaires semblent aller à rebours de ce principe en choisissant de souligner le caractère explicite des emprunts. L'écriture au second degré *se voit*, elle produit des effets directs sur la poétique et sur la syntaxe, comme le remarque Enrique Vila-Matas dans *Perdre les théories* :

Je me dis également que si, dans mon œuvre, j'ai exaspéré, porté jusqu'à ses extrêmes limites l'usage des citations *distordues*, c'est-à-dire que si, à l'occasion, ma fausse érudition a fonctionné quasiment comme une *syntaxe* ou une manière de donner forme aux textes, je le dois à Roussel, à la distorsion à laquelle, se prévalant de son *procédé*, il soumettait tout type de phrase. C'est de là que provient ce procédé

¹⁵¹ Piegay-Gros, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. Genève, Suisse: Droz, 2009, p. 30.

¹⁵² Senges, Pierre. *Ruines-de-Rome : roman*. Points 1260. Paris: Éd. du Seuil.

¹⁵³ Kristeva, Julia, *Séméiôtikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais), 1969, p. 84.

¹⁵⁴ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p.13.

ou cette syntaxe que j'utilise parfois – sans en abuser autant que je le clame – pour certaines de mes histoires¹⁵⁵.

Ecrire après d'autres n'empêche pas de distinguer les modalités et les degrés de l'emprunt. L'appropriation peut se rapprocher du plagiat, de la parodie ou du pastiche, qui supposent tous une copie du style, de la « syntaxe », ainsi qu'une manière de dissimuler la source tout en la révélant. À l'opposé, il peut s'agir d'une écriture érudite, qui cite et commente des passages multiples d'une ou de plusieurs œuvres premières. Les citations dans les fictions critiques possèdent un caractère plutôt explicite. Le rapport entre l'œuvre première et seconde oscille entre l'enchâssement, la continuation et la détérioration. Il relève parfois du miroir déformant, parfois de la transformation par superposition d'éléments. Que ce soit par saturation ou par détournement, l'écriture parasitaire de ces fictions critiques suppose la mise en place d'une véritable poétique de l'exégèse.

Ces romans thématisent en effet la pratique de l'écriture et la déplacent dans la fiction. Pour ce faire, ils peuvent insérer des personnages d'écrivains dans le récit. Charline Pluvinet a montré que ces auteurs fictionnels pouvaient être des personnages inventés autant que des personnes réelles, insérées dans la fiction. Il arrive également qu'ils menacent le statut de l'auteur référentiel, par la paronymie ou l'hétéronomie¹⁵⁶. Les fictions critiques se différencient néanmoins des fictions d'auteur par leur personnel ainsi que par leur poétique. Nos écrivains fictifs sont caractérisés plus précisément que dans les fictions d'auteur. Il s'agit avant tout de lecteurs dévoyés, d'herméneutes qui deviennent des créateurs en puissance. Ils reprennent nécessairement des citations de l'œuvre première, qu'ils commentent et amplifient. Leur poétique seconde est traversée par une propension à la parodie, au commentaire ludique et au détournement. Ce chapitre dressera dans un premier temps le panorama des figures d'écrivains fictifs avant de préciser les principaux traits poétiques de l'écriture au second degré des fictions commentaires.

3.1. Figures d'écrivains : le miroir et le monstre

La conquête de l'espace de la fiction par les personnages d'écrivains perpétue le travail de sape de l'autorité que les lecteurs fictionnels avaient entamé avec l'érudition. Comme l'écrit Emmanuel Bouju dans *L'autorité en littérature* :

¹⁵⁵ Vila-Matas, Enrique. *Perdre des théories*. Traduit par André Gabastou. Titres, titre 109. Paris: C. Bourgois, 2010, p.34-35.

¹⁵⁶ Pluvinet, Charline. *Fictions en quête d'auteur*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes, 2012, p.13.

La faillite pluri-séculaire de l'autorité comme tradition, et la critique moderne et contemporaine de l'auctorialité comme garantie du sens, promeuvent des formes singulières de *fonction-autorité* ou d'*effet-autorité* en littérature, en suscitant les modalités originales de leur reconnaissance ou de leur contestation¹⁵⁷.

La figure de l'autodidacte joue particulièrement ce rôle de fragilisation de la posture d'*auctoritas* dans nos œuvres. L'autodidacte constitue une représentation à la fois spéculaire et monstrueuse de l'écrivain. En effet, la pratique de l'écriture suppose une relation complexe à la figure du maître, à la fois inspiration et modèle à détruire. Le prédécesseur ne possède pas nécessairement la visée prescriptive du pédagogue. L'écrivain est donc toujours un autodidacte en puissance même si tous les autodidactes ne deviennent pas écrivains. Par ailleurs, s'il se nourrit bien évidemment d'autres discours, il le fait généralement de manière désordonnée, ou avec une visée exhaustive. N'ayant pas de sens de la mesure, il assigne à sa tâche des objectifs démesurés, littéralement monstrueux. Il révèle d'un même geste la médiocrité et la valeur de l'écriture, montrant dans son visage difforme le décalage vertigineux, violent, avec les règles de l'espèce¹⁵⁸. L'énormité de cet écart affiché par les écrivains herméneutes les rapproche bien de la figure de monstres littéraires. Archimboldi dans *2666*, Carlos Wieder dans *Estrella distante*, Johnny Truant et Zampanò dans *House of Leaves*, ainsi que de nombreux personnages chez Senges entretiennent des affinités plus ou moins grandes avec cette posture. Cette revendication sans cesse détruite de la singularité et de l'autodidaxie joue dialectiquement avec l'attrait de nos écrivains fictifs pour les groupes littéraires. Que l'on pense aux « réal-viscéralistes » et aux écrivains nazis de Bolaño, aux hommes d'aplomb chez Senges, ou aux membres de la conspiration Shandy et de la « compagnie » Bartleby chez Vila-Matas, ces sociétés se fondent sur des relations d'amitié, des affinités doctrinales, spirituelles ou des aspirations à une quête commune.

3.1.1. Autodidactes et écrivains mineurs

L'autodidacte n'est pas seulement une figure d'écrivain fictif ou un personnage du récit, il possède un rôle central dans les fictions commentaires, notamment pour définir leur rapport à l'écriture et à l'invention. Si l'on s'en réfère au modèle de *Bouvard et Pécuchet*, l'autodidacte multiplie les expériences et les domaines d'investigation tout en désirant atteindre l'exhaustivité. Son discours repose sur la digression, le développement de listes sans hiérarchie

¹⁵⁷ Bouju, Emmanuel (dir) *L'autorité en littérature*, PUR, 2010, p.9

¹⁵⁸ Cette idée de l'importance du décalage avec les règles de l'espèce dans la figure du monstre est empruntée à Georges Canghilem *La connaissance de la vie*. Paris, France: Librairie philosophique J. Vrin, 1992.

ni mesure. À l'inverse de l'écrivain consacré, entouré de ses lecteurs et adoué par ses pairs, l'autodidacte est solitaire. Son écriture advient par hasard, sans préméditation ; elle relève de l'accident. Et pourtant, malgré la gratuité de ce commencement, le novice persévère et crée une œuvre qui le plus souvent lui ressemble.

Dans *Les Fragments de Lichtenberg*, les lecteurs deviennent écrivains par hasard. Ils cherchent et inventent des conjectures. Ils tombent sur des fragments qu'ils décident de continuer, en inventant des digressions. L'inventeur Herman Sax ne possède aucun lien avec quelque milieu littéraire que ce soit. Il est séparé de la communauté des écrivains et des chercheurs, mais aussi des groupes plus informels. Mais l'autodidaxie ne relève pas seulement de la posture sociale, elle appelle aussi une esthétique littéraire, que l'on retrouve particulièrement exemplifiée dans *Ruines-de-Rome* de Pierre Senges. Dans ce roman, le narrateur décide de greffer des plantes « adventices » dans toute la ville de Paris, non dans une perspective d'aménagement urbain, mais pour rendre à la ville sa décadence originelle. En greffant des mauvaises herbes sur cet espace architecturalement et socialement homogène, le narrateur parasite la rue avec une création aussi fragile qu'éphémère. Les efforts de l'autodidacte pour atteindre un objectif inatteignable finissent par modifier l'intention originelle et par la démesure et la variété de la démarche. Le personnage de Carlos Wieder dans *Estrella distante* de Bolaño incarne également cette poétique. En effet, même si ce dernier se présente comme un autodidacte, le narrateur précise que

exteriormente no parecía un autodidacta [...]. Los autodidactas eran pobres. Hablaba como un autodidacta, eso sí. Hablaba como supongo que hablamos ahora todos nosotros, los que aún estamos vivos (hablaba como si viviera en medio de una nube), pero se vestía demasiado bien para no haber pisado nunca una universidad¹⁵⁹.

Ce portrait exemplifie le glissement de l'autodidacte d'une position sociale à un mode d'expression esthétique. Sa parole contamine celle de « todos nosotros ». Wieder, qui se fait aussi appeler Ramirez Hoffman, a rejoint le narrateur et ses amis dans un atelier de poésie. Pilote de l'armée et apprenti artiste, il n'est jamais décrit autrement que par des intermédiaires et des représentations, notamment dans une photographie prise à une certaine distance, ce qui rend ses traits « flous¹⁶⁰ ». Parfois burlesque, quand il participe à des revues littéraires toutes

¹⁵⁹ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p.14 « extérieurement, il ne ressemblait pas à un autodidacte. Les autodidactes étaient pauvres. Certes, il parlait bien comme un autodidacte. Il parlait comme je suppose nous parlons tous à présent, du moins ceux d'entre nous qui sont encore vivants (il parlait comme s'il parlait au beau milieu d'un nuage), mais il était trop bien habillé pour ne jamais avoir mis les pieds dans une université. »

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 53

plus confidentielles les unes que les autres, parfois hiératique et dominateur, ce personnage finit par susciter la terreur, soupçonné qu'il est d'avoir assassiné les sœurs Garmendia. Après avoir mis en scène des photographies de ses supposés crimes, il disparaît totalement. Son autodidaxie est liée à une parole débordante, mais aussi aux usages flous de la représentation, notamment des photographies de ses crimes qui ne sont pas seulement utilisées pour créer une image factice, un artefact fictionnel, mais pour témoigner de faits, comme si Wieder défiait le narrateur et ses amis d'interpréter les preuves de sa culpabilité. Wieder ne cesse de s'effacer de disparaître, « même si son absence physique (de fait il a été toujours une figure absente) ne met pas fin aux spéculations ni aux lectures contradictoires et passionnées que son œuvre suscite¹⁶¹. » Son écriture poétique le lie à la lignée de crimes et de violence du Chili après le coup d'Etat de 1973. Sa poésie, qu'il s'agisse de photographies de victimes, ou de textes apocalyptiques dessinés en lettres de fumées dans le ciel de Santiago, est intimement liée à la folie et la violence. Comme l'écrit Bolaño lui-même, « il y aurait beaucoup à dire sur le fait d'être autodidacte au Chili à l'époque qui a précédé les événements de 1973¹⁶². » À l'époque maudite des coups d'états et de la littérature nazie, personne n'est davantage préparé que celui qui n'a pas de connaissances préconçues et ne sait qu'apprendre des événements. Chez Bolaño l'autodidaxie devient ainsi une condition existentielle du sujet, qui recouvre le domaine du savoir ou de l'action politique. C'est bien le sens de l'affirmation première selon laquelle « nosotros » devenons également autodidactes. Au fur et à mesure qu'il devient impossible de donner un sens ou de développer un discours sur les événements, la figure de l'autodidacte acquiert un poids essentiel, il confine au génie.

Ce poncif de l'autodidacte accomplissant sa tâche avec une dextérité jamais observée chez les professionnels appartient au grand récit postmoderne, notamment dans sa version hollywoodienne. En reprenant l'archétype du *misfit* de John Huston, et de sa florissante postérité, Danielewski fait de Johnny Truant, employé incompetent de salon de tatouage, amoureux d'une strip-teaseuse nommée Pan-Pan, un interprète chevronné de l'œuvre la plus mystérieuse de la dernière décennie. Même les universitaires de 2666 sont présentés comme des autodidactes. Ils découvrent par hasard l'objet de leur étude, l'écrivain Archiboldi, en flânant chez les bouquinistes des quais de Seine. Ils rencontrent des déconvenues lorsqu'ils essaient d'en parler à leurs professeurs incompetents qui confondent l'obscur écrivain avec le peintre Archiboldo. Cet écrivain, qui semble au premier abord n'avoir aucun intérêt en dehors

¹⁶¹ *Ibid.* p.129 « aunque su ausencia física (de hecho, *siempre* ha sido una figura ausente) no pone fin a las especulaciones, a las lecturas encontradas y a apasionadas que su obra suscita. »

¹⁶² *Ibid.* p.14 « sobre ser autodidacta en Chile en los días previos a 1973 habría mucho que decir »

de la passion bibliophile, gagne peu à peu une grande renommée, permettant le développement du champ des études archimboldiennes dans les grandes universités européennes et mondiales. Aussi l'autodidacte est-il fondamentalement lié à une entrée et à un dégagement du canon, à un tâtonnement que seul peut se permettre l'amateur en son domaine, guidé par le hasard et par la perte. Les écrivains consacrés n'accèdent jamais à une posture dominante et centrale. Archimboldi, après avoir été soldat, envoie des courriers à son éditeur depuis une île grecque. Il devient ensuite jardinier à Venise, occupation dont Bubis ne peut s'empêcher de remarquer le caractère cocasse. L'autodidacte est toujours à distance, il s'efface, à l'instar de Wieder dans *Estrella distante*, que l'on ne voit jamais qu'à travers des témoignages indirects. L'autodidacte finit d'ailleurs par emblématiser cette figure de « l'étoile distante » chez Bolaño. La lumière qu'il nous renvoie vient d'un temps et d'un espace inconnu, lointain. Comme l'écrit Agamben à propos de cette métaphore

Dans l'univers en expansion, les galaxies les plus lointaines s'éloignent de nous à une vitesse si grande que leur lumière ne peut nous parvenir. Ce que nous percevons comme l'obscurité du ciel c'est cette lumière qui voyage vers nous à toute allure, mais qui malgré cela ne peut nous parvenir, parce que les galaxies dont elle provient s'éloignent à une vitesse supérieure à celle de la lumière¹⁶³.

Cette disparition de l'étoile témoigne en même temps d'un passé archaïque et d'un temps à venir. Elle métaphorise un objet visible qui pourtant nous échappe toujours. Guidés par une lumière disparue qui les menace, les autodidactes sont par essence seuls maîtres en leur domaine, écrivains toujours mineurs et incompris, qui reproduisent dans l'écriture leur effacement. « Quelle étoile tombe sans que personne ne la regarde ? », demande l'épigraphe d'*Etoile distante*¹⁶⁴. Destiné à chuter dans l'anonymat, les écrivains sont pourtant observés à distance, autodidactes incompréhensibles qui s'autodétruisent, dans une dimension apocalyptique que la métaphore de l'étoile ne va pas sans rappeler. L'image est employée avec une même signification dans *2666* lorsque Ingeborg, la compagne d'Archimboldi, atteinte par la tuberculose et les fièvres délirantes s'enfuit en pleine nuit dans la montagne enneigée. Quand l'écrivain finit par la retrouver, près du poste frontière, elle lui montre les étoiles et lui raconte être cernée par le passé de leur lumière morte¹⁶⁵. Ingeborg, qui sera emportée par la fièvre causée par cette fugue nocturne, prononce ces dernières paroles pour consacrer l'écrivain autodidacte Archimboldi, tout en lui révélant sa condition. Etoile distante, l'écrivain

¹⁶³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages Poches, Petite bibliothèque, p. 24.

¹⁶⁴ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999p. 9 : « ¿Que estrella cae sin que nadie la mire? »

¹⁶⁵ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004. p.1258-1259

autodidacte s'éloigne et se rapproche, disparaît en se révélant. Nos écrivains adventices et marginaux sont condamnés à l'effacement, leur génie n'est pas proprement *incompris*, mais il reste à distance, même quand ils appartiennent à un mouvement littéraire ou à un groupe.

3.1.2. « Sociétés savantes » et groupes d'avant-garde

Dans nos romans, la figure de l'écrivain mineur joue dialectiquement avec sa faculté à s'insérer aisément dans des groupes littéraires. Malgré leur caractère distant et insaisissable, les autodidactes réussissent en effet à être cooptés par des sociétés savantes, que celles-ci recrutent leurs membres sans vérifier leur pedigree, ou que ces derniers aient obtenus de tels résultats qu'ils finissent par être acceptés par le monde académique. Ces « sociétés » sont elles-mêmes souvent constituées presque essentiellement d'amateurs iconoclastes et lunatiques, l'imaginaire de la « société savante » ne se prêtant pas nécessairement au sérieux qu'elle revendique. L'attention que nos romans portent à ces groupes littéraires montrera qu'ils ne se restreignent pas au commentaire d'une œuvre ou d'une vie. Nos fictions ne sont pas exclusivement consacrées à l'exégèse d'un texte et à l'établissement de variantes ou de biographèmes, mais elles possèdent aussi une veine historiographique.

L'économie fictionnelle du groupe littéraire dépend souvent de son organisation et des modalités de sa constitution. Un mouvement constitué autour d'une doctrine propre ou d'un manifeste, aura tendance à être évoqué dans un récit historiographique, de sa fondation à son irrémédiable dissolution, reproduisant en cela les dynamiques propres aux mouvements d'avant-garde, dans une dialectique narrative de la destruction et reconstitution d'une norme. Le mouvement novateur déconstruit ses prédécesseurs, souvent pour mieux instaurer ses propres règles à travers un manifeste ou un groupe littéraire. La « conspiration » Shandy décrite par Enrique Vila-Matas dans *Historia abreviada de la literatura portátil*¹⁶⁶ joue de cette dynamique à plusieurs titres. Cette société placée sous le patronage de Sterne – autre grande figure de cette généalogie littéraire avec Shandy¹⁶⁷ – rassemble écrivains et artistes dont l'œuvre se doit d'être suffisamment légère pour être transportable, afin de célébrer « l'apothéose des poids légers dans l'histoire de la littérature¹⁶⁸ ». Le livre de Vila-Matas est lui aussi construit comme un ersatz d'histoire littéraire que le narrateur, « chercheur en cours d'enquête sur la

¹⁶⁶ Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, DL 2005, 1985. Les citations françaises sont tirées de la traduction d'Eric Beaumartin : Vila-Matas, Enrique. *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Paris, France: C. Bourgois Ed., 2006.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 12. « Shandy » signifie également « joyeux », « loufoque » et « volubile » dans le dialecte « de certaines zones du comté du Yorkshire ».

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 10. « la apoteosis de los pesos ligeros en la historia de la literatura »

société secrète¹⁶⁹ », s'évertue à reconstituer. Tous les protagonistes empruntés à l'histoire réelle ont vécu à l'époque de cette société savante fictive, créée « à la fin de l'hiver 1924 » et dissoute « le jour même de l'hommage rendu à Góngora à Séville en l'an 1927¹⁷⁰ ». Au fil des pérégrinations de ses membres, entre Zurich, Paris, Port Hâtif, Vienne, Trieste, Prague, Séville, la constellation shandy s'accroît de manière exponentielle en regroupant un nombre étonnant d'artistes : Andrei Biely, Edgar Varese, Walter Benjamin, Duchamp, Blanchot, Georgia O'Keefe, Kafka ou Aleister Crowley¹⁷¹. Mais cette prolifération des personnages et des événements ne s'en voit pas moins réduite à la part congrue puisque le livre de Vila-Matas suit presque le dogme de son groupe. La société rassemble des écrivains dont l'œuvre est littéralement portable, minuscule. Cette « conspiration » possède en effet un « secret » essentiel : la légèreté est la qualité essentielle de toute œuvre. Suivant cet adage, la société ne peut que disparaître et chaque écrivain n'est que subrepticement évoqué, dans sa relation avec les autres. Ce trompe-l'œil Shandy figure la dialectique du groupe d'avant-garde, destiné à être détruit par ce qui le fonde, menacé par le néant de ses prémisses. Le groupe littéraire n'existe qu'à travers le pressentiment de sa propre disparition, les œuvres poursuivent une esthétique lacunaire, effacée.

Quand le groupe littéraire est considéré comme une entité d'écrivains possédant des sensibilités proches, les romans relèvent plutôt de la constellation de fictions rassemblées ou non par quelques traits de récit commun. *La literatura nazi en América* de Bolaño se présente comme une succession de fictions biographiques, de vies imaginaires d'écrivains ayant pour particularité d'être proches de ce que Bolaño appelle « nazi », c'est-à-dire entretenant des liens ténus ou avérés avec l'idéologie fasciste du III^e Reich, ou même appartenant aux droites extrêmes contemporaines, aux « fraternités aryennes » et autres clubs de supporters « ultras ». Ce roman constitue également une histoire parallèle des Amériques, comme si le continent était marqué de ce sceau, d'une empreinte elle-même amplifiée par le mystère, le fantasme, voire les mythologies construites autour de cet héritage. Mais, tout en montrant ces formes de violences « nazies » qui dépassent l'entendement, et que l'on retrouvera par exemple dans la litanie des féminicides de Santa Teresa dans *2666*, *La literatura nazi en América* propose la classification de ces écrivains, l'établissement de typologies et de regroupements entre les « poètes maudits », les « lettrées et voyageuses », et les « mages, mercenaires, misérables ». Le roman utilise parfois un ton neutre qui imite les biographies savantes. Il montre des liens entre certains membres de

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 92. « investigador de la sociedad secreta shandy ».

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 11 et 16

¹⁷¹ La liste n'est pas exhaustive.

ce groupe littéraire à travers les relations familiales, affectives, mais aussi électives et spirituelles.

Poco a poco va nucleándose a su alrededor una camarilla de escritores demasiado heterodoxos para el gusto de su madre o demasiado radicales para el gusto de su hermano. Para los nazis y los resentidos, para los alcoholizados y los marginados sexual o económicamente *Letras Criollas* se convierte en punto de referencia obligado y Luz Mendiluce en la gran mama de todos y en la papisa de una nueva poesía argentina que la sociedad de la letras, asustada, intentara aplastar¹⁷².

Les membres du groupe littéraire se rassemblent donc parfois par affinités, et entretiennent des relations suivies. Luz Mendiluce appartient d'abord à un cercle littéraire familial, comme en attestent les fictions biographiques qui lui sont associées dans le livre de Bolaño. Mais ce cercle s'élargit à partir de la publication de son premier recueil poétique, avec le rassemblement d'amis ou de de fidèles. Elle devient ensuite la papesse, la « bonne mère » de la poésie, figure tutélaire de l'œuvre de Bolaño. En effet, cette image se décline dans *Amuleto*, bien que les présupposés politiques soient opposés. Le personnage d'Auxilio Lacouture est présenté comme la « mère des poètes » de México. Cette figure s'assombrit dans *Nocturno de Chile*, avec Maria Canales, qui tient cette fois-ci salon au-dessus d'une cave consacrée à la torture et à l'assassinat des opposants politiques chiliens par son mari Nord-Américain.

Le traitement historiographique du groupe littéraire n'empêche donc pas des effets de décalage ironiques ou critiques, qu'ils soient dus à la violence politique, ou au jeu satirique de la destruction des poses consacrées. Les écrivains nazis sont surtout des autodidactes ratés, qui pensent créer une œuvre révolutionnaire et faire advenir un quatrième Reich, alors qu'ils végètent dans l'enfer de la littérature mineure. Dans son inventaire de la « littérature nazie », Bolaño répertorie plutôt divers fantasmes de puissance et degrés de démence. Ces auteurs de second rang, *minores*, n'existent que dans l'interaction avec leurs pairs, sans lesquels ils ne constitueraient que des hapax inutiles. Dans l'économie romanesque de Bolaño, cette revalorisation de l'insignifiance par le groupe fonctionne de concert avec le retour des personnages de certains de ses livres, qui évoluent dans un cadre élargi. Auxilio Lacouture passe par exemple de *Los detectives salvajes* à *Amuleto*, Maria Canales vient d'une nouvelle de *La literatura nazi en América* développée dans *Nocturno de Chile*. Cette impression

¹⁷² Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona, Espagne: Anagrama, 2010, p. 31 « Peu à peu, autour d'elle, s'agrège un noyau d'écrivains trop hétérodoxes pour le goût de sa mère ou trop radicaux pour celui de son frère. Pour les nazis et pour les aigris, pour les alcooliques et les marginaux sexuels ou économiques, *Letras Criollas* se transforme en un point de référence obligé et Luz Mendiluce devient leur bonne mère à tous, la papesse d'une nouvelle poésie argentine que la république des lettres, effrayée, tentera d'écraser. »

d'historiographie romanesque est amplifiée par la distribution dans l'ensemble de l'œuvre de ces personnages d'écrivains ou de chefs de file de groupes littéraires. Bien évidemment, le parcours historiographique des diverses écoles intellectuelles européennes proposé dans *Les Fragments de Lichtenberg* ne peut se passer d'un examen du fonctionnement du groupe littéraire. Dans le chapitre « *Histoire des Lichtenbergiens IX* », Senges associe la dynamique de formation des groupes d'avant-gardes au milieu parisien, par effet de contraste avec l'autorité des sociétés savantes suédoises :

Voilà bien différents génies, les petits français sont imbattables, les messieurs de Göteborg en conviennent sans jalousie : ils n'auraient jamais, eux, ce talent si immédiatement visible sur les photographies ; ils ne pourraient pas se rassembler en de si beaux bouquets de poètes et de peintres sous le nom de Groupe Coloquinte ; ils ne parviendraient pas à s'harmoniser aussi bien sur les images, maigre debout, gros assis, avec chapeau, sans chapeau, pipe au bec, cigarette au doigt ; ils n'auraient pas cette présence d'esprit de Paris d'être à la fois grégaires et singuliers, et jamais ils ne sauraient aussi bien avoir sur ces instantanés des gueules d'éternels¹⁷³.

Avec sa faconde coutumière, Senges s'emploie à parodier ces écrivains de groupe, allant jusqu'à reprendre le vocabulaire balzacien avec le verbe « s'harmoniser », pour se moquer du perpétuel renouvellement des avant-gardes. Le même chapitre présente une galerie de portraits satiriques d'écrivains, de cercles littéraires et de chefs de file, associée à des fragments cités dans les marges, qui servent à commenter l'ensemble : « [F120] : Moyen pour conquérir la gloire : s'engager avec une certaine assurance dans un champ sombre et inconnu du savoir, là où personne ne veut perdre sa peine à vous suivre, et raisonner avec une apparente conséquence¹⁷⁴. » Là encore, l'aspiration à la création littéraire est réduite à néant par le tropisme du mineur, qui menace toute carrière dans le domaine des lettres. À force de recherches autodidactiques et d'errances savantes, nos écrivains en arrivent à se perdre dans la spécificité, se drapant de leur originalité et de leur singularité, qui masque pourtant difficilement la vacuité de leur travail et leur grégarisme fondamental. Ces écrivains en viennent à s'agripper aux planches du radeau et à trouver, tels des parasites, le lieu où se greffer, le groupe où proliférer. C'est pourquoi l'écriture du groupe d'avant-garde contient en germe la désignation de son impossibilité. À l'origine de cet échec se tient principalement la force d'entraînement du collectif, les jeux de pouvoir internes et la surenchère des propositions à laquelle se livrent ses membres, qui finissent par assigner des desseins inatteignables à leur groupe. Mais surtout, le

¹⁷³ Pierres Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p.189

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 187.

principe de table rase que portent les avant-gardes se heurte à l'instauration nécessaire de nouvelles normes par ces mêmes groupes. Face à ce mensonge, les écrivains sont obligés de louvoyer et de détourner l'attention de leurs lecteurs. Les écrivains commentateurs doivent rejoindre l'espace de la fiction.

3.1.3. *Des écrivains faussaires ?*

La dimension éminemment ludique des fictions commentaires ressortit au ton et aux actes de ces écrivains commentateurs. Savants ridicules ou nazis frustrés, ils sont le plus souvent mis à distance et parodiés. Mais ce sourire complice dépend également de l'écart de ces récits avec les attentes produites par l'érudition littéraire. Le roman au second degré attribue à la fiction une apparence de sérieux. La parole érudite, ne serait-ce que par sa disposition, son édition et sa distribution sur la page, donne l'impression de relever du domaine de la théorie et de la réflexion, la profondeur et la complexité des dispositifs de notes métaphoriserait celle du discours et de la pensée. Pourtant, par le truchement de la feintise ludique, ces commentaires acquièrent peu à peu le statut de la fiction dans nos livres. Autrement dit, on commence par s'amuser à mentir, à transformer la vérité, avant de proprement glisser vers la fiction. Nous reviendrons vers la définition de la fiction, mais il faut noter ici qu'elle est à distinguer du mensonge, contrairement à ce qu'a longtemps colporté une certaine tradition étymologique et morale. Nos livres montrent plutôt des écrivains et des groupes littéraires qui, face à leur échec, font de petits mensonges. Cette liberté prise avec la vérité est grisante et le plaisir du jeu et de l'invention mène ensuite vers le domaine de la fiction.

Chez Senges le projet de reconstitution d'un grand roman en recollant les fragments de Lichtenberg est détourné dès son origine comme l'a montré Aurélie Adler : « le faux mine en amont le récit, sape sa crédibilité, en perturbe la genèse¹⁷⁵ », puisque la conjecture d'Hermann Sax dont dépend « un siècle d'épistémologie lichtenbergienne¹⁷⁶ », repose en réalité sur une escroquerie perpétrée par des faussaires. Des fragments apocryphes ont été vendus à Sax et cette tromperie originelle mène à une succession des mensonges. Les érudits inventent l'idée que les fragments seraient un roman-fleuve à reconstituer. Cette construction fictionnelle a elle-même été précédée par l'« art de la dérision mis au point par petites touches en cinquante ans

¹⁷⁵ Aurélie Adler, « La voix polémique du faussaire dans *Fragments de Lichtenberg* » intervention dans le cadre de la Journée d'étude "Pierre Senges, l'invention érudite", organisée par Audrey Camus, Bruno Blanckeman et Laurent Demanze, CERRAC, Vendredi 16 novembre 2012.

¹⁷⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 26.

d'écriture par Georg Christoph Lichtenberg lui-même¹⁷⁷ ». Tout le récit relève de cette tonalité ludique, qui joue avec l'effet de réel apporté par l'érudition, afin de mieux s'en décaler. Les Irlandais Mary Mulligan et Stephen Stewart, commentateurs de Lichtenberg, n'acceptent ainsi la bourse de la société savante que par « esprit potache », avec « l'art des farces d'étudiant élevé au rang de philosophie pratique¹⁷⁸ ». En bons faussaires, ils sont davantage attirés par le fait de se procurer un moyen de subsistance, tout en préservant leur vie insouciant, loin du cumul poussif des travailleurs savants. Quand l'érudit forge une œuvre sonnante et rébuchante, le faussaire se dissimule avec la légèreté de la pièce factice. Mais ces deux postures sont souvent complémentaires. Senges rappelle malicieusement que « l'escroquerie [est] le sort des amoureux transis de l'authenticité¹⁷⁹ », en évoquant les Lichtenbergiens prêts à acheter n'importe quel papier qui ressemblerait de près ou de loin à un fragment de leur idole. La démarche savante est consubstantielle de son envers, l'imposture, qui la renforce autant qu'elle la menace. Les faussaires révèlent la facticité et la monstruosité de l'étude.

D'autant que les falsificateurs ne sont pas seulement des personnages ou des lecteurs manipulateurs. Les fictions commentaires reposent sur des figures de narrateurs et d'écrivains fictifs dont la véracité des assertions et des expériences est mise en doute. Malgré toute l'attention portée par Zampanò au Navidson Record, nombreux sont les commentateurs rétrospectifs qui ne peuvent s'empêcher de penser que le film n'est rien d'autre que le produit de l'imagination de Navidson, « merely manifestations of his own troubled psyche¹⁸⁰ ». L'ensemble de l'œuvre questionne l'authenticité du film, mais ces accusations sont elles-mêmes contrebalancées par le caractère collectif de la découverte et des explorations. Pourtant nous nous rendons bientôt compte que toutes ces interrogations sur l'authenticité sont aussi retranscrites par Zampanò, qui dirige notre vision des faits. C'est lui qui manie l'art de créer de la vraisemblance, tirant les ficelles tel un faussaire. Johnny Truant (l'interprète au second degré qui relaie le regard du lecteur face à Zampanò) est aussi traversé par le doute, car Zampanò « undermines his own work » : il construit une illusion fictionnelle pour mieux la détruire et la transgresser, pour la falsifier. Le problème relève donc moins de la construction d'une stabilité auctoriale que de la décision variable de l'attribution de la fiction. La distribution des instances d'écriture à tous les niveaux d'enchâssements narratifs, rend difficile la décision d'attribution de la fiction à l'une ou l'autre de ces figures. Qui est *l'inventeur* de la maison ? Holloway,

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 125-126.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 61.

¹⁷⁹ *Ibid.* p.25

¹⁸⁰ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p.21 « les manifestations de sa propre psyché confuse. »

Navidson, Zampanò ou Truant ? Toutes ces attributions possibles ont bien évidemment pour effet de masquer le créateur actuel, Danielewski, mais ces allers-retours entre l'illusion et la référence, ces jeux de faussaires, déplacent le problème et désamorcent toute aspiration à « l'authenticité » et renforce, paradoxalement, la vraisemblance de la maison. La multiplication des attributions possibles et l'incapacité de la fixer de manière assurée la fiction fragilisent la posture de l'écrivain comme instance de prise en charge. Dans la multiplication des strates, Danielewski réussit donc à créer la potentialité d'une existence référentielle de la maison des feuilles. Comme le dit Zampanò, dont Johnny Truant entend à ce moment la voix, « irony is our own Maginot line¹⁸¹ ». Si le montage est ironique, rien ne nous empêche de considérer, ironie suprême, la possibilité d'une existence réelle de la maison. Cette mise en doute par les écrivains faussaires de leur appartenance à la fiction, dépend du caractère second de ces livres et de leurs dispositifs d'enchâssement. L'artefact fictionnel au second degré est une machine à produire de l'illusion et de transferts métaleptiques. À la fin du roman de Danielewski, le narrateur Truant rencontre un groupe de musiciens qui possède *House of Leaves*, comme si le livre que nous lisons aurait paru avant même d'être achevé par son auteur. La facticité de la fiction est mise en avant dans les fictions commentaire, comme un dispositif permettant de créer une nouvelle strate d'artifice. L'ironie est aussi poreuse et imaginaire que la « ligne Maginot », c'est-à-dire qu'elle peut être désamorcée par son redoublement. En passant sans cesse les frontières de la fiction à l'intérieur de la fiction, on valide l'idée ironique et impossible qu'il existerait peut-être un passage vers l'extérieur, un franchissement de l'ultime frontière. Ainsi, la valeur de vérité de l'écrivain Lichtenberg est-elle requalifiée par Senges :

On a supposé Lichtenberg comme une parodie d'homme (n'importe lequel, vous et moi, il faudrait plutôt l'admettre comme une parodie de Goethe : une satire au présent, en direct, de ce qu'est le jeune Goethe et de ce qu'il est en train de devenir jusqu'à sa vieillesse et sa mort. Parodier Goethe : parodier une érudition dilettante, touche à tout et frontale, parodier l'œuvre monumentale, parodier le désir de l'œuvre monumentale, le désir du livre du siècle)¹⁸².

Ainsi, après avoir été célébré par Goethe¹⁸³, Lichtenberg devient lui-même un personnage de fiction dans le livre de Senges, mais aussi une parodie, un redoublement mimétique déformé de la figure de l'écrivain hiératique. L'écrivain second, parodique ou falsifié, entraîne ainsi nécessairement une poétique adventice, fragmentaire, à rebours de l'œuvre monumentale.

¹⁸¹ *Ibid.* p. xx.

¹⁸² Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008., p.286

¹⁸³ Voir Chapitre II, 2.2.2. « L'assimilation réelle de l'œuvre »

3.2. Une « gibbosité » parasitaire : poétique des fictions commentaires

Que les fictions critiques se proposent d'interpréter une œuvre, de brosser le portrait d'un écrivain ou de retracer un parcours historiographique, elles n'en oublient pas moins de développer une poétique propre. Cette écriture « adventice » fonctionne par prolongement et détournement, elle est exogène au milieu dont elle se nourrit. Après avoir été des compilateurs recherchant les fragments de Lichtenberg dans toute l'Europe, les lecteurs deviennent des continuateurs qui comblent les blancs de l'œuvre première, qui inventent et brodent plusieurs récits à partir des fragments retrouvés. Johnny Truant recompose le manuscrit de Zampanò, mais il narrativise et fictionnalise aussi cette démarche. Les réal-viscéralistes à la recherche de Cesárea Tinajero dans *Los detectives salvajes*, écrivent aussi leur propre légende avec des poèmes inspirés par leurs recherches. Mais la thématique adventice ne concerne pas seulement la fonction de lecture ou d'écriture, elle atteint le corps des lecteurs-écrivains comme on peut le voir à travers un autre champ métaphorique. Des « variations sur la gibbosité » de *Fragments de Lichtenberg*, à la bosse du narrateur du *Bartleby en compañía* de Vila-Matas, l'image de l'excroissance corporelle partage une homologie sémantique avec l'écriture. La bosse est surnuméraire, excédentaire, elle s'accroît tel un parasite, qui se nourrit d'un hôte pour fournir un élément second. La bosse est aussi parodique, elle confine au ridicule, tout en attirant les superstitieux. Enfin, elle marque une distinction, presque une élection, souvent associée aux figures repoussantes du savoir et de l'étude, elle pourrait être provoquée et entretenue par la posture courbée du copiste. La bosse métaphorise ainsi le passage de la lecture à l'écriture. Alors que les pyjamas du philosophe Lichtenberg étaient transformés en feuilles de brouillon après sa mort, la bosse agit de son vivant : là réside son génie et son witz, la bosse repoussante lui confère des qualités inestimables.

À la différence de Pierre Ménard qui récrivait le Quichotte à l'identique chez Borges, la bosse de nos écrivains copistes dévie de son origine, modifie le matériau brut. Sa finalité l'écarte de sa source, puisqu'elle transforme fondamentalement l'hôte dont elle se nourrit tout en restant dépendante de ce corps dont elle ne peut se défaire. La poétique des fictions critiques partage plusieurs attributs caractéristiques semblables à cette gibbosité parasitaire. Elle relève souvent de la compilation, qui accumule des éléments et les recompose afin de poursuivre l'œuvre et de combler les vides. À l'image de la continuation médiévale, cette poétique envisage la bosse comme un ajout, une addition qui produit une somme. Mais la poétique herméneutique se nourrit également d'interprétations. On peut ajouter à un autre niveau des commentaires et des gloses, qu'elles soient distribuées dans les notes ou directement insérées dans le texte. Ces

décalages narratifs et textuels exhibent cependant leur dépendance avec le texte source, dont on ne peut se défaire. La poétique herméneutique doit ainsi jouer avec la combinaison de la source, qu'elle recompose fondamentalement, qu'elle soumet au hasard de ses activités combinatoires.

3.2.1. *La continuation*

La poétique herméneutique se nourrit d'additions. Les savants compilent des sources, recomposent des œuvres, complètent des manuscrits inachevés, reprenant en cela la vénérable tradition de la continuation, un procédé littéraire courant au Moyen Âge et à la Renaissance, qui entretient cependant de fortes affinités avec nos œuvres contemporaines. Ce mode d'écriture provient directement d'un tropisme du lecteur graphomane, avide de prendre des notes, de collectionner des citations pendant sa lecture. Pourtant, s'il lui arrive parfois de transiter vers la position de l'écrivain, ce lecteur conserve quelques traits révélateurs de son origine. Il est aimanté par la compilation de ses notes de lecture, ce qui modifie profondément son écriture et en vient à définir sa poétique. Bien évidemment tous les écrivains sont des lecteurs, mais ce mode particulier de la lecture savante transposée à l'écriture permet d'illustrer un des caractères principaux de nos fictions critiques : l'artisan copiste exerce aussi un art fictionnel, en maniant l'art de la glose et de la citation, nos lecteurs créent des fictions.

Certains lecteurs peuvent évoquer de mémoire des pans entiers de l'œuvre qu'ils étudient, à l'instar du « rabbin de Katowice, [du] talmudiste de Kurylowka et [de] l'étudiant de Szczecin » chez Senges, qui reconstituent l'œuvre de Lichtenberg grâce à leur « mémoire prodigieuse de spécialistes de la Torah¹⁸⁴ ». En restaurant les textes sources, les écrivains herméneutes inventent de nouvelles fictions. La glose savante menée par les érudits de la société lichtenbergienne les mène progressivement à envisager une recombinaison de l'œuvre cadre, illustrant en cela le caractère créateur de la citation. En effet la citation, la convocation de la parole et des écrits des prédécesseurs, ne vise pas nécessairement à valider ou à illustrer des propos. La fonction mémorielle de la citation est intrinsèquement liée à sa transformation par le discours cadre, phénomène évoqué par exemple par Antoine Compagnon :

L'acte de citation est une énonciation singulière : une énonciation de répétition ou la répétition de l'énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation ou une *dénonciation*. L'énonciation est la force qui s'empare d'un énoncé et qui le répète. [...] Un énoncé répété et une énonciation répétante ; il ne

¹⁸⁴ Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p. 243.

faut jamais cesser d'envisager [la citation] dans cette ambivalence, la collusion, la confusion en elle de l'actif et du passif¹⁸⁵.

Chez Pierre Senges, cette dualité de la citation est mise en fiction de manière littérale. Les commentateurs intradiégétiques utilisent la citation comme énoncé et comme énonciation, détournant la parole première pour la faire parodiquement entrer dans leur propre discours. En répétant et en agaçant les citations d'une certaine manière, en les copiant et les collant, ils créent une nouvelle forme d'écriture. La différence avec l'usage de la citation tel qu'il est décrit par Compagnon est que tous ces processus se déroulent au sein même de la fiction. Le produit de la citation n'est pas le livre que nous lisons mais les livres créés par les personnages écrivains de la fiction critique. C'est pourquoi les commentateurs sont autant de figures potentielles de l'auteur, qui proposent des « reconstitutions », en associant des fragments du philosophe Lichtenberg. Le processus de création et de continuation de la fiction se déroule sous nos yeux : on commence par rapprocher plusieurs fragments puis l'on *invente*, – au sens littéral de découverte, pour les lichtenbergiens – une intrigue possible sur laquelle les narrateurs intérieurs vont broder un récit. Par exemple, le rapprochement des fragments [D 111] « *Pauvre Diable, là où tu te trouves maintenant j'y suis resté longuement* » et [J 415] « *Le lieu le plus sûr pour une mouche qui ne veut pas mourir écrasée est la tapette elle-même*¹⁸⁶ », est à l'origine de la reconstitution d'*Ovide à Rome*, œuvre supposée de Lichtenberg. Outre la comparaison ludique de la Ville Eternelle avec une tapette à mouches, cette fiction raconte la fin de l'exil d'Ovide. Le récit se poursuit pendant plusieurs chapitres mais en raison de son origine citationnelle, le statut énonciatif du texte reconstitué est instable. Nous pouvons le ressentir dès le début, après la retranscription des fragments originels :

Lichtenberg ne tient pas à mettre en scène le poète loin de chez lui (à nouveau des récits de plages noires, d'engelures, d'isolation, des conversations d'un prodigieux ennui avec un perroquet parlant une forme altérée de latin), mais préfère le suivre à la trace, par jeu, depuis le Pont-Euxin jusqu'à la grande ville : le supposant, lui, le petit graphomane, fatigué de jouer les solitaires, beaux exclus, et fatigué de recommencer ses *Tristes* pour la trente-septième fois sans parvenir à leur trouver du goût, bien décidé à revenir chez lui, par n'importe quel moyen, tant pis pour l'âge et les inconvénients du voyage¹⁸⁷.

La première hésitation tient à la situation de l'énonciation. Le récit est-il mené par le narrateur extérieur du roman *Fragments de Lichtenberg*, ou par le « rabbin de Katowice, le talmudiste de Kurylowka et l'étudiant de Szczecin » ? Mais *Ovide à Rome* se veut aussi une

¹⁸⁵ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Editions du seuil, 1979, p.56

¹⁸⁶ Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p.245

¹⁸⁷ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 244.

reconstitution du roman de Lichtenberg, et contrefait donc une narration qui aurait été celle du philosophe allemand, entérinant le feuilleté énonciatif de la citation. L'ambiguïté des pronoms renforce cette hypothèse. Par exemple, « lui, le petit graphomane » peut autant désigner Ovide que Lichtenberg, dans l'esprit duquel nous serions projetés grâce à la reconstitution du récit. L'idée consistant à « suivre [Ovide] à la trace » doit ainsi bien être prise à la lettre, le pluriel de « beaux exclus » finissant par confirmer cette superposition des *personae* d'Ovide, de Lichtenberg et des narrateurs multiples du récit. La dimension créatrice de l'érudition s'accommode très bien d'une narration « indirecte libre », qui utilise les strates narratives de la citation pour créer du faire semblant. On n'écrit pas réellement le récit *d'Ovide à Rome* mais on fait *comme si* on l'écrivait et on le lisait. La fiction se déplace du récit d'Ovide à la manière dont cette narration est reconstituée. On construit un artefact pour *mimer* le récit, plus que pour le raconter.

Le livre de Senges place ainsi le geste de la fabrique des textes au cœur de sa démarche fictionnelle. L'écriture de la liste et de la compilation éclaire un devenir du récit comme processus de validation, qui manipule ses sources et ses matériaux pour tenter de retrouver le « vrai » texte, le récit originel soi-disant composé par Lichtenberg. Cependant, la greffe modifie profondément la nature de l'hôte. Dans la perspective de nos fictions critiques, l'ajout de continuations prend la forme de la fiction. C'est en effet un autre des traits de la fiction d'être quelque chose de fabriqué, « *factio* », à partir de matériaux préexistants. Paradoxalement, Danielewski nous montre que le statut référentiel de ce matériau n'a pas d'importance. Il peut inventer une source, ou déplacer une citation pour la faire correspondre à son propos sans que cela perturbe la fabrique des textes. La retranscription d'un passage du film du « Navidson record » dans le manuscrit de Zampanò permet d'en attester. Cet extrait intitulé « What some have though¹⁸⁸ » est un ajout au film, dans lequel la femme de Will Navidson, Karen Green, recueille les pensées, commentaires et réactions de plusieurs spectateurs après le visionnage du film de son mari. L'accumulation des réactions de personnages comme Hunter S. Tompson, Stanley Kubrick, Steve Wozniak ou de professeurs d'universités, de psychanalystes et autres philosophes. Ces citations sont bien évidemment apocryphes, Truant n'a reçu aucune réponse des personnes sollicitées pour vérifier ces affirmations, et la parodie joue à plein dans ce passage. Même si certaines idées d'interprétation fonctionnent, le simple fait que toutes puissent potentiellement coexister réduit à néant leurs postulations respectives d'autant que les discours critiques possèdent le plus souvent comme visée ultime la séduction de Karen. Pourtant ces

¹⁸⁸ Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p.354

voix retranscrites se transforment peu à peu en dialogue, chaque parole revenant dans ce qui devient un récit de la réception du Navidson Record. Ainsi, même si elle est située dans les annexes, distinguée par la page de garde du texte et les changements de narrateurs, cette addition n'est en réalité qu'une continuation de la fiction au statut énonciatif instable puisque l'on ne sait pas en définitive s'il s'agit d'un jeu de Karen, de Zampanò ou de Truant. Dans l'addition se joue toujours une forme de recomposition de la fiction avec sa greffe. La maison absorbe tout sens, tout commentaire qui tente de s'y greffer, mais ce mouvement de recomposition la modifie tout de même. La fiction devient une fabrique de commentaires, nécessaire à son propre développement. Autrement dit, la relation est inversée et c'est l'hôte qui a maintenant besoin du parasite. La fictionnalisation des commentaires fonctionne comme un processus de légitimation épistémique du statut de la fiction. Zampanò invente par exemple des citations qui parlent du Navidson record. Il détourne des œuvres déjà existantes pour les présenter comme des commentaires du film de Navidson. Peu importe finalement que tel ou tel narrateur choisisse d'ajouter des citations apocryphes et de travestir les faits, l'affabulation est celle du livre en tant que tel, elle est inscrite dans les attentes de la fiction critique.

Mais la fabrique de la fiction n'a pas besoin d'être visible pour être effective. La recomposition ne nécessite pas forcément la constitution de strates d'écriture et la fictionnalisation d'une édition, ou de la découverte d'un manuscrit, comme chez Danielewski et Senges. « La partie des crimes » de *2666* repose également sur l'accumulation et l'addition du même. Dans ce chapitre Bolaño évoque les féminicides de Santa Teresa, image fictionnelle de la ville de Ciudad Juárez au Mexique. La description des cadavres et l'énumération des circonstances détaillées des crimes constituent un thrène macabre, qui présentent chaque fois d'infimes variations, un éternel retour à l'identique. Cette poétique de la liste relève à la fois de la gravité du sujet, mais aussi d'un discours sur le monde et le roman. En effet, le retour du même, est autant lié à la violence destructrice des crimes en séries qu'à l'insertion de personnages ou de thèmes. Par exemple, dans « La partie d'Archimboldi », l'ami érudit du général Entrescu, l'amant de la Baronne Von Zumpe, fille de l'ancien maître d'Hans Reiter, disserte longuement sur Flavius Josèphe dans un château de Bavière, peu avant la fin de la guerre et la déroute. Par coïncidence, une même référence à Flavius Josèphe se trouve dans le cahier d'Ansky lu par Reiter, si bien que le caractère fictionnel de l'ensemble est mis en évidence par ces hasards trop évidents. La continuation ne relève ainsi pas nécessairement de l'ordre macroscopique du récit, elle peut aussi être liée à des variations de détail, des retours

thématiques ou narratifs. Dans un entretien publié sur Remue.net, Senges éclaire cette idée de variation :

Alors je tiens à dire qu'il n'y a aucun rapport, mais vraiment aucun, entre une page musicale et une page de texte, même si certains amuseurs publics s'ingénient à prétendre le contraire, histoire de rabâcher une fois de plus les mêmes métaphores [...]. Reste que la pratique musicale enseigne à l'apprenti à ne pas mépriser le travail : contrairement au poète sui generis, à l'inspiré ou pseudo inspiré tirant un alexandrin du néant par son nombril, le musicien n'a d'autre choix que d'en passer par le calvaire de la répétition : les gammes¹⁸⁹.

Lichtenberg est composé morceau par morceau, avec des variations qui donnent à son visage l'infini des combinaisons possibles, reconstitution au ciseau et à la colle effectuée par des compilateurs qui reviennent souvent sur leur ouvrage. La bosse de Lichtenberg est déjà une variation sur le patron commun de la forme humaine. Dès sa naissance, il effectue des lignes courbes en suivant le forceps du « docteur comment déjà ? docteur Slop, au douzième ou treizième chapitre du deuxième volume d'un livre de Laurence Sterne¹⁹⁰ ». Les variations infinies de Senges et de nos fictions critiques dénotent donc un réinvestissement de l'ancienne continuation.

3.2.2. *L'herméneutique*

Pourtant, la poétique des fictions critiques ne passe pas seulement par la poursuite du texte sur un axe syntagmatique, par la continuation du récit à un même niveau énonciatif. Nos récits présentent divers degrés d'enchâssements, ouverts par les lecteurs commentateurs. Ces gloses ne se cantonnent pas à la sphère de la lecture. Elles acquièrent le statut de la fiction car les commentateurs versent progressivement dans le récit et l'affabulation. Diverses hypothèses sont par exemple développées pour comprendre les événements du film le « Navidson record » dans *House of Leaves*, notamment pour essayer d'expliquer la raison pour laquelle Navidson était retourné dans la maison alors qu'il y avait échappé de peu à la mort. Pour tenter de comprendre le retour de Navidson dans la maison après les explorations infructueuses de ses prédécesseurs et pour répondre à la question « *Why Did Navidson Go Back To The House?*¹⁹¹ », Zampanò développe successivement les arguments de la « Kellog-Antwerk Claim », du « Bister-Frieden-Josephson Criteria » ou encore de la « Haven-Slocum Theory », pendant tout

¹⁸⁹ « Pierre Senges, Fragile et d'Aplomb », Remue.net, dossier dirigé par Guénaël Boutouillet, « Rien de commun, rien de rien », <https://remue.net/cont/Senges.html>

¹⁹⁰ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p.156-157.

¹⁹¹ Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p.385

un chapitre¹⁹², ce qui ne va pas sans rappeler les « hypothèses », et autres « conjectures¹⁹³ » des personnages de Senges. Chez Danielewski les trois théories naissent de la tenue de colloques présentés et résumés dans le livre par Johnny Truant. La première développe l'hypothèse selon laquelle la maison serait un espace à protéger pour Navidson, un territoire qu'il faudrait nécessairement parcourir pour y inscrire sa marque. La seconde développe plutôt l'idée d'une attirance pour les ténèbres de la maison, dans lesquels Navidson peut contempler sa propre culpabilité, son frère jumeau s'étant sacrifié pour sauver la fille du photoreporter. Mais surtout, il pourrait associer au noir de la maison, celui de la chambre photographique dans laquelle il a développé l'image de la petite Delial. Navidson est en effet connu pour avoir obtenu un prix Pulitzer avec la célèbre image d'une petite fille malnutrie couchée sur le sol et veillée par des vautours. La dernière théorie se propose d'analyser les effets de la maison d'un point de vue essentiellement physiologique, développant une grille de recension des comportements des différents personnages. Toutes ces interprétations reposent sur le commentaire d'extraits du film de Navidson, mais aussi de la lettre envoyée par Will à sa femme Karen. Elles emploient surtout tout un appareil critique composé de références savantes. La « Haven-Slocum Theory » propose par exemple de comparer un des rêves évoqués par Navidson avec un passage de la poétique de l'espace de Bachelard. La comparaison entre la maison et la coquille de l'escargot qui grandit en même temps que son hôte, permet de penser la condition de la maison qui s'adapte aux peurs de Navidson. Cette homologie avec l'escargot ne s'arrête pas là puisque l'escalier en colimaçon qui permet d'accéder à la partie mystérieuse de la maison ressemble bien évidemment à la coquille de l'escargot. Alors que le narrateur Zampanò cite un poème de René Rouquier rappelant la forme de l'escargot, Johnny Truant ne peut s'empêcher d'y associer un passage de « Tympan » tiré des *Marges de la philosophie* de Derrida. Toutes ces variations théoriques sont interrompues par l'apparition d'un blanc matérialisant la disparition de pages du manuscrit de Zampanò, que comble une longue note de Johnny Truant retranscrivant un de ses propres rêves. Tel l'escalier en colimaçon, ou l'escargot dans son limaçon, les rêves s'emboîtent et le commentaire relève moins de l'étude savante que de la variation fictionnelle. L'enchâssement permet donc de développer des fictions parallèles, distinguées par des niveaux typographiques et graphiques.

Dans *Les Fragments de Lichtenberg*, différentes hypothèses sont évoquées par Herman Sax pour confirmer le postulat selon lequel les fragments ne seraient que les traces d'un

¹⁹² *Ibid.* p. 384-407.

¹⁹³ Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p. 414 ; p. 26.

ensemble à reconstituer. Mais au-delà de l'assemblage et de la continuation, plusieurs récits montrent bien que l'écriture herméneutique découle d'une prolifération des signes. Par exemple à « l'âge d'or du déchiffrage », les lichtenbergiens possèdent des méthodes qui les rapprochent davantage des services secrets que de l'analyse sémiotique :

Déchiffrer c'est autre chose, parce que, entre-temps, les espions de l'autre bord ont appris à devenir illisibles, à faire usage de figures toujours plus élaborées, raffinées, des tropes et des combinaisons comme le trope dans le trope, ou le trope sur le trope (l'hypallage combiné à la métonymie). C'est cocasse, mais c'est ainsi ; à une époque où la prose, de peur de paraître jouer bourgeoisement avec les mots, s'efforce de devenir transparente, des petites mains de l'espionnage, assez crapules par profession, s'obligent à réinventer des manières de dire tordues qui auraient pu faire d'elles, les petites mains, des enfants de Mallarmé, ou les descendants du Trobar Cluz du XIII^e siècle, les jongleurs les plus retors¹⁹⁴.

Le « trope dans le trope ou le trope sur le trope » appartient bien à une forme d'enchâssement des signes sur eux-mêmes, destiné à brouiller le sens par la multiplication des strates de chiffrement. À la manière des montages les plus complexes, l'emboîtement des niveaux d'enchâssement permet de perdre les non-initiés, ce qui pousse par conséquent les écrivains érudits à déchiffrer et à interpréter n'importe quel fragment de manière bien souvent extrapolée. Cette écriture illisible, cryptique, déclenche nécessairement de nombreuses interprétations. En insufflant en chaque signe une multiplicité de sens, les herméneutes lichtenbergiens deviennent des écrivains potentiels. Senges donne un exemple, après le constat précédemment cité :

Allez savoir si *Les clochers de l'Eglise sont des entonnoirs retournés afin de conduire la prière vers les cieux* [N 8] lisible sur un télégramme envoyé de Göteborg à Göttingen, signifie l'installation de missiles sol-air à Cuba ou la mort de Joseph Staline¹⁹⁵.

Les commentaires ressortissent plus à la divagation qu'à l'herméneutique. Ils n'aboutissent pas à la construction d'une structure interprétative ou à l'interprétation d'un imaginaire, mais à la saturation des signes et des commentaires fictifs. La poétique de la greffe est bien adventice, elle sature un espace pour le coloniser et le modifier. Formellement, les livres de Senges et de Danielewski, présentent une structure d'enchâssement visible et évidente, qui leur permet de développer une poétique de la variation et de la saturation.

2666 est également construit comme une accumulation de commentaires fictifs mais à la différence de Senges et de Danielewski, le livre de Bolaño donne plutôt à voir le processus

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 398

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 398

de la naissance de l'écriture *in absentia*, sans que les textes originaux soient directement manipulés dans le roman. Les livres d'Archiboldi sont plutôt résumés, évoqués par les commentateurs, métaphorisés par divers événements du récit ou encore pressentis à travers l'enfance de l'écrivain. Le jeune Hans Reiter est un lecteur-herméneute, qui interprète les fictions qu'il lit par des gestes concrets. Ses gloses prennent la forme d'actions, ce qui est une des constantes l'écriture de Bolaño. Par exemple, après avoir lu le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, Hans Reiter, parti pour la guerre sous l'uniforme de la Wehrmacht, pensera porter « un costume de fou ou un pyjama de fou¹⁹⁶ », à la façon de Parzival qui lui aussi « allait parfois à cheval en portant sous son armure son habit de fou¹⁹⁷. » Cette identification littérale, ce processus d'immersion du lecteur dans l'œuvre qu'il commente révèle l'aspect particulier du commentaire fictif de Bolaño, puisqu'il est toujours retranscrit dans un geste de ces lecteurs-créateurs. Reiter interprète également un manuscrit qu'il a trouvé alors qu'il était en convalescence dans un Hameau de Crimée, après avoir été blessé pendant les combats. Dans ce village de Kostekino, exterminé par les Einsatzgruppe sans doute quelques semaines auparavant, Hans retrouve le cahier autobiographique de l'écrivain Boris Abramovitch Ansky. La lecture de ce manuscrit par Reiter donne lieu à un récit enchâssé dans le livre de Bolaño¹⁹⁸, qui retrace la rencontre d'Ansky et de l'écrivain soviétique Ivanov, ainsi que l'écriture du roman *Le Crépuscule*, où un personnage d'extraterrestre ressemble à une algue¹⁹⁹. Cette image rappelle de manière évidente l'enfance de Reiter, ce qui ne va pas sans poser de problèmes. Deux solutions sont en effet possibles : soit l'enfant Reiter aurait interprété dans son enfance aquatique²⁰⁰ le livre qu'il lira seulement quelques années plus tard, soit la relation entre les récits n'est que contingente, liée aux vicissitudes de l'existence de Reiter, puisque l'écrivain lit par hasard dans un manuscrit trouvé les traces de son passé. Quelle que soit l'hypothèse retenue, il est évident que ces récits retranscrivent la manière dont l'écriture d'Archiboldi se construit sous l'influence de ses lectures de jeunesse. Le livre de Bolaño constitue finalement un lieu de passage de ce travail de résonance et de phagocytage. En faisant reposer l'écriture sur l'herméneutique, les fictions commentaires mettent en récit l'entrée en l'écriture, et l'associent amplement à la démarche interprétative. Là où les exégèses de Senges et de Danielewski offraient une correspondance entre les niveaux d'interprétation et les enchâssements narratifs,

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 837 “Hans pensó que bajo su uniforme de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco”.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 823 “Parsifal en ocasiones cabalgaba llevando bajo su armadura su vestimenta de loco”

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 1071-1072

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 1088

²⁰⁰ Pour un résumé de ce passage de 2666, voir le chapitre 2.2.1. « Immersion et effet de fiction ».

le livre de Bolaño fonctionne selon un régime différent qui présente des enchâssements sans nécessairement les distinguer typographiquement, et sans présenter directement le récit produit par ces métalectures. Par exemple, *Héritage*, une des œuvres principales de cet écrivain fictif, est résumée en une seule ligne : « un roman de plus de cinq cents pages, empli de ratures et d'ajouts, de notes prolixes et souvent illisibles en bas de page²⁰¹ ». S'il n'est pas résumé davantage, il n'est pourtant pas difficile de comprendre que l'ensemble du livre de Bolaño tourne autour de cette œuvre mystérieuse. Les notes « prolixes et souvent illisibles » retranscrivent la prolifération des degrés d'énonciation et d'interprétation, pourtant brouillés par les interférences. Finalement, les traces des livres d'Archimboldi sont à déceler dans le roman de Bolaño, tout comme l'auteur fictif les a dénichées dans les livres qu'il a lu. Les degrés du récit sont présentés de manière plus implicite que dans les livres de Senges et de Danielewski mais ils existent tout de même et permettent le développement de l'intrigue.

Ainsi, l'utilisation de l'enchâssement dans les fictions commentaires permet d'en révéler une des « armes » poétiques les plus fonctionnelles. Nos œuvres insèrent dans la fiction des possibilités de lecture, ce qui mène à distinguer des niveaux de récit et à présenter des hypothèses interprétatives. L'écriture insérée dans la fiction présente des essais de résolution de ces hypothèses, que ce soit par l'expérience des personnages écrivains, par les recherches savantes des herméneutes, ou par les développements narratifs des continuateurs. À la différence de l'imitation ou de la *mimesis*, qui tend à dupliquer ou à reproduire, le commentaire relève plutôt de la divergence et de l'écart. Alors que la pierre d'achoppement de la représentation est constituée par les éléments « du cadre de référence », les interprétations fictives appartiennent plutôt à l'ordre de la signification, au discours théorique. En partant d'une référence fictionnelle déjà constituée, les commentaires fictifs se développent de manière parasitaire, foisonnante et adventice. À la différence de la *mimésis* qui se construit dans l'interdépendance des signes et des éléments de la fiction, les discours herméneutiques ne sont pas essentiels. Ils affirment même leur caractère superflu, en se greffant à l'ensemble sans nécessairement aider à la poursuite du récit premier. L'écriture herméneutique concurrence même l'œuvre commentée. La distinction graphique des fictions premières et secondes, qui montre leur différence de nature, révèle aussi parfois le phagogytage. Les commentaires conservent certains des attributs de la *mimesis* et de la fiction, ils inventent des artefacts, des objets possédant un régime de réalité propre, mais leur mode de progression discursive relève

²⁰¹ Bolaño, Roberto. 2006. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 1049. «*Herencia*, una novela de más de quinientas páginas, llena de tachaduras y añadidos y prolijas y a menudo ilegibles anotaciones a pie de página.»

davantage de l'hypertextualité, de la combinaison de bases de données et de listes de faits et de sources.

3.2.3. *L'hypertexte*

Ces fictions constituées d'éléments variés et d'interprétations ajoutées au texte original fonctionnent selon un processus de distribution des fragments et des citations, de variations des possibles et de recherches expérimentales, dont les strates hétérogènes s'organisent selon un principe hypertextuel, si l'on suit la définition qu'en donne Georges Landow dans son essai sur la question :

[Par hypertexte j'entends] une écriture non-séquentielle – un texte qui permet au lecteur de choisir entre ses ramifications, et qu'il vaut mieux lire sur un écran interactif. Selon l'opinion courante, il s'agit d'une série de fragments, connectés par des liens qui proposent plusieurs chemins de lecture²⁰².

Toute la question – notamment celle que s'est posée une critique comme Mary Laure Ryan²⁰³ – est de savoir si cette logique numérique est reproductible sur le papier. L'exemple de *Marelle* de Cortazar est bien connu. Si le principe de choix du lecteur est fondamental, dans les fictions commentaires c'est surtout la logique de disposition en fragments, ou en « lexies », qui montre une volonté de disséminer le texte sur la page. Mais nos romans ajoutent à cette poétique un principe combinatoire, lequel suit une méthode vouée à dénombrer et à ordonner toutes les combinaisons possibles des éléments constitutifs d'un ensemble. Si cette recherche exhaustive permet parfois de reconstituer des éléments narratifs – les lichtenbergiens pensent parfois retrouver le début d'un récit en collant deux fragments – elle produit le plus souvent des transformations et des détournements.

Avec ce tropisme de l'écriture distributive, certains de nos romans inquiètent la nécessité d'une figure de l'auteur quand elle est pensée comme intentionnalité régissante. Sans que cette proposition soit bien novatrice, elle s'inscrit au contraire souvent dans une parodie des débats théoriques de l'époque de Barthes et de Foucault sur la « mort de l'auteur ». Plusieurs lichtenbergiens pensent par exemple que « ce qu'il faudrait, c'est quelque chose comme la machine à penser de Raymond Lulle [...] cette machine à combiner à l'infini les fragments de

²⁰² George P. Landow, *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of globalization*, 2006 : By hypertext, « I mean non-sequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways.

²⁰³ Marie Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, 2001.

Lichtenberg²⁰⁴ » pour recomposer le livre disparu. L'auteur n'est donc pas littéralement effacé, mais il se transforme en fonction régissante d'un pouvoir distributif sans intentionnalité propre. Il n'organise plus les mots selon leur signification dans un axe syntagmatique mais comme un hasard qui distribuerait paradigmatiquement les éléments du récit dans une base de données. Autrement dit, l'instance qui cumule les fonctions de lecture, d'écriture et de commentaire, ne correspond pas à la figure traditionnelle de l'auteur. Elle agit davantage comme l'ordonnatrice d'une combinatoire, guidée par une volonté d'exhaustivité mais régie dans les faits par le hasard. Même si cette proposition paraît somme toute très convenue, la différence avec la « fonction auteur », telle qu'elle est habituellement comprise chez Foucault, est que nos auteurs ne visent plus ce que Marc Escola appelle le « rapport d'éloignement²⁰⁵ » des théories post-structuralistes. Selon ce concept, « l'auteur n'est ni l'écrivain réel en amont du texte, ni un locuteur fictif à l'intérieur de l'œuvre, mais ce qui « autorise » un tel partage²⁰⁶. Autrement dit, l'auteur serait ce qui permet de faire coexister des instances dissociées à un niveau social, énonciatif ou idéologique. À rebours de ces principes, les fictions critiques proposent moins un éloignement qu'un rapprochement, elles combinent davantage qu'elles ne distinguent. Elles relient les diverses instances d'énonciations, qu'elles soient intérieures ou extérieures au récit. L'auteur des fictions critiques ne possède pas totalement l'autorité de l'écrivain, la proximité de l'énonciateur, ou le décalage de l'herméneute, mais il en cumule les caractéristiques principales. Si la multiplication des strates de narration à l'intérieur du récit affaiblit sa position, puisque les divers narrateurs enchâssés tendent à subtiliser ses attributs, la distributivité de ces instances donne tout de même l'idée d'une réassignation de la fonction auctoriale dans la composition et l'ordonnement des fictions critiques.

Chez Bolaño cette composition n'est pas explicitement mise en œuvre, elle fonctionne plutôt comme poétique projetée des textes à venir, des œuvres des écrivains et poètes évoqués par le récit. Par exemple dans *2666*, après la mort de son ami Ivanov, le cahier d'Ansky « devient chaotique, apparemment incohérent, même si au milieu du chaos Reiter trouva une structure et un certain ordre²⁰⁷ ». La dispersion de l'ensemble cohérent que formait le récit se retrouve dans la trame commentée par Reiter. Le recueil de poésie du groupe des infra-réalistes dans *Los detectives salvajes*, mis en page par l'architecte Quim Font, montre qu'ils « ont livré leur bataille sur le terrain de la simple disposition typographique et n'ont jamais passé le stade

²⁰⁴ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 28.

²⁰⁵ Marc Escola, « Michel Foucault et la fonction auteur », *Fabula*, atelier littéraire, 2007.

²⁰⁶ *Ibid.* Marc Escola, « Michel Foucault et la fonction auteur », *Fabula*, atelier littéraire, 2007.

²⁰⁷ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p.1102.

du passe-temps infantile²⁰⁸ ». L'organisation graphique de l'édition mime l'écriture expérimentale de ces poètes. Ulises Lima par exemple, « écrivait des vers qu'ensuite, avec un peu de chance, il assemblait en longs poèmes étranges²⁰⁹ ». Mais ce détachement de l'intentionnalité de l'écriture pour favoriser la distribution d'éléments aléatoires reste théorique. Loin d'instaurer une dynamique avant-gardiste qui édicterait ses propres règles, Bolaño propose plutôt une image en trompe-l'œil de cette poétique, dans les œuvres à la fois parodiées et mythifiées de ses poètes « réal-viscéralistes ». Senges, Danielewski et Bolaño ne naviguent ainsi plus seulement selon le principe des faussaires, qui consacre la logique du vrai et du faux, mais plutôt dans un entre-deux de contrebandiers, transporteurs d'une marchandise illicite dont ils ne sont ni les producteurs ni les bénéficiaires directs. Ils jouent à divers niveaux d'intensité de cette déconstruction maintenant canonique de la figure de l'auteur, et la mettent à distance. Leur apport réside plutôt dans le jeu subtil des intensités, ainsi que dans les décalages parodiques, qui empêchent à tout jamais de figer une doctrine. Rien n'est jamais pleinement réalisé comme intentionnalité brute, pas même l'idée de se défaire de l'intentionnalité.

La poétique de la note infrapaginale et de la distributivité des éléments du récit semble pourtant dirigée par une intentionnalité forte dans l'œuvre de Danielewski. Son troisième livre, *Only Revolutions*, suit des règles formelles strictes. Comme l'a déjà remarqué le critique Mark Hansen²¹⁰, le livre est en effet constitué de trois cent soixante pages, composées chacune d'exactly cent quatre-vingts mots. Avec la présence de ces chiffres, le caractère cyclique de la révolution est matériellement inscrit dans le corps du texte. Mais cette empreinte formelle ne s'arrête pas à la seule numération. *Only Revolution* interroge aussi la répartition spatiale de l'énonciation. En effet, les paroles des deux narrateurs sont retranscrites tête-bêche et le roman possède deux faces, presque exactement symétriques, qui correspondent chacune à l'un des deux personnages-narrateurs. Il faut donc retourner le livre toutes les huit pages, selon l'indication de « l'éditeur », afin de suivre les deux histoires en parallèle. On voit alors les deux récits se croiser, se chevaucher, s'entremêler. La *révolution* n'est ainsi pas seulement inscrite dans la numération, mais aussi dans le mouvement de la lecture lui-même. Les deux narrateurs, Hailey et Sam, retranscrivent les mêmes événements et leurs vers libres se répondent dans un écho presque parfait. L'instance auctoriale semble donc maîtriser l'ensemble des éléments du récit, et la poétique distributive ne paraît pas au premier abord être tributaire d'une nécessaire

²⁰⁸ *Ibid.* p.227

²⁰⁹ *Ibid.* p. 270

²¹⁰ Mark Hansen « Print interface to time : Only revolution at the crossroads of narrative and history », in *Mark Z. Danielewski*, Joe Bray, Allison Gibbons (dir.), Manchester University Press.

perte de l'intentionnalité régissante. Pourtant, l'ordonnancement du récit en miroir est menacé par l'ajout de bases de données dans les marges. Le récit est en effet encadré par l'évocation de dates, d'événements et de paroles historiques. Chaque page multiplie des citations qui correspondent à un jour précis du calendrier. Par exemple, au début du récit de Sam, le dernier mot de la liste du 22 novembre 1863 : « Atlanta fairly won » évoque le célèbre télégramme envoyé à Georges Washington « Atlanta is ours, and fairly won », lors de la bataille de Chattanooga, *The battle above the clouds*²¹¹. Ces commentaires ajoutés dans la ruelle du texte sont ainsi souvent des citations, l'ajout de voix, placées dans les marges de manière aléatoire. Ces bases de données dispersent ainsi la volonté de contrôle qui s'exerçait dans le corps du texte, même si l'on pouvait déjà constater que l'emploi du vers libre brisait quelque peu l'ordre syntagmatique du récit et appartenait davantage à une poétique de la base de données. Inversement, les listes présentes dans les marges ne sont pas totalement dissociées de l'ordre du récit. Les premières dates proposées évoquent la guerre de Sécession du côté de Sam et l'assassinat de Kennedy dans le récit d'Hailey, soit deux grandes « révolutions » de l'histoire américaine, moments où la stabilité du pays fut particulièrement mise à mal. La poétique de la combinaison des faits et des événements présentés à la manière de bases de données alterne entre deux types de réalisation. Les références sont parfois dispersées dans des listes sans fin. D'autres fois, elles sont associées en miroir, combinées afin de leur donner du sens et même d'orienter une forme de narration par association d'idées. L'hypertexte narratif est ainsi parfois ordonnancé, organisé de manière intentionnelle, alors que d'autre fois il distribue simplement les éléments, sans nécessairement leur conférer un ordre ou même leur donner un sens précis.

Ce tiraillement entre l'intentionnalité et la distributivité se retrouve dans *House of Leaves* avec l'idée paradoxale de reconstruction d'un ensemble par la combinaison exhaustive de tous les éléments, puisque les commentaires, qu'ils soient narratifs, théoriques ou savants, cherchent à reconstruire délimiter, énoncer cet espace impossible qu'est la maison. Un passage à propos de la nature du labyrinthe permet de comprendre les enjeux de cette manière paradoxale de forger le monde fictionnel. Il s'agit d'une citation de Pénélope Reed Doob, insérée dans le récit et commentée par Zampanò :

[M]aze-traders, whose vision ahead and behind is severely constricted and fragmented, suffer confusion, whereas maze-viewers who see the pattern whole, from above or in diagram, are dazzled by its complex artistry. [...] (Penelope Reed Doob, *The Idea Of the labyrinth: from classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1990)

²¹¹ Danielewski, Mark Z. *Only revolutions*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Pantheon Books, 2006.

Unfortunately, the dichotomy between those who participate inside and those who view from the outside breaks down when considering the house, simply because no one ever sees that labyrinth in its entirety. Therefore comprehension of its intricacies must always be derived from within²¹².

L'effet du labyrinthe est fondamentalement différent pour ceux qui l'explorent et pour ceux qui le contemplent de l'extérieur. Étant donné que la maison de Navidson capte tous les discours de la même manière qu'elle capture ses explorateurs, les commentaires de Zampanò, de Truant ou même de Penelope Reed Doob, sont autant de descriptions de l'intérieur du labyrinthe. Ils fonctionnent comme des tentatives de reconstruire une vision complète d'un monde dans lequel on serait perdu et qu'il est impossible de reconstituer. Ils dépendent d'un rapport similaire à celui qui relie la fiction et le monde, la carte et le territoire. La maison de Navidson est insaisissable depuis le point de vue de ceux qui l'habitent. C'est sans doute la raison pour laquelle le livre, comme en témoigne l'organisation de ce passage composé d'une citation et de son commentaire, prend la forme d'un labyrinthe, dont les quatre cents notes, références et autres citations convoquent un nombre impressionnant de sources. Si un seul actant ne peut voir le monde dans son ensemble, peut-être que le livre, comme creuset de toutes les paroles du monde, et tentative de réactualisation exhaustive de tous ses possibles, pourrait le concurrencer. L'instance auctoriale est donc dépassée par le monde que l'œuvre reflète et construit à travers les voix plurielles de ses commentateurs, auxquels il faut d'ailleurs ajouter les internautes qui poursuivent de manière presque mimétique, un travail de critique et d'extrapolations sur les forums consacrés à *House of Leaves* depuis le début des années 2000. L'exégèse appelle l'exégèse, et la substance du récit semble se déliter dans une poétique de la donnée qui vise non plus à reconstruire le monde par la représentation métonymique mais par l'énonciation exhaustive de ses éléments. Alors que la fiction mimétique sélectionne des éléments de détails qui permettent d'assurer la vraisemblance de la représentation, les fictions commentaires développent des données et des références à l'infini afin d'énoncer potentiellement tous les éléments du monde.

Au-delà de la seule instance auctoriale, l'insertion de bases de données dans les romans menace également la fonction narrative. Les listes disparates n'attaquent pas nécessairement le

²¹² Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p.113-114 « Ceux qui explorent le labyrinthe, et dont le champ de vision est profondément restreint et fragmenté, sont désorientés, tandis que ceux qui contemplent le labyrinthe dans son ensemble, que ce soit en le surplombant ou en l'étudiant sur plan, sont émerveillés par sa complexité. (Penelope Reed Doob, *The Idea Of the labyrinth : from classical Antiquity through the Middle Ages, Ithaca, Cornell University Press, 1990*) »

[...] Malheureusement la dichotomie entre ceux qui participent de l'intérieur et ceux qui observent de l'extérieur s'effondre lorsque l'on étudie la maison, par le simple fait que personne ne voit jamais le labyrinthe dans sa totalité. Par conséquent, la compréhension de ses subtilités doit toujours être déduite de l'intérieur.

commun – elles-mêmes peuvent être des *fonds* d'archive – mais bien le récit. Autrement dit, le paradigme recouvre le syntagme, si l'on suit les catégories avec lesquelles Lev Manovitch oppose récit et base de données comme deux ordres incompatibles dans *The language of new media*²¹³. Selon ce critique, alors que le récit permet de rendre l'axe syntagmatique visible sur la page, le paradigme reste de l'ordre de la virtualité, il n'est reconstruit que par l'inférence du lecteur. Dans la base de données au contraire, le paradigme est visible alors que le syntagme reste virtuel. Autrement dit, on « lit » une base de données dans un ordre sans cohérence, mais l'on reconstruit le sens de manière horizontale, par recoupement. Cela pourrait être le cas dans *House of Leaves*, si l'on pense par exemple à la note 144, qui se consacre à décrire dans une longue énumération tous les objets que la maison ne contient pas – afin de la matérialiser par l'absence, en négatif. Cette note apparaît dans un cadre qui s'étend en profondeur sur une quarantaine de pages. Il est donc nécessaire de mettre en place tout un système de contre-notes, de détours et de cadres typographiques, pour revenir au début. Même une fois que le texte disparaît, la forme de cette note produit toujours un écho, figuré par un blanc dans la page. Le livre prend donc la forme de l'espace qu'il décrit : la base de données reproduit l'absence d'ordre explicitement syntagmatique dans le labyrinthe.

Cependant, il faut nuancer cette dissociation absolue entre base de données et récit, à l'instar de N. Katherine Hayles qui analyse plutôt les effets de l'hybridation et la symbiose entre ces deux ordres dans l'œuvre de Danielewski :

The flip side of narrative's inability to tell the story is the proliferation of narratives as they transform to accommodate new data and mutate to probe what lies beyond the exponentially expanding infosphere. No longer singular, narratives remain the necessary others to database's ontology, the perspective that invest the formal logic of database operations with human meanings and gesture toward the unknown hovering beyond the brink of what can be classified and enumerated²¹⁴.

Au-delà de la simple opposition, le paradigme peut donc être investi par un ordre syntagmatique, par la pensée humaine, la base de données mécanique peut être contaminée par le récit et c'est bien cette voix, *gesture toward the unknown*, qui lui donne un sens. Pourtant, sans penser le récit seulement comme un supplément d'âme de la base de données, il est

²¹³ Manovitch, Lev. *The Language of New Media*. Leonardo. Cambridge (Mass.) London: the MIT press, 2001.

²¹⁴ Hayles, N. Katherine. *How We Think Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press, p. 183. « L'incapacité du récit à dire l'histoire se retourne dans la prolifération de récits qui se transforment afin d'intégrer les nouvelles données et de sonder ce qui repose sous l'extension exponentielle de l'infosphère. Ayant perdu son caractère singulier, le récit reste cependant une altérité indispensable face à l'ontologie de la base de donnée, il ouvre une perspective où la pensée humaine investit la logique formelle de la donnée et fait signe vers l'inconnu résidant hors du classement et de l'énumération. »

intéressant de reconsidérer les conséquences du partage ontologique dressé par N. Katherine Hayles. Si, comme elle le prétend, la base de données digitale est transformée par le récit et le mode de pensée humain, la réciproque est également possible. Le récit qui veut s'approprier une poétique de la base de données doit construire une poétique qui oscille entre une visée totalisante et une dispersion dans l'exhaustivité. Les fictions critiques utilisent ce partage ontologique de l'hypertexte, cette combinatoire de l'intentionnalité sans intentionnalité qui repose sur l'auteur compositeur des fictions critiques. Cette figure pourrait finalement être rapprochée de ce que Georges Landow et d'autres théoriciens de la littérature hypertextuelle ont appelé le « wreader », lecteur qui prend les attributs de l'auteur, instance qui mêle les fonctions d'écriture et de lecture, d'invention et de réception. Le sujet des fictions commentaires y ajoute le commentaire et l'édition.

Conclusion : Le sujet de la fiction critique

À rebours d'une dispersion pluraliste ou d'une description de mondes possibles, la poétique de la donnée qui parcourt les fictions critiques tente plutôt de dépasser le caractère incomplet de toute représentation pour aspirer à l'énonciation totalisante du monde. Bien évidemment, cette hybridation entre données et récit ne touche jamais au but. Elle accomplit plutôt une dissolution du sujet de la fiction, entre les instances de lecture, d'écriture, de commentaire et d'édition. Le récit devient une autre décollation de Saint Denis, selon l'image employée par Michel Serres :

Cette instance, juge ou chef, la philosophie la nomme : sujet. Ce qui traîne à terre et que les doigts serrent s'appelle, alors, un objet, que, s'ils le peuvent, la main prend et le sujet comprend. Cette figure, si ordinaire, de l'exercice de la perception et de la connaissance, le supplice ici relaté la transforme, merveilleusement, puisque l'objet à ramasser, à rapprocher du tribunal pour examen, y devient le juge lui-même, exactement le chef, et que les doigts qui s'en saisissent le présentent à une instance acéphale. Quelle sainteté permet à Saint-Denis décollé de repérer sa tête à terre²¹⁵ ?

Ce chef posé à terre représente l'ensemble des données, métaphore d'une connaissance digitale devenue sujet, alors qu'elle était auparavant un objet. Cette figure de la tête dissociée du corps incarne une épistémologie contemporaine, où les données et les faits sont disposés à l'extérieur de l'instance qui auparavant les assemblait. D'une manière assez similaire, les fictions commentaires disséminent paradigmatiquement des idées et des concepts qui relevaient

²¹⁵ Serres, Michel. *Hominescence*. Essais. Paris: Éd. le Pommier, 2001, p.268.

habituellement de l'ordre du syntagme. Quand la fiction s'empare d'abord de l'ontologie du paradigme, par la poétique de la liste, de la note ou de l'hypertexte, elle modifie les attentes du récit. Les fictions commentaires déplacent les instances de la fiction et partant, du sujet pensé en creux. Alors que le sujet singulier pouvait saisir et concevoir le monde comme un ensemble stable, quitte à s'en assurer grâce au partage des voix, ces œuvres proposent au contraire de spéculer sur un monde fragmentaire, rendant de fait problématique une vision totalisante. La dislocation du cadre de référence rend difficile l'assurance d'un savoir commun. Nos écrivains fictionnels « adventices », à la fois surnuméraires, dépendants et dissociés de la fiction *composent* avec les références qu'ils glanent au fil de leurs lectures. Ils combinent des sources, poursuivent des récits empruntés, associent des éléments hétérogènes. Leur existence même en tant que sujet tel qu'il avait pu être construit par la positivité normative du XIX^e siècle est détruite par la dissémination de l'ordre syntagmatique, et la perturbation des attentes du récit traditionnel. Ces instances de création ne sont plus que des sujets médians, qui transmettent ou traduisent des informations. Les fictions commentaires sembleraient donc reprendre un paradigme fondamental de la conception de la subjectivité au XX^e siècle. Singularité quelconque, image d'une communauté sans communauté, le sujet ne ferait plus modèle, pas plus que la figure de l'auteur qui se disperse dans des devenirs lecteurs, éditeurs et herméneutes. Qu'il s'agisse d'un désastre chez Blanchot, du désœuvrement d'une mimésis sans modèle selon Nancy, ou de la déhiérarchisation du mythos, pour reprendre les termes de Rancière, cette dissémination narrative n'est cependant pas totalement prise au sérieux par les fictions du tournant du XXI^e siècle. Malgré leur tropisme expérimental, nos fictions ne versent pas dans une démarche radicalement conceptuelle, régie par des mécaniques qui se défieraient de toute signifiante. Au contraire, elles miment et reproduisent les dispositifs de signification ordinaires comme la note, l'hypertexte ou la continuation, qui produisent des effets d'authentification, d'assignation référentielle ou d'attribution situationnelle. Si elles reprennent la question de la discordance et de la concordance, c'est pour l'inscrire dans des cadres préconstruits, pour la faire jouer au sein de protocoles établis. La dissociation du sujet ne relève pas seulement d'un discours relativiste et destructeur. Elle accélère au contraire la prolifération de la signification. Elle développe de manière exponentielle les potentialités narratives des récits premiers. Les fictions commentaires constituent donc une littérature « augmentée », qui se nourrit de la multiplication des bases de données, qui s'écrit dans une surenchère discursive. Cela explique sans doute l'attrait de nos fictions pour le commentaire, et pour l'insertion du fictionnel dans un réseau d'œuvres réelles, qui tendent à leur donner un statut référentiel. À la différence de

l'herméneutique, les commentaires peuvent détourner leur matière première. Ils ne se contentent pas de développer des interprétations mais ils livrent également des évaluations, s'autorisent des digressions et fournissent des références supplémentaires. Moins noble que l'herméneutique, le commentaire relève parfois de l'amateurisme. Son caractère parfois contradictoire et superflu, souvent adventice et parasitaire, ne l'empêche pas d'être florissant dans une épistémologie contemporaine parcourue de reprises parodiques, de décalages ludiques et autres compositions-destructions collectives du sens.

Chapitre IV : « Herméneutique fictionnalisée » ou fictions commentaires ?

*[Lichtenberg] serait flatté sans doute d'être considéré par des cervelles d'étudiants : ah, devenir un objet d'étude, devenir un sujet de thèse, entrer dans les méninges à défaut de pénétrer les cœurs [...]*²¹⁶

Avant de poursuivre plus loin l'étude des opérations de la référence littéraire, il devient nécessaire de rassembler les éléments de définition des fictions commentaires dans la littérature contemporaine, ainsi que dans les champs artistiques et médiatiques au sens large. Au fil de l'analyse de leur poétique, nous avons constaté que ces romans intégraient le commentaire à divers degrés, par la mise en fiction de l'édition, de la lecture ou de l'écriture. Retranscrire et réorganiser un manuscrit implique une posture interprétative, montrer la réaction des lecteurs donne des indices sur le sens des œuvres qu'ils compulsent, enchâsser des livres et des processus d'écriture dans la fiction seconde implique nécessairement d'interpréter la fiction première. Au carrefour de ces trois attitudes face à l'écrit, le commentaire fictionnel place l'examen critique au centre de la poétique du roman. Partie prenante de la fiction, ces commentaires se rapprochent de ce que Vincent Ferré et Nathalie Corréard appellent « l'herméneutique fictionnalisée ». Dans l'introduction de leur ouvrage éponyme²¹⁷, ils proposent un panorama des « œuvres de fiction qui thématisent l'activité herméneutique », avec deux cas principaux : celui où la fiction concerne explicitement l'interprétation des textes littéraires, comme dans le *Don Quichotte* ou dans *Feu pâle* et celui où les œuvres sont centrées sur des figures d'interprète spécialisé, comme *La Caverne des idées* de Somoza ou le *Tiers Livre* Rabelais. Au sein de ces œuvres, l'herméneutique fictionnalisée concernerait plus précisément les livres qui mettraient en présence un ou plusieurs personnages interprètes qui délivreraient une réflexion sur les enjeux de l'interprétation, ou du moins de la réception des œuvres. Ainsi, l'herméneutique fictionnalisée désigne l'interprétation, le déchiffrement du monde ou des œuvres à travers les fictions. Dans cette perspective, les passages interprétatifs

²¹⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 302.

²¹⁷ Corréard, Nicolas, Vincent Ferré, et Anne Teulade, éd. *L'herméneutique fictionnalisée: quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Paris, France: Éditions Classiques Garnier numérique, 2014.

ne sont pas nécessairement des fictions qui commentent une œuvre source, directement évoquée dans la narration. Au sein de ce grand ensemble de l'herméneutique fictionnalisée, nos fictions commentaires possèdent la spécificité de ne pas développer une démarche herméneutique générale, mais de développer toute leur diégèse autour de l'idée du commentaire d'une œuvre source. Bien que fictionnalisée, leur herméneutique est surtout spécialisée : elle s'arrête à une œuvre source et non à un commentaire du monde. Les fictions commentaires pourraient donc être définies comme des œuvres littéraires dont la référence repose sur une représentation déjà constituée plutôt que sur un cadre implicitement pensé comme le monde « tel qu'il est ». L'idée de commentaire est déterminante parce que nos fictions glosent une œuvre présente – à divers degrés – dans la fiction. Les commentaires constituent alors autant de fictions secondes, qui se développent autour de leur hôte. Contrairement à l'herméneutique fictionnalisée, elles ne proposent pas nécessairement de réflexion générale sur les enjeux de l'interprétation. Elles la mettent en œuvre comme une *praxis*, elles développent des notes narratives qui glosent l'œuvre première, des récits qui s'apparentent à des commentaires, sans nécessairement proposer des interprétations étayées, organisées et mises en perspective. La dimension herméneutique provient davantage de la manière de retravailler, de modifier, de coller ou d'extrapoler le texte premier. Les fictions commentaires constituent donc un cas particulier de l'herméneutique fictionnalisée. Elles empruntent des traits à plusieurs genres narratifs, artistiques ou théoriques, tout en ne s'y conformant pas complètement. En proposant une étude de ces pratiques narratives et spéculatives, il s'agira de situer les fictions commentaires dans le champ artistique contemporain. Ces œuvres pratiquent en effet l'herméneutique dans une visée dialogique, sans nécessairement posséder la visée uniquement réflexive de l'essai, ni le partage implicite de l'intertexte. Elles se distinguent de l'épistémocritique et des factographies car l'emprunt de matériaux hétérogènes (citations, sources et notes) ne vise pas nécessairement à la construction d'une diégèse homogène. Les fictions commentaires renouent avec la disparate et la fragmentation en renonçant au lissé de la narration romanesque. De manière générale, elle appartiennent à une poétique contemporaine, empruntant certains de leurs traits aux genres de la *fan fiction* ou de la *reaction video*, mais aussi à la catégorie plus ancienne des fictions hypertextuelles. En retraçant une généalogie de ces expressions artistiques contemporaines, nous pourrions apprécier la manière dont nos fictions adoptent certains traits d'époque, tout en les modifiant dans le creuset du commentaire.

4.1. *Emprunter les outils d'autres genres*

Grâce à leur dimension seconde, les fictions commentaires poussent à son comble le caractère plastique et syncrétique du roman. Elles se rapprochent d'autres genres littéraires afin d'en capter les spécificités et de les transformer. Nous examinerons plus particulièrement quatre modalités fréquemment employées par les fictions contemporaines – l'essai, l'intertexte, l'épistémocritique et la factographie – afin d'évaluer l'importance des emprunts effectués, la circulation des outils et des procédés employés par la fabrique de la fiction commentaire. Après avoir spécifié les armes poétiques de ces romans dans le chapitre précédent, il convient maintenant de les situer dans le contexte contemporain, dans une perspective générique, mais aussi plus spécifiquement dans les diverses formes possibles d'herméneutique fictionnalisée.

4.1.1. *Fictionnaliser l'essai*

Les fictions commentaires s'approprient certains aspects de l'essai puisqu'elles empruntent des références, en même temps qu'elles s'emploient à les rassembler sous une visée subjective. Ces fictions relèvent également de l'expérimentation empirique, d'une démarche pragmatique proche de la pensée essayistique. Les lichtenbergiens « essaient » par exemple toutes les combinaisons possibles des fragments de leur maître, afin de reconstituer un supposé roman-fleuve. Les personnages de Danielewski mènent plusieurs expériences de pensée, qui entremêlent expérimentations personnelles, réflexions philosophiques et recours à des références, afin de penser l'espace impossible que constitue la maison des feuilles. Les critiques de Bolaño, par exemple le jeune Juan Garcia Madero dans *Los detectives salvajes*, ne cessent de proposer des développements interprétatifs proches de l'essai, notamment à propos de théories poétiques. Pourtant ces romans ne peuvent être assimilés totalement à l'essai, dont la part fictionnelle est souvent périphérique, voire inexistante. La dimension seconde et spéculative de ces fictions est insérée dans un enchâssement narratif polyphonique qui empêche l'épanouissement complet du régime de l'essai, où la distinction entre le discours de l'essayiste et la création fictionnelle est nécessairement opérante. Malgré des dehors encyclopédiques, les fictions commentaires s'inscrivent en effet dans une veine romanesque qui privilégie la prolifération narrative et la construction d'un artefact destiné à créer une illusion. Par exemple, les récits qui s'intéressent à des groupes littéraires ou artistiques, les *Essais fragiles d'aplomb* de Senges, l'*Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas ou *La literatura nazi en América* de Bolaño, ne relèvent pas du discours scientifique que l'on pourrait attendre d'un

ouvrage d'histoire littéraire. Alors que l'essai repose sur des modalités assertives et assume entièrement son caractère second – même s'il tend parfois « à doter un objet réel de la force imageante de la fiction²¹⁸ » – les fictions critiques cherchent plutôt à mettre en scène une réception sous la forme de nouveaux récits greffés sur le texte premier. Le discours savant est moins une représentation qu'une opération narrative : le commentaire engendre de nouvelles fictions. Les savants lichtenbergiens, auteurs adventices et commentateurs fictifs, n'associent pas seulement les citations du manuscrit. Ils inventent de nouvelles histoires, ils poursuivent par la fiction la pensée spéculative du philosophe. Cette fictionnalisation de l'essai n'empêche pourtant pas les fictions commentaires de posséder un caractère réflexif, de suivre un cheminement instinctif et moiré. Mais elles détruisent la part singulière de l'essai, sa visée subjective. Elles privilégient en effet la narration plurielle et l'énonciation kaléidoscopique. Aucun niveau de niveau de récit ne prédomine véritablement sur l'autre. Il est difficile de distinguer le discours premier du second, alors que la parole de l'essayiste est censée être perceptible. Ces fictions reposent sur une indistinction fondamentale, qui ne procède pas seulement d'une diffraction matérielle des voix narratives, visible sur la page et élaborée au fil de la lecture, mais aussi du caractère fondamentalement diffus des discours, de l'impossibilité d'établir une hiérarchie entre le premier et le second, dans une perspective qui rappelle celle évoquée par Michel Foucault dans *L'ordre du discours* :

Il n'y a pas d'un côté la catégorie donnée une fois pour toutes, des discours fondamentaux ou créateurs ; et puis, de l'autre, la masse de ceux qui répètent, glosent, commentent. Bien des textes majeurs se brouillent et disparaissent, et des commentaires parfois viennent prendre la place première. Mais ses points d'application ont beau changer, la fonction demeure ; et le principe d'un décalage se trouve sans cesse remis en jeu²¹⁹.

« La fonction demeure », la distinction entre les discours est opérante, mais la volonté de délimitation doit se garder de tout raccourci réducteur. Les fictions commentaires restent sur cette ligne de crête, où la spécification des discours n'est jamais totalement assurée. Les glissements du texte premier à l'œuvre seconde, les décalages entre le commentaire et l'invention constituent un des fondements de ces fictions. Le remplacement, la continuation ou la modification sont des processus indispensables à la leur fabrique. Il est souvent difficile de

²¹⁸ La formule de William Marx provient d'un entretien publié sur le site Vox Poética : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMarx.html>

²¹⁹ Foucault, Michel. *L'ordre du discours*: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. 1 vols. Paris, France: Gallimard, 1971.

distinguer le discours créateur de la glose et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle les fictions commentaires reviennent sans cesse sur la figure de l'écrivain « mineur ». À la différence de l'essayiste, qui s'approprie un discours second pour magnifier sa propre parole, l'écrivain mineur est un scribe d'en dessous, une figure amoindrie dont créativité réside seulement dans la continuation et le réagencement du travail de ses prédécesseurs. Dans un passage de *2666*, le vieillard qui vend sa machine à Archiboldi tient un discours sur la littérature qui contient en germe cet entremêlement des discours premiers et seconds. Ce personnage, lui-même ancien écrivain, pensait autrefois que les œuvres mineures étaient comme les fleurs sauvages, les buissons et les plantes basses de la forêt quand les œuvres maîtresses étaient des arbres majestueux, des lacs et des montagnes. Il est aujourd'hui revenu de ces illusions romantiques et considère qu'il n'existe en réalité pas d'œuvres mineures :

Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras. ¿Quién ha escrito tal obra menor? Aparentemente un escritor menor. [...] Nuestro buen artesano escribe. Está ensimismado en aquello que va plasmando bien o mal en el papel. Su mujer, sin que él lo sepa, lo observa. Efectivamente, es él quien escribe. Pero si su mujer tuviera una vista de rayos X se daría cuenta de que no asiste propiamente a un ejercicio de creación literaria sino más bien a una sesión de hipnotismo. En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*²²⁰.

L'écrivain mineur ne fait que mimer les attributs de l'écriture, coquille vide qui singe les gestes de l'écrivain d'œuvres maîtresses. Au-delà de la simple hiérarchisation des livres, jamais explicitement évoqués, cette affirmation permet surtout de montrer l'absence d'assignation de la plupart des œuvres pourtant qualifiées de littéraires. À la différence de l'essai, les discours seconds des écrivains mineurs n'affirment pas une voix singulière. Ils ne font que poursuivre, même inconsciemment, des œuvres qui les manipulent. Cette relation de filiation, mais aussi de domination, pourrait dès lors s'apparenter à une forme d'intertextualité. Mais nous allons voir que s'il est difficile d'assimiler complètement les fictions commentaires à l'essai, il est également problématique de les confondre avec les processus intertextuels.

²²⁰ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 983. « Toute œuvre mineure a un auteur secret, et tout auteur secret est, par définition, un écrivain d'œuvres maîtresses. Qui a écrit telle œuvre mineure ? Apparemment, un écrivain mineur. [...] Notre bon artisan écrit. Il est absorbé par ce qu'il est en train de mettre en forme de bien ou de mal sur le papier. Sa femme, sans qu'il le sache, l'observe. En effet, c'est lui qui écrit. Mais si sa femme avait une vision aux rayons X, elle s'apercevrait qu'elle n'assiste pas réellement à un exercice de création littéraire, mais bien plutôt à une séance d'hypnose. À l'intérieur de l'homme qui écrit *il n'y a rien*. »

4.1.2. *Expliciter l'intertexte*

À la suite du passage de 2666 sur les écrivains mineurs, Archimboldi se met à penser à Ansky, qui a été dans les années 1930 le nègre de l'écrivain communiste Ivanov, le père de la science-fiction russe. Le cahier autobiographique d'Ansky a été retrouvé par Archimboldi dans une maison de Hameau de Kostekino, village de la péninsule de Crimée exterminé par les Einsatzgruppe. Ansky est un écrivain majeur qui écrit littéralement à la place de l'écrivain mineur Ivanov et Archimboldi se place sous son patronage symbolique. Un lien se crée entre la lecture du manuscrit et la transformation de Reiter en Archimboldi. La lecture du livre d'Ansky constitue une porte d'entrée en écriture. L'œuvre d'Archimboldi repose donc sur des procédés que l'on pourrait qualifier d'intertextuels. À l'évidence, ce dialogue entre les textes constitue un des fondements des fictions commentaires. Définie comme une interaction, l'intertextualité désigne principalement la transformation de séquences prises à d'autres textes, et plus largement la constitution du roman comme un espace dialogique, dans une perspective bakhtinienne. Cette reprise et transformation de composants linguistiques, stylistiques et culturels façonne le texte littéraire, tout en effaçant le plus souvent les traces de son passage. Alors que l'intertextualité peut connaître des degrés différents d'explicitation, selon qu'il s'agisse d'une citation, d'un plagiat ou d'une allusion, comme le rappelle Genette dans *Palimpsestes*, elle reste tout de même définie comme la « présence effective d'un texte dans un autre²²¹ ». Cela implique qu'elle soit décryptée, exhumée par le lecteur. Même quand elle montre son caractère second, l'intertextualité n'explique pas nécessairement sa provenance. Elle implique le plus souvent un regard savant, elle convoque un lecteur idéal capable de déceler les traces des hypotextes. Si les fictions commentaires se constituent comme un tissage de références et d'hypertextes, elles présentent grâce à leur structure seconde l'interprétation de ces sources au sein même de la fiction. Elles donnent d'un même mouvement l'intertexte et son commentaire. Ces interprétations fictionnalisées permettent d'explicitier le jeu des références et de développer des hypothèses herméneutiques. Les lecteurs fictionnels déminent le sens du texte pour le lecteur réel. Par exemple, un des fils narratifs de *House of Leaves* se consacre à la relation entretenue par Will Navidson avec son frère Tom. Les narrateurs de Danielewski commentent cette relation à travers l'examen critique effectué par les savants qui se seraient penchés sur le film. Comme le rappelle Zampanò, « il existe quantité d'exégèses sur la relation

²²¹ Genette, Gérard. *Palimpsestes* : la littérature au second degré. Collection Poétique 33. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

unique entre les deux frères²²² », et notamment celle d'une certaine Eta Ruccalla, qui comparerait Tom et Will à Jacob et Esaü, dans un ouvrage de plus de neuf cents pages. Zampanò s'appuie sur cet argument d'autorité pour également les rapprocher des fils d'Isaac. Il va même jusqu'à citer Eta Ruccalla, pour qui :

To adequately analyze the history of Esau and Jacob is to painstakingly exfoliate, layer by layer, the most delicate mille-feuille²²³.

L'intertexte est à déplier feuille après feuille, tâche à laquelle s'attellent Zampanò et Truant. Ce dernier résume même l'histoire biblique dans une note. L'intertexte devient plus qu'explicite : il est presque directement retranscrit dans le texte second. Cette lecture fictionnalisée a cependant pour conséquence d'empêcher la hiérarchisation des discours premiers et seconds. La multiplication des interprétations dans la fiction réussit presque à dénuer l'intertexte de son intérêt. Pour le lecteur réel, il ne s'agit plus de comprendre les relations entre Tom et Will à la lumière de celles de Jacob et Esaü, mais plutôt d'interpréter la manière dont les critiques ont commenté cette relation, de retrouver les diverses hypothèses présentes dans le livre. Nous ne recherchons plus l'origine des emprunts à différents contextes culturels ou dialogiques. Nous n'exhumons plus les sources possibles à la lumière d'une relation entre les textes qu'il s'agirait de reconstruire. Nous n'interprétons plus les éléments symboliques et sémantiques disséminés dans le texte. Les fictions commentaires explicitent à tel point chacune de leurs clés de lectures qu'elles déplacent l'interprétation du lecteur réel vers le récit de leur constitution, vers l'examen de ces références déjà constituées. En effet, ces commentaires de l'intertexte ont pour conséquence de briser le lissé narratif des romans. La visibilité des sources menace l'homogénéité du récit. L'explicitation défait la hiérarchie entre l'hypotexte et l'hypertexte. Alors que l'intertextualité suppose un texte premier et un texte second, les fictions commentaires transforment parfois le premier à l'aune du second. Les fragments du philosophe Lichtenberg sont modifiés, complétés ou sectionnés dans le livre de Senges. En insérant bien souvent les œuvres premières dans le texte second, par l'intermédiaire de résumés, de retranscriptions, de citations ou de collages, les fictions commentaires conservent de toute manière une hétérogénéité. La retranscription du texte source est aussi essentielle que la mise en scène fictionnelle de sa réception. Johnny Truant, narrateur d'*House*

²²² Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p.247.

²²³ Ibid. p. 247 « Analyser convenablement l'histoire d'Esaü et Jacob c'est exfolier méticuleusement, couche après couche, le mille-feuille le plus délicat. »

of Leaves, lecteur du manuscrit de Zampanò, rédige des commentaires du *Navidson Record* tout en racontant des événements autobiographiques. L'interprétation a priori seconde devient en fait le récit premier d'*House of Leaves*. L'hétérogénéité des relations intertextuelles favorise la déhiérarchisation des récits, tout en renforçant leur interdépendance. En explicitant l'intertexte de manière aussi lisible, les fictions commentaires donnent autant à lire les hypertextes que les hypotextes. Par conséquent, le lecteur réel examine un alliage de récits et d'interprétations et il doit se prononcer sur une réception déjà constituée. Cette réception redoublée, orientée, n'abolit pas toute forme d'herméneutique dans nos fictions. Si la lecture du texte source est biaisée par la lecture, l'écriture, l'édition et les commentaires du lecteur fictionnel, le lecteur réel doit intégrer ces chemins parcourus dans ses propres hypothèses herméneutiques.

4.1.3. Détourner l'épistémocritique et absorber le document

Si les fictions commentaires ne peuvent donc se résumer à leur dimension érudite, elles empruntent tout de même certains traits à ces œuvres qui s'intéressent à divers domaines de la connaissance, voire au savoir en général. Rangées par Michel Pierssens sous la catégorie de l'« épistémocritique²²⁴ », ces fictions de la connaissance adoptent une posture savante et se consacrent à divers domaines de recherche, étudient les faits, les théories, les hypothèses hors de l'espace littéraire. L'archétype que constitue *Bouvard et Pécuchet*, s'arrête à plusieurs domaines de la connaissance de son temps et pourrait être révélateur du fait que cette démarche est souvent envisagée de manière parodique dans les fictions littéraires. Pourtant, à la différence de l'épistémocritique, qui est elle aussi une des modalités possibles de l'herméneutique fictionnalisée, les interprétations présentes dans les fictions commentaires se consacrent principalement au commentaire des œuvres premières, aux sources qu'elles convoquent et retranscrivent dans la fiction. Les érudits de nos œuvres ne s'intéressent guère au monde référentiel, ils n'explorent pas des domaines précis de la connaissance. Toutes leurs recherches s'attachent à interpréter ou à transformer le texte premier. Les fictions commentaires examinent avant tout les hypothèses fictives insérées dans l'œuvre seconde. Grâce à la multiplication des récits enchâssés, à l'insertion de documents, à la prolifération des notes de bas de page ou aux différenciations typographiques et graphiques, la matérialité du texte s'adapte aux exigences du commentaire fictionnel. La structure même de ces fictions détourne la démarche

²²⁴ Pierssens, Michel, *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*. Villeneuve d'Ascq, France: Presses universitaires de Lille, 1990.

épistémocritique pour la consacrer au savoir de la fiction et non plus à la connaissance de domaines non littéraires. En se limitant au commentaire d'une œuvre précise et de ses hypotextes, le point nodal des fictions commentaires se situe dans leur rapport à la représentation. La distinction de strates narratives et herméneutiques dans la fiction participe en effet d'une saisie indirecte de la référence. La figuration au second degré est distincte de celle de l'épistémocritique, qui part d'un « cadre de référence » implicitement pensé comme le monde « tel qu'il est » – qu'il soit d'ailleurs pensé comme relevant de la perception, de constructions langagières ou de connaissances scientifiques. Au-delà de la seule question du savoir, les fictions commentaires interrogent les conditions de la représentation littéraire lorsqu'elle ne s'appuie plus sur des perceptions subjectives mais sur une référence objectivée, sur un substrat de significations, sur une œuvre envisagée comme un monde qui obéit arbitrairement (mais sûrement) à ses propres règles. La constitution d'un espace de référence fictionnelle, qu'il s'agisse du film de Navidson, des fragments de Lichtenberg, ou des livres d'Archiboldi, se substitue à une conception dogmatique de la référence, pensée comme reflet du monde ou manière de signifier. C'est à l'analyse de cette référence fictionnalisée, substituant un savoir de l'œuvre au savoir du monde, que se consacrera la deuxième partie de notre travail.

Cette référence fictive s'apparente par certains aspects au document. Elle convoque et cite des éléments *a priori* déjà constitués dans le réel, qu'elle emprunte pour les insérer dans la fiction. La structure seconde des fictions commentaires transforme donc les fondements de la représentation, la faisant passer d'un implicite à déterminer grâce à la construction fictive, à un support explicite et consultable en dehors de la représentation. S'il le souhaite, le lecteur de Senges peut lire les fragments de Lichtenberg en oubliant les interprétations données par les lichtenbergiens. Il a la possibilité de se reporter à l'œuvre publiée du philosophe. Le livre de Danielewski joue sur l'illusion d'une existence du film de Will Navidson. Il retranscrit les principaux événements du *Navidson record*, il analyse les effets de cadrage et de montage. Il donne sans cesse l'impression de travailler sur un document brut, que tous les critiques fictifs auraient d'ailleurs pu consulter. La structure seconde de *2666* étant moins affirmée, il est difficile de dire que les ouvrages d'Archiboldi constituent un document à part entière. Ils sont néanmoins résumés par l'éditeur Bubis, ils favorisent la carrière des critiques universitaires et ils produisent des effets sur leur vie. Des traces documentaires subsistent dans *Los detectives salvajes*, avec la retranscription des poèmes de Cesárea Tinajero dans le livre de Bolaño. Les fictions commentaires reposent donc sur un document, même si elles ne vont pas aussi loin que

les « factographies », qui désignent, selon la définition de Marie-Jeanne Zenetti²²⁵, des œuvres fictives uniquement constituées de documents. Nos romans ne participent pas au même titre que les factographies au processus « d'enregistrement » littéraire. Bien évidemment, l'évidence que constituerait le fait d'écrire les faits à la manière d'un enregistreur est remise en question par l'ouvrage consacré aux factographies. En prenant notamment comme exemple le livre intitulé *Schlachtbeschreibung* d'Alexander Kluge ou celui de Charles Reznikoff, *Testimony : the United States, 1885-1915*, M.J Zenetti montre que les extraits de documents qui constituent ces œuvres sont classés en différentes rubriques, que ces purs montages de documents révèlent en soi une forme d'intentionnalité. Du fait de leur structure seconde, les fictions commentaires se distinguent de cette seule composition de la fiction à travers des documents empruntés au réel. Par ailleurs, les documents des fictions commentaires possèdent souvent un caractère fictionnel. Forgé par des auteurs afin de constituer une représentation ou une signification, les documents des fictions commentaires n'appartiennent pas nécessairement au règne du fait particulier, « infraordinaire²²⁶ », anodin propre aux factographies. Ces documents sont absorbés par la fiction qui les critique, les poursuit et les modifie. Au-delà des procédés de montage et de compilation, les fictions commentaires transforment le document dont elles s'emparent, instaurant une forme particulière de savoir, plus parodique que sérieuse, plus révélatrice aussi d'un rapport contemporain à la référence, où les faits sont bien souvent construits par ceux qui les convoquent. En interrogeant profondément les enjeux de cette constitution des faits dans la troisième partie de ce travail, nous pourrions constater que les fictions commentaires appartiennent finalement à une visée critique de la littérature contemporaine, telle qu'elle a été identifiée notamment par Dominique Viart et Bruno Vercier²²⁷, qui relève plus du discours que du récit, qui est plus interrogative qu'assertive, plus indécidable et ambivalente que construite et signifiante.

En un mot [cette littérature] se refuse à faire de la littérature. Aussi est-on conduit à infléchir la notion de fiction qui désigne ces livres. À vrai dire, il faudrait appeler ces textes « fictionnels » plutôt que « fictifs », dans le sens où « fictionnel » signifie que cette part de fiction est utilisée comme procédé d'investigation et

²²⁵ Zenetti, Marie-Jeanne, *Factographies: l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

²²⁶ *Ibid.* p. 25.

²²⁷ Viart, Dominique, and Bruno Vercier. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. 2e éd. augmentée. 1 vols. Paris: Bordas, 2008.

d'élucidation, mais ne trouve pas sa finalité en elle-même. Aussi ces livres sont-ils exemplaires de la profonde nature critique de la fiction contemporaine²²⁸.

Si nos romans se greffent sur des représentations déjà constituées en tant qu'œuvres, c'est qu'ils proposent un discours à la fois endogène et hybride par rapport au monde de référence et aux objets du réel. Les fictions critiques empruntent leurs discours à une rhétorique et à un univers savant sans chercher à démontrer une vérité ou à suivre les modulations d'une pensée. Elles emploient plutôt la parodie et le détournement, se perdent dans des digressions désœuvrées et relèvent d'un inachèvement résolument fragmentaire. Mais avant d'approfondir l'étude des opérations effectuées par cette référence au second degré, il convient de situer les fictions commentaires dans un continuum plus diachronique, mais aussi dans le rapport aux médias qu'elles convoquent.

4.2. *Situer les fictions commentaires*

La construction formelle des fictions commentaires évoque nécessairement une esthétique intermédiatique, qui emprunte à la fois au monde numérique – avec la progression par hyperlien et la construction d'interactions virtuelles – ainsi qu'à plusieurs gestes artistiques contemporains qui placent le commentaire au centre de la création fictionnelle. Cette posture seconde et herméneutique est au moins partiellement présente dans la littérature électronique, les *fan fictions* ou les *reactions videos*. Ces genres qui appartiennent tous à des univers médiatiques différents partagent un rapport plus ou moins important avec le numérique et interrogent leur propre médiation, réflexion sur les transferts entre les supports, que nos œuvres ne cessent de creuser.

4.2.1. *La littérature électronique*

Le genre de la littérature électronique a connu son acmé à la fin des années 1990, avec l'avènement d'Internet et peu après l'invention du concept d'hypertexte par les théoriciens précurseurs Vannevar Bush ou Ted Nelson. Bien évidemment, la relation hypertextuelle est au fondement des possibilités du modèle digital et de son média, Internet. Uniquement publiés sur le web, le plus souvent via des logiciels comme *Twine* ou l'historique *Storyspace*, racheté et maintenu à jour depuis des années par *Eastgate Systems*, ces romans sont constitués de pages

²²⁸*Ibid.* p. 251.

Internet reliées entre elles par des hyperliens. À cette époque pionnière, la rencontre entre les humanités numériques et la *computational theory* est fondée sur une déconstruction de « l'ordre » linéaire du discours, pour aller vers l'idéal littéraire du rhizome, de la déhiérarchisation. Le théoricien Georges Landow²²⁹ trace même un continuum entre les théoriciens post-structuralistes et les littératures hypertextuelles digitales. En effet, *Afternoon a story* de Michel Joyce ou *Victory Garden* de Stuart Moulthrop, sont des fictions qui mettent littéralement en œuvre une structure du rhizome, dans une perspective deleuzienne, qui relie des pages, ou « lexies », sans ordre apparent. Cette structure hypertextuelle déconstruit matériellement l'ordre du discours, alors que la littérature imprimée accomplit généralement ce désassemblage de manière métaphorique, à quelques exceptions près – par exemple dans *Marelle* de Cortázar ou dans les livres à choix de lecture multiples. Une seconde génération de littérature hypertextuelle utilise encore davantage les ressources propres à l'espace digital – sons, déplacements, animations – et favorise différents types d'interactivité, à l'instar de la catégorie des « cybertextes », établie par Espen Aarseth²³⁰, pour désigner les textes qui utilisent des stratégies combinatoires en vue de construire une fiction. Il est cependant étonnant de constater que la littérature électronique des années 90 est restée au stade embryonnaire et qu'elle ne s'est pas développée davantage au tournant du XXI^e siècle, alors qu'Internet est devenu indispensable dans les usages quotidiens. Elle ne participe pas non plus au développement contemporain de la réalité virtuelle, à l'immersion dans des mondes fictifs par le biais d'un appareillage technique, en utilisant par exemple casques de réalité virtuelle, qui plongent l'utilisateur dans un monde alternatif, ou en insérant le réel en toile de fond d'un jeu vidéo, où sont projetés des éléments virtuels. Les développements récents de la créativité virtuelle et de l'imaginaire transhumaniste qui l'accompagne, tendent plutôt à mêler les supports référentiels et les domaines de médiation qu'à développer des univers reposant sur un seul support.

Malgré cet apparent délaissement de la littérature électronique, un imaginaire digital a pu être rapporté sur le papier – tout comme le développement du cinéma avait pu influencer l'esthétique littéraire en son temps – par la retranscription plus ou moins explicite d'une progression par hyperlien. La fragmentation des fictions commentaires pourrait rappeler la séparation entre les « lexies » de la littérature électronique. La séparation de strates narratives

²²⁹ Landow, George P. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. 3rd ed. 1 vols. Parallax. Baltimore (Md.): Johns Hopkins university press, 2006.

²³⁰ Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Md. London: Johns Hopkins University Press, 1997.

convoque des modes de lectures aléatoires. Dans ce dialogue entre les médias numériques et imprimés, plusieurs possibilités ont été explorées, dont celle qui consistait à penser la littérature en fonction des emprunts, mais aussi des détournements ou des refigurations de ce modèle identifié. Pourtant, il faut éviter de forcer le trait et de rechercher absolument des effets de correspondance entre des médias somme toute différents. Le mimétisme entre l'hypertexte et la fiction repose moins sur un principe de construction par hyperliens, que sur un modèle de narrations enchâssées et de commentaires multiples. Les fictions imprimées empruntent une plastique digitale et la traduisent en transformant leur relation à la médiation manuscrite. L'hyperlien est mis en scène, presque mis en fiction, mais il fonctionne sur un mode herméneutique, en réactualisant les poncifs de l'érudition (notes, citations, résumés) et du récit second (enchâssements des récits, narrateurs fictifs, manuscrits trouvés). Du fait de sa matérialité fragmentaire *House of Leaves* a souvent été désigné comme parangon des relations hypertextuelles en littérature. Mais les ruptures de la linéarité de l'objet livre n'influencent pas nécessairement les modes de lecture et de construction référentielle. Elles métaphorisent plutôt un rapport à l'imprimé.

What distinguishes *House of Leaves* is the way it uses familiar techniques to accomplish two goals. First, it 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 novel²³¹.

Les processus de remédiation désignent la manière dont l'insertion de procédés intermédiaires dans la littérature imprimée construit une nouvelle forme de fictionnalité. Le récit n'est plus soutenu par un narrateur unique, mais par une constellation de fragments narratifs et de strates discursives, dont la progression se substitue à la médiation habituelle de la fiction. Le récit digital, assemblage d'éléments hétérogènes, éclosion de potentialités spatiales, est soudé par la perspective romanesque. Le média imprimé forge de la continuité malgré la matière d'un texte fragmenté à l'infini. En narrativisant les processus d'édition, les fictions commentaires mettent en fiction cette médiation entre le digital et l'imprimé. On passe

²³¹ Hayles, Nancy Katherine, and Anne Burdick. *Writing machines*. Cambridge (Mass.), États-Unis, Royaume-Uni, 2002, p. 112. « *House of Leaves* se distingue par la manière d'utiliser des techniques courantes d'écriture pour atteindre deux buts. D'abord, le livre étend les revendications de la littérature imprimée en montrant ce que l'écrit peut devenir à l'âge digital ; ensuite il récupère la vitalité du genre romanesque en convoquant, à travers les processus de remédiation eux-mêmes, des subjectivités suffisamment cohérentes pour devenir les points de convergence d'une narration continue qui reste la marque de fabrique du roman imprimé. »

du récit du film de Navidson comme succession d'événements, à la perception d'un artefact dont le montage des éléments modifie le sens de l'ensemble. De la même manière, les lecteurs fictionnels de Senges tentent de retrouver les traces d'un livre continu à travers les fragments de Lichtenberg. De la disposition des lexies dépend le sens et la structure du livre. Chez Bolaño, il existe une même tension vers le montage alternatif d'éléments de l'œuvre, avec une progression narrative qui repose sur la combinaison et la substitution. Le caractère aléatoire, discontinu, de cette recomposition ne s'opère que de manière métaphorique.

The *unreliable narrator*, a literary invention foregrounding the role of consciousness in constructing reality, has here given way to the remediated narrator, a literary invention foregrounding a proliferation of inscription technologies that evacuates consciousness as the source of production and recover in its place a mediated subjectivity that cannot be conceived as an independent entity²³².

Le narrateur de la remédiation n'est pas un actant anthropomorphe, une conscience qui percevrait les éléments de la réalité. Il englobe les narrateurs herméneutes et autres écrivains fictifs. Ces récits *remédiés* participent au fond d'une métamorphose du modèle de la littérature contemporaine qui passe, par une reconfiguration du rapport à la source et au commentaire référentiel. La *poïèsis* digitale diffracte le rapport sémantique de continuité pour y insérer de l'aléatoire, tout en se substituant à toute référence holistique. Peu importe s'il est difficile de référencer les sources ou les producteurs originels, la cohérence persiste malgré le délitement de la « cohésion » textuelle. Malgré la fragmentation des textes, une narration remédiée, conscience digitale du réseau, se substitue aux instances de prise en charge du récit. C'est à l'examen approfondi de ce processus que se consacrera d'ailleurs notre deuxième partie. Finalement, ce détour par la littérature électronique permet de redécouvrir toutes les potentialités des fictions imprimées, et de les *augmenter*. Il faut dès lors penser une littérature qui prend acte de cette multiplicité de l'univers de référence et de ses modalités digitales ou virtuelles.

4.2.2. « *Fan studies* » et « *Fan fictions* »

Dans ce panorama des genres et des théories qui entretiennent des liens avec la fiction commentaire, sans pour autant s'y substituer totalement, il ne faudrait pas oublier plusieurs

²³² *Ibid.* p. 117. « Le narrateur non fiable, une invention littéraire qui souligne le rôle de la conscience dans la construction de la réalité, a ici laissé place au narrateur remédiateur, une invention littéraire soulignant une prolifération de technologies de l'inscription qui évacuent la conscience comme source de production et récupèrent à sa place une subjectivité médiée qui ne peut pas être envisagée comme une entité indépendante. »

développements récents de la culture populaire contemporaine, qui chérit tout particulièrement la posture seconde, la création par le commentaire ou le prolongement. Sans évoquer le truisme des commentaires sur les réseaux sociaux, ou sur les versions en ligne des journaux, il est remarquable que plusieurs genres littéraires ou artistiques contemporains centrent leur démarche créative sur une posture seconde, à défaut d'être nécessairement un commentaire. Les procédés de la *fan fiction* remontent aux fanzines créés par les spectateurs de la série Star Trek, destinés à poursuivre les aventures de leurs héros et à écrire des variations de la série. De manière générale, la *fan fiction* repose plutôt sur le pastiche, le détournement et la continuation, prolongeant le récit d'une fiction préexistante, ou empruntant des personnages et des éléments du récit au réel. Aujourd'hui très pratiquées, les *fan fictions* sont souvent regroupées sur des plateformes dédiées, par exemple *fanfiction.net* ou *wattpad*, et constituent la partie émergée de l'iceberg des *fan studies* qui se consacrent à l'étude de ces phénomènes de réception explicite et partagée, comme le rappelle Mélanie Bourdaa :

Marginalisés jusqu'aux travaux pionniers de Henry Jenkins, Lisa Lewis et Camille Bacon-Smith, les fans acquièrent aujourd'hui une nouvelle reconnaissance et une nouvelle visibilité grâce à la réappropriation des nouvelles technologies dans lesquelles ils voient un moyen d'exprimer leur créativité et de se retrouver dans une même communauté²³³.

Avec le développement d'Internet et de la culture du *mème*, de la reprise d'éléments identiques par un même *fandom*, une communauté de lecteurs et de spectateurs unis par l'intérêt qu'ils portent à des œuvres, ces fictions connaissent un développement important, qui va permettre l'apparition de nombreux sous-genres, selon le type de réécriture d'un épisode de série, le choix de faire mourir le personnage principal de la fiction première, ou de créer de nouvelles relations amoureuses²³⁴. Bien souvent, la *fan fiction* propose en effet des développements érotiques, qui participent de la charge parodique présente dans le genre. Cette tonalité nécessairement décalée a même amené certains à parler de la ludicisation²³⁵ du récit second dans les *fan fictions*, qui empruntent leurs procédés à des dispositifs de jeu. Sans être nécessairement directement inspirées par ces *fan fictions*, nos fictions commentaires possèdent

²³³ Bourdaa, Mélanie. « Les fans studies en question : perspectives et enjeux », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 23 novembre 2015, consulté le 15 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/1644>

²³⁴ Hellekson, Karen, and Busse, Kristina (2006) : *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet: new essays* (EN), Jefferson, North Carolina: McFarland & Co., 2006, p. 11.

²³⁵ Barnabé, Fanny « La ludicisation des pratiques d'écriture sur Internet : une étude des fanfictions comme dispositifs jouables », *Sciences du jeu* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 03 octobre 2016.

tout de même des dispositifs proches. Le forum Internet consacré à l'œuvre de Danielewski en constitue bien évidemment l'exemple le plus frappant. Mais les continuations des Lichtenbergiens et l'invention de leurs récits échevelés rappellent aussi cette esthétique du *fandom*, qui joue de manière virtuose avec ses références, possédant une connaissance parfaite de l'œuvre pastichée.

4.2.3. *Reaction videos*

Dans cette même perspective de résonances de la fiction commentaires avec des genres populaires contemporains, il faut sans doute évoquer les « vidéos de réaction » sur youtube, plateforme de vidéos en ligne. Ce genre a été popularisé au cours des années 2000, et consiste en une réaction filmée d'individus à *an outside stimulus* selon le site *know your meme*²³⁶. Ces vidéos de spectateurs constituent un genre en soi, qui a été dernièrement mis en lumière par la tentative de breveter le concept de *reaction video* par la chaîne youtube des « FineBrothers ». Ces frères ont en effet décliné le genre en ciblant des catégories sociologiques particulières, pour montrer leurs réactions et commentaires face à tel ou tel fait, événement ou objet. Cette tentative d'appropriation s'est suivie d'une controverse qui a obligé les Finebrothers à renoncer à leur dépôt de brevet. L'idée même d'inscrire une propriété intellectuelle sur un genre consacré à l'appropriation semblait particulièrement absurde, en tout cas pour les membres de la communauté. Mais cet exemple ne doit pas masquer le développement sans précédent du genre, tant quantitativement que qualitativement. Sur un ton bien souvent ludique, ces vidéos se consacrent à ressaisir des pans entiers de la culture d'Internet, et à se moquer de ses dérives les plus flagrantes. Les youtubers Ethan et Hila Klein de la chaîne *h3h3Productions*, ont par exemple développé un travail qui repose presque exclusivement sur des vidéos de réaction satiriques, développées à l'aide de montage et de reprises parodiques. Leurs *reactions videos* ne consistent ainsi pas seulement à filmer des réactions de spectateurs mais visent bien à la constitution d'un univers artistique à part entière, avec ses codes, ses éléments de comique de répétition et sa volonté de dessiner un portrait de la génération de créateur ayant éclos, avec plus ou moins de succès, via la plateforme. Une de leurs vidéos leur a également valu un procès, plus intéressant cette fois-ci, à l'origine d'une jurisprudence sur l'utilisation équitable du document source dans les vidéos de réactions. Cette notion anglo-saxonne de *fair use*, qui s'oppose au *copyright infringement*, à la violation de la propriété intellectuelle, constitua

²³⁶ <http://knowyourmeme.com/memes/reaction-videos>

également une occasion de définir les modalités des emprunts effectués par ce type de fictions commentaires. Ce débat sur le copyright fut également à l'origine d'une définition du genre d'un point de vue juridique. Dans une vidéo retranscrivant les éléments principaux du procès, Ethan et Hila Klein citent plusieurs passages de leur jugement contre le dénommé Matt Hoss :

The action principally concerns whether critical commentary on a creative video posted on youtube constitutes copyright infringement. [...] The key evidence in the record consist of the Klein and Hoss videos themselves. Any review of the Klein video leaves no doubt that it constitutes critical commentary on the Hoss video ; there is also no doubt that the Klein video is decidedly no market substitutes for the Hoss video²³⁷.

La jurisprudence instaurée par ce jugement insiste fondamentalement sur le caractère créatif du commentaire, mais aussi de la vidéo commentée. Selon ce jugement, il faut donc distinguer les vidéos de réaction qui compilent des extraits de la source de celles qui proposent un processus de création seconde, une transformation qui les distinguent radicalement de cet hypotexte d'origine. La fiction commentaire n'est pas un « market substitute », elle crée un monde nouveau, la critique produit son propre copyright. Mais il est également déterminant que l'œuvre commentée soit une fiction, « a creative video ». Il ne s'agit pas de s'attaquer à une personne, de diffamer ou de moquer, mais bien de critiquer un travail artistique en produisant une autre œuvre, qu'elle soit ou non aux dépens de la fiction première. Sans totalement confondre des domaines somme toute éloignés, les vidéos de réaction placent tout de même le commentaire fictionnel au centre des pratiques artistiques et culturelles contemporaines. Elles nous donnent également quelques clés afin de mieux comprendre notre objet. Les fictions commentaires diffèrent de l'herméneutique fictionnalisée en ce qu'elles ne commentent pas des éléments du monde mais des dispositifs fictionnels. En cela, elles interrogent nécessairement la médiation avec la référence, alors que l'herméneutique, si elle réfléchit souvent à ses propres méthodes, n'interroge pas nécessairement l'ancrage référentiel de l'objet de son étude.

²³⁷ H3h3Productions (Ethan and Hila Klein), “WE WON THE LAWSUIT!”, Youtube.com, upload 08/23/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=9eN0CIyF2ok> “Le procès doit principalement statuer sur le fait de savoir si le commentaire critique d'une vidéo artistique postée sur youtube constitue un viol de propriété intellectuelle. Les preuves clés du dossier sont les vidéo de Klein et Hoss. L'examen de la vidéo de Klein ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'un commentaire critique de la vidéo de Hoss. Il y a également aucun doute sur le fait que la vidéo de Klein ne se substitue aucunement au marché de la vidéo de Hoss.

Conclusion : L'instabilité référentielle des fictions commentaires

Après ce panorama critique forgé par exclusions multiples, il devient enfin possible d'établir quelques critères positifs de définition de ces fictions commentaires, qui permettront de montrer leur spécificité littéraire tout en évoquant la manière dont elles figurent un rapport particulier au réel, à travers l'interprétation et la glose. Formées autour d'œuvres déjà constituées, elles reposent souvent sur des procédés d'enchâssement, voire sur des transgressions métaleptiques entre les strates fictionnelles. Le commentaire entretient un rapport d'identité avec la fiction dont il s'empare, tout en interrogeant le processus de représentation. En effet, les récits de ces fictions se développent dans la ruelle des textes premiers. À la « double réception » correspond une écriture au second degré, où spéculer face au doute et au glissement des interprétations, c'est nécessairement *réfléchir* ces représentations. La fiction commentaire emprunte alors à l'image du miroir, moins dans une perspective autoréflexive que dans le but de représenter une altérité, de rechercher le texte « perdu » de Lichtenberg, la maison mythologique de Danielewski ou les femmes « artistiquement » assassinées chez Bolaño. En multipliant de manière nécessairement fragmentaire les *références* à leurs sources, que ce soit par l'annotation, l'allusion ou la représentation seconde, ces récits modifient leur rapport à *la référence*, à la manière dont la fiction se construit par rapport à un cadre implicite. Elles substituent à la représentation mimétique d'un monde extralinguistique, la signification d'une œuvre déjà constituée. Elles reposent sur l'interprétation des signes d'une représentation, d'un univers langagier ou pictural. C'est à l'étude de ces opérations littéraires que se consacrera notre deuxième partie, qui s'intéressera à cette dialectique entre la constitution d'une référence seconde et la fragmentation textuelle des univers de la représentation.

Ce déplacement aussi visible de la représentation vers la signification ne constitue pourtant pas une simple abolition du référent. De cadre implicite et nécessairement dogmatique, la référence devient un substrat explicite, matériel et mobile, un point de départ qui assume son caractère artificiel, qui révèle son absence de nécessité. Projetée sur le devant de la scène alors qu'elle était habituellement sous-entendue, elle est par conséquent soumise à la variation, au doute, à la dés-illusion. En bref, dans les fictions critiques, le référent devient *spéculatif*. Si la formule semble proche de l'oxymore, c'est que la référence présuppose habituellement un partage intersubjectif. Elle doit faire l'objet d'un consensus pour exister et ne semble donc pas posséder en soi un principe d'incertitude. Pour référer, il faut partager un sol stable et commun.

C'est donc bien grâce au déplacement de leur référence du « réel » pensé comme lieu commun à une représentation au second degré que nos œuvres *figurent* le caractère spéculatif de la référence. Puisqu'ils partent de représentations sans nécessité, bien souvent déconstruites par les commentaires, ces romans donnent en retour l'image d'un monde traversé par une fragilité ontologique, dont les règles peuvent être soumises à un régime d'exception. Cette hypothèse sera pleinement approfondie dans la troisième partie, consacrée à l'étude du monde dénoté par les fictions commentaires. Dans *House of Leaves*, *Fragments de Lichtenberg* ou *2666* la multiplication des interprétations entraîne peu à peu un doute sur la stabilité de la source. La maison de Danielewski contredit les lois de la physique, elle s'adapte davantage aux interprétations de ceux qui l'observent qu'à un régime de réalité propre. Les fragments de Lichtenberg sont indéfiniment recomposés en vue de trouver de nouvelles combinaisons, les enquêtes des personnages de Bolaño sont toujours reconduites. Bien évidemment cette variation de la référence ne fait pas nécessairement problème quand la fiction repose sur un cadre dogmatique. Dans cette perspective, ces variations pourraient être associées à des interprétations du réel, visions pluralistes d'un monde construit par les représentations, inaccessible sans le truchement du langage. Pourtant, il ne faut pas effacer le détour que s'évertuent à construire les fictions commentaires : ce n'est plus le réel « tel qu'il est » qui prête à caution, c'est le réel déjà représenté, c'est l'œuvre (le tableau, la photographie, la mélodie, le roman) habituellement pensée comme totalité inamovible. Dans nos fictions, les référents (les livres de Zampanò, de Lichtenberg ou d'Arcimboldi) deviennent instables par essence et plus seulement parce qu'ils sont saisis et interprétés. Ce sont les variations de ces représentations qu'il faudra tenter de suivre dans cette étude, afin de voir si elles ne refigurent pas plus profondément une ontologie, si elles ne transforment pas la valeur de nos représentations, et des objets représentés. En effet, en s'écartant de l'illusion référentielle, en partant du niveau *a priori* le plus éloigné du réel, les fictions commentaires ne s'enferment pourtant pas dans un solipsisme narratif, dans la multiplication ludique des points de vue ou dans la dissolution d'une idée de référence absolue hors des interprétations nécessairement pluralistes. Elles figurent autrement le « retour au réel » contemporain. Ainsi, contrairement à l'herméneutique fictionnalisée, ces romans ne proposent pas nécessairement un discours ou une réflexion sur l'art, mais ils mettent en œuvre une interrogation sur l'essence même du monde factuel. C'est pourquoi le terme de fictions commentaires traduit sans doute plus exactement le processus en jeu que celui d'herméneutique fictionnalisée. Il ne s'agit pas tant de proposer une réflexion sur

la fiction que d'acter la sortie du dogmatisme des faits, non pour dire qu'il n'existe pas de frontière entre fait et fiction, mais pour montrer la labilité de la construction de notre monde de référence. Le commentaire s'ajoute et transforme, critique et détruit, dans la fiction comme dans le monde.

Deuxième partie :
Opérations de la référence littéraire

Introduction : Du fragment aux communs

À la séparation des instances diégétiques et à leur déplacement dans le transfert narratif produit par l'enchâssement des récits, correspond une fragmentation des discours évidente dans les œuvres du corpus. Les romans philologiques contiennent au moins deux strates narratives dont l'une *fait référence* à l'autre. Commenter revient d'abord à désigner ou citer, à identifier la source à laquelle on se rapporte. Ces mentions menacent délibérément la cohésion narrative puisque le commentaire creuse un feuilleté de sens dans un axe paradigmatique qui s'oppose à la poursuite syntagmatique du récit. L'opérativité des fictions commentaires repose donc sur la transformation de la référence par une poétique seconde et fragmentaire. Ces opérations toujours mobiles, difficiles à figer, dénotent une discontinuité théorique autant qu'esthétique. Les univers fictifs sont par définition des mondes secondaires. On ne peut pas les concevoir indépendamment d'un univers référentiel dans lequel les objets, les paysages, les relations logiques ou causales préexisteraient. Cet implicite de la fiction, indispensable à la création, a souvent été désigné par le concept de « cadre de référence ». Cependant, si cette notion désigne parfois la présence du réel extralinguistique dans la fiction, elle peut également recouvrir l'opposition frégréenne entre la référence et la dénotation, entre la construction d'un cadre et la mention de ses éléments. D'autant que la référence d'un terme n'équivaut pas à son inscription dans un discours, ou dans une continuité de signifiants avec lesquels il entretient des relations. Le concept est par ailleurs revivifié dans les fictions commentaires, puisque la relation référentielle est directement envisagée par la fiction, voire par la narration, qui met en scène ces emprunts. Certaines de ces fictions cherchent à reconstruire un monde au-delà de la fragmentation diégétique, alors que d'autres tentent plutôt de renoncer à l'acte de composer, voire à se défaire de l'idée même d'autonomie de l'espace littéraire, qui suppose toujours l'hypostase d'un tout référentiel. Mais ces opérations ne pourraient-elles pas être englobées sous un regard lui-même « fragmentiste », métaphore d'un accès au monde décomposé par la multiplicité des visions ou délimité par la singularité d'une représentation ? Par ailleurs, faut-il toujours subsumer l'œuvre littéraire sous les catégories de la subjectivité et de l'individualité créatrice, à l'heure où des formes fictionnelles collectives voient le jour dans d'autres genres narratifs, et notamment dans les séries télévisées ? La tentation du surplomb totalisant repose

au fond sur l'idée que l'accès est une condition première et indispensable de l'œuvre d'art. Reflet de l'expérience ou des lectures, d'un savoir empirique ou de l'imaginaire, l'œuvre littéraire est pensée comme l'expression d'une intériorité, *accès* au monde, *vision* subjective. La référence serait alors moins conçue comme une substance totalisante ou un substrat inamovible, qu'envisagée selon les conditions de son apparition et les constructions diverses proposées par les œuvres. Son mode d'existence serait de l'ordre de l'actualisation. Ainsi, il semble difficile d'envisager que ce contexte, même actualisé par la singularité d'une lecture, ne se construise pas sur du commun, sur un partage de références. Conçue comme *construction* ou comme *accès*, la notion de référence recouvre des possibilités ontologiques très différentes. Cette distinction est aussi celle de la théorie, disséminée entre une *praxis* de l'actualisation des discours et l'essentialisation de la *poiesis* des textes. Mais surtout, la fiction ne se départit jamais d'une irréductibilité spéculative, comme le rappelle Danielewski :

Thought many continue to devote substantial time and energy to the antinomies of fact or fiction, representation or artifice, document or prank, as of late the more interesting material dwells exclusively on the interpretation of events within the film. This direction seems more promising, even if the house itself, like Melville's behemoth, remains resistant to summation²³⁸.

Alors que le récit et la science progressent de manière exponentielle, dans un accélérationnisme frénétique de la compulsion du savoir, qui convoque d'infinies références, la fiction ne se départit pas d'un ton parodique, opposant un pied de nez illogique à la volonté de réduire et de résumer la variété et la variabilité du monde, menaçant aussi l'établissement de communs, le partage d'une référence libre et sereine, l'assurance d'une existence pacifiée.

²³⁸ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p.3. « Bien que nombreux soient ceux qui continuent à consacrer un temps et une énergie substantielle aux antinomies entre les faits et la fiction, la représentation et l'artifice, le document et la farce, ces derniers temps les études les plus intéressantes se penchent exclusivement sur l'interprétation des événements à l'intérieur du film. Cette direction semble plus prometteuse, même si la maison elle-même, comme le béhémoth de Melville, est toujours impossible à synthétiser. »

Chapitre V. Refigurations de la référence

Souvent cantonnée à la mention d'éléments appartenant au « réel », parfois seulement pensée comme un « monde de référence », avec lequel nous n'aurions que des rapports implicites et préconstruits, voire uniquement assimilée à la *mimésis*, la référence fut autant formalisée à l'excès que définie de manière réductrice par la théorie littéraire du XXe siècle. Dans l'opposition classique entre fait et fiction, on s'attarde plus souvent sur la définition de la fiction, sans véritablement se poser la question de la nature des faits en dehors de leur construction par l'artefact fictionnel. Le concept de la référence constitue parfois un angle mort des théories de la fiction, qui se contentent de l'évacuer sans nécessairement le définir. Parler de référence reviendrait à asserter la valeur de vérité d'une proposition fictionnelle. À cet égard, Lubomír Doležel rappelle que la notion de vérité est considérée dans le domaine littéraire avec beaucoup de scepticisme. Que ce soit dans la théorie analytique, héritée de Frege, qui a plutôt tendance à affirmer que les propositions fictionnelles ne sont ni vraies ni fausses, ou dans la perspective structuraliste, qui présente cette recherche de vérité dans les fictions comme dénuées de sens, cette recherche est souvent présentée comme inutile, voire erronée²³⁹. Bien souvent confondue avec la vérité, la référence est aussi condamnée au nom de l'illusion qu'elle porterait, de l'emploi restreint de la mimésis qu'elle suppose. Imitation, copie, ou emprunt la référence possède donc implicitement un sens ambigu. Elle est à la fois assimilée à l'idée de vérité, de fait, de réalité dans la fiction mais elle désigne aussi les emprunts à la réalité, la manière dont la fiction *fait référence* au réel. Face à cette impasse théorique, il semble nécessaire de parcourir les propositions de définition du terme à la fois dans la philosophie analytique et dans la linguistique structurale, afin de comprendre ses emplois dans les œuvres littéraires. Mais cette enquête ne vise pas uniquement à dissiper un brouillage terminologique. Nous avons constaté dans la première partie que les fictions commentaires emploient à profusion des citations d'autres fictions et ont recours de manière massive à l'usage du *déjà là*. Ces romans se construisent à partir d'autres œuvres littéraires, sur une référence seconde, déjà fictionnalisée. La clarification terminologique de la référence sera indispensable à la compréhension des opérations du commentaire fictionnalisé. La référence au second degré met à nu des processus habituellement voilés dans les fictions. En intégrant dans la fiction seconde

²³⁹ Doležel, Lubomír. "Truth and Authenticity in Narrative" *Poetics Today*, Duke University Press, Vol. 1, No.3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction (Spring, 1980), p. 8.

le commentaire de l'œuvre première, mais aussi le récit de son écriture, de son édition et de sa lecture, ces romans montrent explicitement la mécanique des opérations de la référence littéraire, tout en proposant une réflexion sur la nécessité et les limites de son emploi. Les œuvres littéraires nous permettront ainsi d'appréhender le substrat plutôt austère des théories de la référence par la proposition d'études de cas. Après avoir retracé une brève épistémologie de la référence, il faudra donc montrer que nos romans jouent intuitivement avec les potentialités du concept, se glissent dans ses failles aporétiques, en déconstruisent les principes dogmatiques. Ni saut hors de la représentation, ni « retour » vers une *mimesis* perdue cette démarche s'ancre plutôt dans un processus de refiguration d'opérations oubliées, gommées ou considérées comme non pertinentes.

5.1. Critique de la référence mimétique

La réflexion sur la référence apparaît dans le corpus philosophique du début du XXe siècle, et constitue une des fondations conceptuelles de deux grandes traditions de pensée : la philosophie analytique et la linguistique. Indépendantes en termes d'horizon de pensée, ces courants philosophiques le sont aussi par la chronologie, et parfois – mais pas toujours – par le continent où elles se déploient. La définition analytique du concept repose sur les propositions de Frege, évoquées en introduction. À la séparation entre la référence et la dénotation, Frege ajoute une distinction entre les univers linguistiques et extralinguistiques, primordiale pour comprendre le rôle de la référence dans les fictions commentaires. Par exemple, dans le cas particulier du discours direct, les expressions citées entre guillemets peuvent dénoter le sens des mots d'autrui. Les mots ne dénotent plus les choses mais d'autres mots qui possèdent un mode de dénotation « habituel ²⁴⁰ ». On sort le concept de référence de l'univers extralinguistique pour l'interroger dans un monde déjà constitué par la langue. Au discours indirect, on « parle du sens des paroles d'un autre²⁴¹ », contrairement au discours direct où l'on dénote les mots comme des objets, on fait référence au mot et non à son sens. Autrement dit, au discours direct, on s'intéresse davantage au mot comme objet que comme mode de dénotation, alors qu'au discours indirect les mots dénotent ce qui est habituellement leur sens. Cette opposition concerne les fictions commentaires, puisque les procédés référentiels seconds

²⁴⁰ Frege, Gottlob. « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, traduction Claude Imbert. Points Essais. Paris, France: éditions du Seuil, 1971, p. 105.

²⁴¹ *Ibid.* p.105.

ressemblent à ceux du discours indirect quand elle retranscrit le texte source dans la fiction seconde. Notre distinction entre fictions d'éditeurs et récits d'éditions prend ici tout son sens. Alors que les récits d'édition retranscrivent indirectement l'histoire de la publication d'un manuscrit, les fictions d'éditeurs montrent directement le processus d'édition, en intégrant l'œuvre première dans le récit second. Les récits d'édition utilisent le texte source tel un discours indirect, et leur commentaire fictionnel parle alors plutôt du « sens » de ces œuvres, quand les fictions d'éditeurs emploient la source comme un objet, qu'ils vont pouvoir manipuler et transformer directement. La retranscription directe ou indirecte du texte premier influence ainsi nécessairement la manière dont il va servir de référent pour le texte second et la possibilité de l'inscrire ou non dans un univers linguistique. Les représentations directes manipulent la langue là où les représentations indirectes jouent davantage sur une référence extralinguistique.

5.1.1. Le déplacement de la préconception mimétique

Selon Frege, l'écueil de cette analyse serait de confondre totalement dénotation et représentation. Le rapport au réel n'est en effet pas le même, selon le concept employé :

La représentation associée à un signe doit être distinguée de la dénotation et du sens du signe. Si un signe dénote un objet perceptible au moyen des sens, ma représentation est un tableau intérieur, formé du souvenir des impressions sensibles et des actions externes ou internes auxquelles je me suis livré²⁴².

La représentation est considérée selon son caractère subjectif, contrairement à la dénotation d'un signe, qui est une propriété intersubjective, commune à plusieurs individus et qui tend vers l'objectivité. La dénotation, la référence, constitue l'objet même, alors que la représentation que nous y joignons est majoritairement subjective. « Entre les deux gît le sens », qui utilise la signification d'une expression comme une médiation entre le règne de la référence et celui de la représentation. Qu'en est-il pourtant de la part commune de la représentation ? Si Frege propose de penser la représentation selon son caractère subjectif, il ne faut cependant pas négliger la nécessité de sa construction intersubjective et de ses effets pragmatiques. Par ailleurs, que penser d'une possible construction subjective de l'objet, voire du réel ? Ces diverses conceptions de la représentation, de l'objet et de la référence sont à examiner de près, notamment dans leur rapport aux fictions littéraires, afin de cerner sans doute plus efficacement le concept de référence et ce parallèle entre les mondes de la fiction et de l'expérience empirique

²⁴²*Ibid.* p. 105.

nous mène naturellement à la question de la *mimèsis*. Sans revenir sur la généalogie du concept, il faut plutôt essayer de comprendre ses rapports avec la notion de référence. Dans la perspective de la *mimèsis*, il y a d'une part le monde extralinguistique, qu'il soit associé à l'idée de perception sensible ou induit par l'expérience commune, et de l'autre la représentation littéraire, discours qui reposerait sur un substrat linguistique. Dans ce cadre, la *mimèsis* serait conçue comme la relation entre les mots et les choses, entre le monde référentiel et ses représentations fictionnelles. Ce partage est décrit de manière plus complexe par Ricœur dans le chapitre III de *Temps et récit*²⁴³, où sont exposées les trois étapes de la *mimèsis* : la préconception, la configuration et la refiguration. Le champ de la préconception, la *mimèsis* I, est ce qui se rapproche le plus de la conception de la référence que nous avons évoquée jusque-là. Cependant, elle doit être envisagée dans l'interaction qu'elle entretient avec les autres stades de la transformation fictionnelle. La représentation en tant que telle ne commence qu'à partir de *mimèsis* II, qui est caractérisée par sa fonction de médiation. Elle ouvre le champ de la fiction, du « comme si ». Il ne s'agit pourtant pas d'une simple étape : elle fonctionne de manière dynamique comme une « configuration » qui relie *mimèsis* I et III. Elle opère une « mise en intrigue » et un « agencement », plus qu'elle ne construit un « système²⁴⁴ ». Mais ce stade de la *mimèsis* requiert un complément, celui que Ricœur appelle *mimèsis* III, qui refigure l'ensemble par l'intermédiaire d'un regard extérieur à la représentation, marquant en cela l'intersection entre le monde configuré par l'œuvre et le monde dans lequel l'action effective se déploie. La représentation mimétique est donc intrinsèquement liée à sa réception, à son actualisation par un élément du monde extralinguistique, qui valide son rapport à ce monde, tout comme ses écarts et ses variations. Dans ce fonctionnement triple, la *mimèsis* I constitue l'avant-scène de la fiction et concerne donc au premier chef le monde de l'expérience empirique, dans sa relation à la fiction. Ricœur s'appuie sur la thèse suivante :

La composition de l'intrigue et enracinée dans la précompréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel²⁴⁵.

Ces trois préconceptions, qui ressortissent respectivement à l'action, aux symboles et au temps doivent être remises en perspective dans le travail de Ricœur, qui s'intéresse moins aux relations entre le langage et les objets qu'à la manière dont le monde est formé par divers

²⁴³ Ricœur, Paul. *Temps et récit*. L'Ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 1983.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 127.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 108.

processus temporels, avant même d'être formalisé par le langage sous la forme du récit. C'est pourquoi la fiction est moins envisagée selon sa capacité à créer de l'illusion, que dans sa dimension narrative. Par conséquent, les champs de précompréhension étudiés révèlent ce tropisme. Les structures de l'action, les ressources symboliques et les caractères temporels sont les trois configurations de pensée du monde référentiel employées dans le domaine de la fiction. Ces manières de penser le monde façonnent à la fois le réel et la fiction. La référence peut alors être envisagée non plus dans le rapport entre des « descriptions définies » et des objets, ni comme un « cadre de référence » sur lequel viendraient se greffer des discours, mais plutôt comme un transfert d'opérations intellectuelles entre le réel et la fiction. Des opérations de perception similaires se retrouvent dans l'expérience empirique du réel et dans les processus de compréhension de la fiction.

La forme seconde des fictions commentaires permet de montrer explicitement ces étapes de la perception et de la représentation mimétique au sein de la fiction. Les champs préfigurationnels des écrivains fictifs qui créent l'œuvre première sont configurés dans le récit de la fiction seconde. La mise en œuvre d'un possible processus de création mimétique est le sujet principal de ces fictions. Cela est particulièrement vrai pour les lichtenbergiens de Senges. Chaque école de lecture construit un Lichtenberg différent selon sa manière spécifique de voir le monde et de préfigurer le récit. Les érudits de la « Société des Archives Lichtenberg » développent des récits de compilation, empilant les fragments par classements thématiques, dans une symbolique de l'ordre et de la structure associée à une temporalité suspendue, voire effacée. La recomposition des fragments dépend d'une conjecture, acceptée après deux tours de vote et ne relève pas d'une intuition individuelle. Les structures de sens configurées par l'œuvre dépendent de ces opérations de préconfiguration, littéralement décrites par Senges grâce au procédé de la fiction seconde. Stewart et Mulligan, les jeunes Irlandais, renouvellent la manière de réécrire Lichtenberg en proposant des récits farfelus et enlevés, sans queue ni tête, reconstituant par exemple un roman intitulé : « *Voyage et opinions de Polichinelle* (qui est aussi une *Théorie du polichinellisme*, un *Polichinelle comparé*, une *Physique de Polichinelle*, autrement dit : *Polichinelle inscrit dans le plan euclidien*)²⁴⁶ », qui retrace la vie picaresque d'un professeur de physique de Cambridge en état de « fuite incessante ». Au-delà de ce mimétisme simple entre les écrivains fictionnels et leurs œuvres, la préfiguration mimétique s'observe aussi dans la migration des structures symboliques de la fiction première à la seconde.

²⁴⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 183.

Chez Danielewski, le cadre symbolique du labyrinthe, représenté dans la manière dont Navidson filme sa maison, devient un régime narratif propre à tous les niveaux de la fiction. Le récit de Zampanò est labyrinthique, de même que les commentaires de Truant. Le livre de Danielewski lui-même présente une forme qui révèle cette préconception, cette lecture de structures symboliques dans les éléments du monde. Les divers modes de préconception évoqués par Ricœur sont ainsi représentés au second degré dans nos fictions. Après ces exemples concernant les structures intelligibles de l'action et les ressources symboliques du sens, il ne faut pas oublier ceux qui montrent une préconception du caractère temporel de l'expérience du monde. Chez Bolaño, ce rapport au temps s'exprime par exemple dans l'ancrage archaïque des criminels « nazis », dans la scission du temps chronologique dans les brèches duquel on retrouve l'*archè*, révélée par les crimes de 2666, répétés et toujours identiques, suspendus dans l'indétermination du sujet, de l'espace et du temps. Avant de développer l'étude des refigurations du temps et de l'espace dans le chapitre suivant, il est tout de même possible d'évoquer un épisode particulièrement révélateur de la préconception du temps dans l'œuvre de Bolaño : la colline des héros dans *Nocturno de Chile*. Dans ce roman, le narrateur Sebastian Urrutia Lacroix, aussi appelé le père Ibacache, raconte ses mémoires. Critique littéraire chilien, qui a connu Neruda et l'ensemble des poètes de son pays, il a vécu le coup d'état de 1973 et a donné des cours de marxisme à la junte militaire. Avant de raconter ces événements, il évoque la rencontre au cours de sa jeunesse de l'éminent critique Farewell. Ce dernier raconte diverses histoires à Ibacache pendant cette entrevue. L'une d'entre elles évoque un cordonnier austro-hongrois qui avait amassé une immense fortune en exportant ses chaussures aux quatre coins de l'Europe. Cet homme, pour des raisons obscures, décide de concevoir un monument, la colline des Héros, à la fois lieu de souvenir et de projection dans l'avenir, consacré « pas seulement aux héros du passé et aux héros du présent, mais aussi aux héros du futur²⁴⁷ ». À la fois cimetière et musée, cet espace se construit hors du temps, suspendu dans la préconception de son créateur, qui rejoint celle de Bolaño, à ceci près que les héros deviennent des anti-héros, criminels nazis, tueurs en série, réifiant leurs semblables en niant leur humanité pour les réduire au rang d'objets à abattre, à démantibuler. Les préconceptions situées dans les structures narratives, les ressources symboliques ou les événements temporels s'expriment ainsi dans la configuration mimétique montrée au second degré dans nos fictions commentaires. La référence, champ préfigurationnel de la *mimèsis* I, influence à divers degrés

²⁴⁷ Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Narrativas hispánicas 293. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000, p. 57.

la création fictionnelle. Ces trois types de préconception ne doivent pas être considérés comme des pôles de la relation entre la pensée, l'écriture et la lecture, mais bien comme des opérations dynamiques. Le caractère second des fictions commentaires permet de disséquer leur fonctionnement, d'en révéler les opérations implicites, tout en employant leurs ressources.

5.1.2. *La référence intra-fictionnelle*

Ainsi, le rapport de la mimésis au temps et à la représentation exclut d'employer la notion de référence seulement pour désigner l'emploi d'événements historiques, ou de faits divers dans les fictions. La référence ne peut être réduite à la simple factualité. Trop souvent confiné dans l'emploi restreint du mot « référentiel », considéré comme synonyme de « ce qui existe dans le réel », que ce soit un événement, un lieu ou un personnage, le concept de référence ainsi employé ne permet pas de décrire la manière dont les éléments du monde sont représentés ou signifiés dans la fiction. Par le recours à une référence seconde, nos œuvres évitent nécessairement cet écueil, tout en mettant en fiction les opérations de la *mimésis*. La référence s'appuie sur une autre œuvre, elle-même fictionnelle, plus que sur le réel extralinguistique de l'expérience sensible, ce qui montre qu'elle ne correspond pas nécessairement à un « fait » du réel. Dans *House of Leaves* de Danielewski, les enchâssements fictionnels sont disséminés dans l'ensemble du roman à l'aide de notes et de fantaisies typographiques et il n'est plus possible de seulement considérer la référence comme le substrat du monde extralinguistique, sur lequel viendrait se greffer la création d'un auteur. Puisque le manuscrit trouvé par Zampanò, édité, commenté et annoté par Johnny Truant, raconte le tournage d'un film documentaire lui-même vu et glosé par de nombreux spectateurs, les références de ces strates fictionnelles sont superposées. Même s'il est certain qu'il faut conserver une « frontière » entre fait et fiction²⁴⁸, il n'en est pas moins vrai que les fictions commentaires partent d'un « cadre de référence » explicitement présenté comme fictionnel, et jouent d'une représentation de la relation référentielle de manière intrafictionnelle. Autrement dit, nos œuvres montrent explicitement qu'elles refusent de reposer sur une prise en compte implicite des faits ou du monde « tel qu'il est » (que ce monde soit considéré comme relevant de la perception, de constructions langagières, de structures symboliques ou de connaissances scientifiques). Elles mettent à jour le processus fictionnel en montrant sa création dans les romans de recomposition des fragments de Lichtenberg, dans les commentaires fictifs des spectateurs du film de Navidson, ou même

²⁴⁸ Lavocat, Françoise. *Fait et fiction: pour une frontière*. Paris, France: Éditions du Seuil, 2016.

dans les actions des lecteurs d'Archimboldi. Les fictions commentaires reposent sur la transformation d'un discours second, théorique et herméneutique, en fiction. Leur relation au monde de référence passe donc par le truchement d'une œuvre déjà constituée. La signification des romans des lichtenbergiens dépend ainsi du sens et de la configuration donnée aux fragments de Lichtenberg. Les récits autobiographiques de Truant proviennent de sa lecture du manuscrit de Zampanò, dont les commentaires érudits sont inspirés par le visionnage du film de Navidson. La référence est ainsi déléguée, jusqu'à la maison, objet et cadre lui-même fictif. L'intrigue de *2666*, comme nous l'avons montré dans la première partie, procède quant à elle par glissement métonymique constituant ainsi le commentaire et la continuation des œuvres d'Archimboldi. Dans ces trois romans, la fiction dépend d'une œuvre première, dépassant en cela les seuls procédés intertextuels afin de créer un effet similaire à celui de la *mimèsis* à partir d'une représentation préexistante. Pourtant, ce lien entre les fictions premières et secondes doit-il encore être pensé comme une relation de représentation ? Cela supposerait en effet qu'un des termes de la relation possède les caractéristiques du cadre de référence : un univers non borné, formé d'éléments n'appartenant pas nécessairement à la sphère du langage. Au contraire, la représentation fictionnelle, qu'il s'agisse des fragments de Lichtenberg, du film de Navidson ou des romans d'Archimboldi, est nécessairement limitée ou « incomplète ». Elle repose sur des processus langagiers, sur des signes linguistiques et autres structures symboliques. Par conséquent, il paraît difficile de penser la relation qui unit les œuvres premières et secondes comme un lien mimétique. Même si des opérations de préconception, de configuration et de refiguration sont présentes, elles ne partent plus du monde de référence, elles ne se forgent plus sur les « faits » ni même sur une manière de voir le monde ou sur un horizon d'attente. Cette structure seconde nous force à considérer cette relation moins comme une représentation référentielle que sur le mode de la signification. Les fictions secondes signifient, donnent un sens particulier aux œuvres premières : elles les *commentent*, certes de manière fictive, mais quoi qu'il arrive le commentaire appartient toujours davantage au règne de la signification qu'à celui de la représentation. Majoritairement secondes, les fictions commentaires se construisent à partir d'œuvres *de référence*, tout en empruntant nécessairement des éléments du monde de référence. Cette disposition seconde de nos fictions pourrait les pousser à s'enfermer dans une aporie, qui prétendrait que l'œuvre littéraire construit l'intégralité de son substrat référentiel seulement à travers sa forme linguistique, « autoréférentielle ». Ce dogme selon lequel la référence littéraire serait auto-immune, fonctionnerait sans relation avec son environnement,

doit être critiqué, car il présente des faiblesses qui sont travaillées, voire parodiées dans les fictions commentaires.

5.2. Illusions de l'autoréférence

Pour mieux comprendre l'idée d'autoréférence, il faut revenir aux définitions du concept par la linguistique structurale, et notamment à Saussure qui affirme dans son *Cours de linguistique générale* qu'il est impossible de supposer des idées toutes faites préexistant aux mots. Là encore, la prééminence de l'étude du langage interdit de penser le monde extralinguistique indépendamment des signes qui le décrivent, même si la perspective se situe cette fois dans la linguistique structurale et non plus dans le domaine de la philosophie logique. Pourtant l'étude du lien entre le « signifié » et le « signifiant » est envisagée comme une opération complexe, selon la célèbre définition de Saussure :

Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler « matérielle », c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait²⁴⁹.

Cette définition est fondatrice pour l'analyse des signes de la linguistique, mais aussi de l'analyse littéraire qui s'en réclamera. Là encore, l'analyse repose seulement sur la conception « sensorielle » d'une part, et « abstraite » de l'autre, des structures langagières. Le signifié reflète la représentation mentale d'une chose, mais ne constitue pas une étiquette que l'on pourrait poser sur un référent dans le réel. Saussure prend également comme exemple l'indétermination de la traduction, en montrant que chaque mot ou chaque structure syntaxique n'a pas son équivalent d'une langue à l'autre. Cet argumentaire va dans le sens d'une rupture forte entre le langage et le monde des référents, et permet davantage de prôner une vision générative de la langue, qui produirait à elle-seule ses propres concepts. Pourtant, en abandonnant la perspective logique propre à l'analyse de Frege et Russell, la tradition linguistique doit se confronter au concept de référence, et à l'idée qu'il suppose d'une conception d'un monde extralinguistique dont il faudrait spécifier les rapports avec celui du langage. La référence est ainsi envisagée comme arrière-fond de toute parole, « cadre » qui

²⁴⁹ Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale. [1e-2e parties.]* éd. critique par Rudolf Engler, Wiesbaden : O. Harrassowitz, 1967, p.148.

possède un rôle indispensable dans la production des discours, même si cela se fait de manière presque involontaire, comme le montre Jakobson dans sa définition de la « fonction référentielle » :

Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce que l'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent »), contexte insaisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé²⁵⁰.

Moins qu'une chose en tant que telle, le référent est d'abord désigné comme un contexte général, un arrière fond. L'intérêt de cette définition réside dans l'incertitude qui caractérise le linguiste, notamment lorsque la référence est désignée comme ce qui relève d'un ordre discursif, « verbal, ou susceptible d'être verbalisé ». Si elle est « susceptible » d'être verbalisée, c'est que la référence ne dépend pas seulement du langage, elle existe en tant que telle et elle *attend* en quelque sorte, d'être actualisée, verbalisée, par le locuteur. Jakobson présuppose ici une référence existant hors du langage, ou du moins il soulève l'ambiguïté de la notion de « référent ». En effet, le sens du terme varie selon son emploi transitif ou intransitif. À travers la locution « faire référence », on peut comprendre à la fois *faire référence* à une chose, à un objet, à la manière de la dénotation des philosophes analytiques, mais l'idée implicitement exprimée est que cet ensemble de choses, ces objets, ce contexte pour tout dire, peut aussi bien *faire référence* de manière absolue, telle une figure d'autorité ou de mesure. Ce sens est plutôt celui que nous entendons à travers l'expression « cadre de référence ». Si cet emploi du terme référent ne semble pas entièrement satisfaire Jakobson, c'est bien parce qu'il présuppose une ontologie dogmatique, c'est-à-dire l'existence d'un monde « actuel » dont on pourrait se saisir en dehors du langage, sans la médiation d'une perception subjective, contredisant ainsi les leçons de Saussure. Dans cette perspective, faire référence aux objets du monde, dénoter, permet de postuler l'existence d'un monde qui ferait référence, en dehors des constructions discursives, un monde susceptible d'être verbalisé, sans nécessairement l'être.

5.2.1. La polémique de l'autoréférence fictionnelle

Or cette manière de concevoir un monde de référence et plus seulement des relations de dénotation, des relations référentielles, est fondamentalement polémique dans la perspective linguistique. Déjà chez Jakobson, elle était évacuée de manière très rapide, puisque la définition

²⁵⁰ Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale, Les fondations du langage*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, France: Editions de Minuit, 1963, p.214

de la « fonction référentielle » dans les *Essais de linguistique générale*, ne dépassait pas les quelques lignes citées plus haut. Mais l'un des principaux affrontements autour de ce concept se joue dans le numéro inaugural de la revue *Texte*, publié en 1982 sous la direction de Linda Hutcheon²⁵¹. Cet épisode parfois oublié témoigne des vifs débats au sein de la communauté des linguistes²⁵². La première position condamne dans l'œuf toute exploration des rapports de l'œuvre au monde par un simple procès en illusion fictionnelle. Qualifiée, certes avec ironie, de procédé de « crétinisation du lecteur », mais aussi – et plus gravement – de « part obscurantiste de la représentation²⁵³ », l'idée d'envisager la référence extralinguistique dans les fictions est alors mise à l'index par les tenants du structuralisme, au nom de la doctrine de l'intransitivité. Cette position face au concept est relativement classique. On condamne la valeur de vérité qu'il semblerait rechercher, au contraire de l'idée d'autoréférence fictionnelle, qui voudrait que les textes littéraires produisent à eux seuls leur propre référence. Pourtant, cette vision de la référence ne fait pas l'unanimité. Dans le même numéro de la revue *Texte*, Catherine Kerbrat-Orecchioni propose un emploi assumé du caractère indépendant de la référence, « monde (préconstruit ou construit par le texte lui-même) posé hors langage "d'une certaine manière", variable selon les textes²⁵⁴ ». Cette phrase contient quelques idées déterminantes pour comprendre les métamorphoses du concept. Certes, il ne convient pas d'écarter que tout discours fictionnel façonne, construit un monde qui lui est propre, mais le rapport avec ses référents ne relève pas nécessairement de l'autoproduction. L'idée de « préconstruction » suppose que la fiction emprunte des éléments au monde réel, tout comme il « construit » également sa propre référence. Autrement dit, la fiction est modelée par interactions entre divers horizons référentiels, qu'ils appartiennent ou non au réel. Qu'en est-il alors du problème de la vérité dans les textes fictionnels, longtemps soulevé par les contempteurs de la référence fictionnelle ? Certes les notions de référence et de vérité ne sont pas identifiables l'une à l'autre. Georges Lavis montre par exemple qu'il existe différents degrés de vérité selon les objets désignés : une table et une licorne sont tous deux des objets matériels mais l'un a une existence

²⁵¹ Hutcheon Linda, dir. *L'Autoreprésentation: Le Texte et Ses Miroirs*. « Texte : Revue de Critique et de Théorie Littéraire » ; 1 (1982). Toronto: Trinity College, 1982.

²⁵² À la même époque, il faut également citer les ouvrages d'Anna Whiteside et Michel Issacharoff (eds.), *On referring in literature* Indiana University Press, 1987 et Léonard Linsky, *Le problème de la référence*, Editions du Seuil, 1974 [1967].

²⁵³ Ricardou, Jean. « L'escalade de l'autoreprésentation », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, I, vol 1, « L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs », 1982, p.23-24.

²⁵⁴ Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « Le texte littéraire : Non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, I, vol 1, « L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs », 1982, p.28.

réelle quand l'autre est fictif²⁵⁵. Mais est-ce à dire que la distinction entre vérité et fausseté ne serait pas pertinente pour les textes fictionnels ? Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni certains énoncés sont posés comme vrais dans le cadre du monde fictionnel, même s'ils nécessitent une suspension relative du jugement de vérité. Mais pour que cette attitude soit possible encore faut-il avoir confronté le référent textuel au réel, ou à défaut au monde de l'expérience, dont la représentation est toujours conviée au cours de l'acte de lecture.

Cette polémique explique ainsi la réticence de Jakobson, qui parlait de « terminologie quelque peu ambiguë », tout en étant révélatrice des problèmes posés par la référence dans la narratologie au XXe siècle. Puisque le référent est « insaisissable », pourquoi dès lors ne pas considérer l'œuvre d'art comme déliaison, « coupaison », ou autoréférentialité pure, ce que Benjamin Harshaw appelle aussi « cadre interne de référence²⁵⁶ » ? Ce constat a été celui d'une large part de la critique, ce qui explique aisément le rejet du concept par la majorité des théoriciens de Tel Quel aux poststructuralistes. La référence ne serait qu'une projection illusoire dans laquelle se complairait un lecteur non averti, incapable de comprendre la littérarité d'une œuvre irréductible aux règles du monde commun. En qualifiant la fiction de « non-référentielle », l'idée sous-entendue est que l'œuvre se crée d'elle-même, qu'elle produit son propre cadre de référence, tout en restant coupée du monde réel. Autrement dit, la théorie de l'autoréférence détruit toute pensée du concept, qui suppose au contraire la présence d'une extériorité dans l'art, et en particulier de la fiction. Bien que les traditions se pensent parfois séparées, il est étonnant de remarquer que cette conception de la référence linguistique cherche ses arguments du côté de la philosophie analytique, comme le rappelle Jean-Michel Schaeffer :

Le point de départ commun de toutes les définitions sémantiques [de la référence] peut être reconstruit de la façon suivante : les énoncés linguistiques remplissent des fonctions ; une de leurs fonctions est de référer au monde ; cet acte de référence est réalisé à travers des phrases descriptives ou déclaratives ; or, alors que du point de vue linguistique le discours fictionnel est lui aussi un discours descriptif, il s'écarte cependant du discours référentiel en ce que ses phrases ne renvoient pas à des référents « réels » ; il faut le définir par la spécificité de la valeur dénotationnelle de ses termes référentiels. La réponse « classique » au problème posé en ces termes a consisté à définir la fiction comme dénotation nulle : les constituants linguistiques qui dans le discours factuel ont une valeur dénotative (descriptions définies, noms propres, démonstratifs, déictiques, etc.) sont ici

²⁵⁵ Lavis Georges. « Le texte littéraire, le référent, le réel, le vrai », Université de Liège. Cahiers d'analyse textuelle. Paris, France : Les Belles lettres, 13, 1971, p.10.

²⁵⁶ Harshaw, Benjamin. "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2, The Construction of Reality in Fiction, Duke University Press, 1984.

dénotationnellement vides. C'était déjà la position de Frege, pour qui les énoncés fictionnels ont un sens (*Sinn*) mais pas de dénotation (*Bedeutung*)²⁵⁷.

Ainsi, ce problème de l'autoréférence vient sans doute d'une conception particulière de la référence dans la philosophie analytique, qui voudrait sémantiquement l'indexer aux objets du monde. Mais nous avons vu que la définition frégréenne de la référence pouvait être discutée. Elle ouvre en tout cas des questionnements nombreux quant à la représentation et au statut de l'objet. La théorie de l'autoréférence fictionnelle fonctionnerait dans cette perspective, puisqu'elle permettrait finalement d'évacuer le problème des rapports entre la fiction et le monde. Pourtant, cette idée d'autoréférence néglige la nécessaire interaction entre le référent et le réel dans les fictions, idée ouverte par les débats de la linguistique structurale. Même s'il semble possible de construire des objets non-référentiels, il est presque impossible de trouver des textes fictionnels totalement autoréférents, qui ne réfèrent pas au moins en partie car, comme l'écrit Catherine Kerbrat-Orrechioni : « Le référent ne disparaît qu'avec la disparition du sens mais à l'inverse toute émergence d'un sens impose la représentation corrélatrice d'un référent ²⁵⁸ ». Un discours ne disposant d'aucune référence, même minime, perdra nécessairement son sens, sera réduit à une émission phonique de sons désarticulés. Ce n'est pas parce que la « licorne » ou la « sirène » n'existent pas que leur référence est nulle. Contrairement à l'idée de Russell, selon lequel ce qui ne dénote pas n'a pas de référence (l'actuel roi de France est chauve), le régime fictionnel tend à postuler que le référent, même s'il ne dénote pas directement, peut être construit à partir d'éléments appartenant au monde de l'expérience. La sirène et la licorne sont composées de « sèmes », d'atomes de significations, qui permettent d'assurer leur sens par l'évocation composite d'éléments référentiels, qu'il s'agisse de prélèvements du réel associés à l'interaction avec un horizon d'attente ou à l'intégration dans un type de discours identifié – ici l'univers du conte. Le personnage principal évoqué dans *Palafox* d'Éric Chevillard²⁵⁹, pourrait constituer un bon exemple de cette construction *a priori* « non référentielle » : l'animal-objet du récit possède des caractéristiques intrinsèquement contradictoires. Minuscule, il semble cependant peser plusieurs tonnes et dévorer tout ce qui se trouve sur son passage. Il caquette, bêle et meugle en même temps. La référence est multiple et

²⁵⁷ Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* 1 vols. Poétique (Collection). Paris, France: Éd. du Seuil, 1999, p. 201.

²⁵⁸ Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « Le texte littéraire : Non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, Revue de critique et de théorie littéraire, I, vol 1, « L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs », 1982, p.31.

²⁵⁹ Chevillard, Éric. *Palafox*. Paris, France: les Éd. de Minuit, 1990.

impossible à figer dans un mode particulier. Le principe de non-contradiction se trouve contredit par Palafox, mais cela n'empêche pas les identifications référentielles de fonctionner. Le lecteur envisage les différentes possibilités de cet « impossible » fictionnel et le reconstruit à partir de l'association de référents connus. Avec cet exemple extrême de construction *a priori* « non-référentielle », il paraît donc difficile de dire que l'emploi d'un mot ou d'un concept dans une fiction fonctionne de manière totalement autoréférente, et à plus forte raison d'affirmer que les fictions sont entièrement autoréférentes. La référence possède une dimension composite, elle peut reposer sur l'association de sèmes pour construire un objet ou un monde fictionnel.

5.2.2. *L'autoréférence partielle*

Bien souvent utilisée pour affirmer la littérarité d'un texte, la théorie de l'autoréférence fictionnelle ressemble donc paradoxalement à une illusion, qui repose sur l'idée chimérique d'une séparation absolue de la fiction et du monde, de la langue et de ses référents extralinguistiques, tout en n'utilisant pas de manière rigoureuse le concept de référence. Mais cela ne doit pas pour autant nous mener à défendre une thèse diamétralement opposée. La critique de la pure autoréférence littéraire ne vise pas nécessairement à affirmer que la fiction littéraire et le monde extralinguistique sont identiques, que la construction du réel serait corrélée à son énonciation. L'ordre du langage peut bien évidemment ne pas correspondre de manière totale avec le réel ou même avec monde tel qu'il est, par exemple, perçu par l'expérience. Loin de réduire le débat à un affrontement entre autoréférence et référentialité, il faut plutôt analyser les interactions entre le référent et le réel, afin de montrer les opérations de construction référentielle présentes dans la fiction. Dorrit Cohn essaie de tirer parti de cette critique de l'autoréférence afin de mieux définir le concept de référence. Selon elle, il faut redonner sa pertinence à l'adjectif « non référentiel », s'il n'implique pas que la fiction ne se rapporte pas au monde extérieur, mais uniquement s'il permet d'affirmer qu'elle « ne se rapporte pas obligatoirement à lui²⁶⁰ ». En effet, s'il est impossible d'être totalement dégagé des références au monde extérieur, si les fictions ne peuvent pas être entièrement indépendantes du monde que nous connaissons, cela ne veut pas dire pour autant qu'elles s'y rapportent totalement. Les fictions peuvent donc construire des espaces d'autoréférence partiels. Chez Danielewski, on pourrait facilement être amenés à décrire la maison de Navidson comme un espace

²⁶⁰ Cohn Dorrit. *The Distinction of Fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Etats-Unis: 1999, p.31.

autoréférentiel : plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, elle s'ouvre sur divers espaces dont les dimensions, l'orientation et la disposition varient selon les explorations, ce qui en fait un lieu déroutant et angoissant pour les personnages qui le parcourent. Malgré ces changements, cet espace présente tout de même quelques constantes. Une fois entrés mystérieux grognement dans un couloir, qui s'agrandit et tourne à plusieurs reprises vers la gauche, les visiteurs débouchent dans une immense antichambre. Au cours de l'« Exploration A²⁶¹ », menée par Navidson, puis de l'« Exploration #1²⁶² », dirigée par Holloway qu'accompagnent Jed et Wax, les personnages s'arrêtent à l'antichambre, n'ayant pas assez de corde pour continuer leur avancée. Surtout, ils entendent un grognement indistinct qui les fait rebrousser chemin. À leur retour, les lieux semblent se modifier. Navidson, n'ayant pas préparé son exploration, se retrouve au milieu de l'antichambre, avec une lampe qui n'éclaire pas suffisamment pour qu'il puisse retrouver son chemin. C'est l'écho qui lui permet de retrouver le mur le plus proche. Ne sachant pas dans quelle direction se diriger, il dépose une pièce de monnaie au pied du mur, le long duquel il va se déplacer pour retrouver l'arche sous laquelle il était passé avant de rebrousser chemin. Il part d'abord vers la gauche puis, après un certain temps décide de revenir sur ses pas, dépasse la pièce qu'il avait déposée au sol et trouve enfin une porte sur la droite. Même si cette entrée est plus petite que celle qu'il avait empruntée pour arriver dans l'antichambre, il décide malgré tout de s'y engager. Cependant, après avoir parcouru quelques mètres, il se rend compte que le chemin ne ressemble pas du tout à celui qu'il avait parcouru à l'aller. Pour rajouter à l'inquiétude qui commence à poindre, il entend à nouveau le mystérieux grognement et choisit donc de revenir sur ses pas, avec une certaine précipitation. Arrivé à la porte, quelle n'est pas sa surprise quand il découvre en face de lui la pièce de monnaie ! De plus, la petite porte reprend la forme de l'arche qu'il avait premièrement empruntée. Finalement, Navidson constate « how drastically everything has changed²⁶³ » car le couloir qu'il retrouve se transforme en un véritable labyrinthe. Navidson retrouve son chemin seulement grâce à sa fille Daisy, qui le guide de sa voix depuis le salon. Ainsi, même si l'on peut dessiner une carte générale du lieu, la maison reste instable et étrange. Au cours des explorations suivantes, Holloway et ses acolytes découvriront un immense escalier, dont les dimensions se modifieront également au cours de l'exploration. Un tel espace n'a bien évidemment pas de référent dans le monde réel. Il relève de l'étrange, domaine qui possède ses

²⁶¹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p.63-64.

²⁶² *Ibid.* p. 84

²⁶³ *Ibid.* p. 64.

propres objets et modes de fonctionnement. Pourtant, la maison est constituée d'éléments appartenant au réel : couloir, antichambre et escalier sont des référents qui permettent de construire son sens. De même, la rupture de la règle d'inanité des objets et des éléments architecturaux retrouve une logique référentielle si on la compare à un labyrinthe dont les murs seraient mobiles. De manière générale, même si certains aspects de la maison contreviennent aux lois de la physique ou aux données observables par expérience, il est difficile d'affirmer pour autant que cela la rend autoréférentielle. Contredire une loi n'empêche pas d'y faire référence : si Navidson s'étonne de la présence de la pièce de monnaie en face de lui, c'est bien parce qu'il a en tête le modèle physique de référence qui voudrait que, sauf à être déplacé par un être animé, cet objet – et par extension, l'espace sur lequel il repose – soit immobile. Si l'artefact construit n'est pas nécessairement référentiel dans tous ses aspects, ce n'est pas pour autant qu'il ne fait pas référence.

Au-delà de cet argument général pour défendre l'idée d'une composition partiellement référentielle d'un ensemble fictionnel, Dorrit Cohn affirme également dans son essai que les fictions obéissent à une autre règle dans leurs rapports avec la référence : elles ne sont pas soumises au critère d'exactitude²⁶⁴. En effet, les relations de référence inexacte avec le monde réel ne doivent pas être qualifiées d'autoréférentielles. Cohn évoque l'exemple de Balbec chez Proust, nous pourrions évoquer les jeux de Senges avec la parodie des écoles littéraires du XXe siècle. Ces décalages avec le monde réel, ces inexactitudes, qui peuvent aller de la transformation fictionnelle à la parodie, ne menacent pas le régime fictionnel. Au contraire, Cohn montre que les références externes sont soumises à ce que Käte Hamburger appelle un procédé de « fictionnalisation²⁶⁵ » : introduites dans le monde fictionnel, les références externes cessent d'obéir aux règles du réel. Bolaño travaille amplement cet aspect référentiel, notamment par la multiplication des avatars du moi dans l'œuvre. Comme l'a montré Florence Olivier dans un article sur les métamorphoses du Je lyrique, Bolaño procède à une fictionnalisation de lui-même, à travers un « alter ego ficticio ideal y carnavalizado²⁶⁶ », le personnage d'Arturo Belano, qui apparaît comme le narrateur principal d'*Estrella distante*, le narrateur

²⁶⁴ Cohn Dorrit. *The Distinction of Fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Etats-Unis: 1999, p. 32.

²⁶⁵ Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Traduit par Pierre Cadiot. Paris, France: Éditions du Seuil, 1986.

²⁶⁶ Olivier, Florence “Transmutaciones del lirismo en la obra de Roberto Bolaño” *Mitologías hoy*, Verano 2013, p. 131. “un alter ego fictif, idéal et carnavalesque”

« imperceptible y conjetural²⁶⁷ » de *2666* et qui joue le rôle de personnage principal dans *Los detectives salvajes*. Potentiellement, le protagoniste désigné par la seule lettre B dans les recueils de nouvelles *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, peut également être assimilé à une figure de l'auteur. Par conséquent, en s'appuyant sur la transformation du lyrisme dans les œuvres poétiques, ainsi que sur la multiplication des intrigues présentant des ressemblances avec la vie de l'auteur, Florence Olivier peut affirmer sans difficulté que Bolaño est une fictionnalisation de Bolaño.

Si Bolaño no llegó a crear heterónimos al modo de un Pessoa, sí declinó, en una como gramática generativa de la identidad propia, múltiples avatares del Yo, ensayando y ejercitando distintos grados y variantes de la autorrepresentación, multiplicando los autorretratos, metamorfoseando la autobiografía en autoficción²⁶⁸.

Cette fictionnalisation de l'auteur entraîne la dispersion de sa présence en tant que personne référentielle. En effet, la multiplication des images et des fonctions du moi provoque un lyrisme de la perte et de l'effacement, qui possède par moments des aspirations à l'autotélisme. Le narrateur-personnage Bolaño est souvent aussi discret qu'énigmatique. Il est vu à travers la focale d'autres protagonistes. Dans *2666*, mis à part le relevé d'une note de Bolaño par l'éditeur posthume Ignacio Echevarría, affirmant que Bolaño est le narrateur de l'œuvre²⁶⁹, aucune indication du texte ne permet de soutenir cette affirmation. D'autre part, ce passage de la première à la troisième personne, cette fictionnalisation de l'autobiographie, permet, selon Käte Hamburger, de passer dans le domaine de la fiction, à rebours de la perspective référentielle de l'autobiographie à la première personne. En effet, selon elle, seul le récit à la troisième personne autorise l'omniscience psychique nécessaire à la structure de la fiction. Bien que cette affirmation puisse être contestée, si l'on songe par exemple au monologue intérieur, ou même au point de vue restreint d'un narrateur à la troisième personne, il faut tout de même remarquer que cette dissociation des *personae* de l'auteur chez Bolaño entraîne souvent une pluralité du récit. La multiplication des instances d'écriture et de lecture va à l'encontre d'un principe autoréférentiel surplombant et unificateur, fermé aux interprétations extérieures. Au regard des fictionnalisations du moi, l'autoréférence devient

²⁶⁷ *Ibid.* p. 131 « imperceptible et hypothétique »

²⁶⁸ *Ibid.* p.132 : « Si Bolaño ne crée pas des hétéronymes, à la manière d'un Pessoa, s'il décline, comme une grammaire générative de sa propre identité, de multiples avatars du Moi, c'est pour répéter et éprouver divers degrés et variantes de l'autoreprésentation, multiplier les autoportraits et métamorphoser l'autobiographie en autofiction. »

²⁶⁹ *Ibid.* p.132.

presque impossible, puisque la fiction appelle la réinvention et la recréation par composition, en construisant d'autres figures par emprunt et ajout à des éléments préexistants. Mais nos romans ne proposent pas seulement une critique des présupposés de l'autoréférence, elles la thématisent parfois directement de manière parodique. Dans le livre de Mario Bellatin, intitulé *Dans la penderie de Monsieur Bernard il manque le costume qu'il déteste le plus*²⁷⁰, le narrateur rencontre un certain « Monsieur Bernard » – fictionnalisation d'Alain Robbe-Grillet – qui va lui raconter des éléments de sa vie et de son œuvre, ainsi que son rôle dans le « Mouvement Littéraire Extrêmement Innovateur », dont il fut le chef de file. Ce récit contamine le narrateur, qui finit par reprendre certains procédés « autoréférentiels » du Nouveau Roman. Il s'adresse ainsi directement à l'auteur « Mario Bellatin, mon autre moi, le double de moi-même serait plus juste à dire²⁷¹ », et se distancie à de nombreuses reprises de tout rapport à la vérité : « l'homme n'est pas l'être de la vérité, c'est l'entité de l'invention, il s'invente de lui-même en permanence²⁷² ». Il en vient même à proposer des assertions qui confinent au comique, par exemple quand il prend l'intrigue de *La Jalousie* au pied de la lettre : « Aujourd'hui nous savons qu'un homme jaloux n'étrangle pas sa femme. C'est complètement absurde. Un homme jaloux fait le décompte des platanes de sa plantation et guette l'ombre d'une colonne sur la terrasse de sa maison²⁷³. » Ainsi, par le redoublement du cercle tautologique de l'intransitivité, ces « pilotis » référentiels déconstruisent les présupposés autotéliques de la littérature sur le mode de la parodie. La fiction joue de la topique de l'autoréférence portée par ce « Mouvement Littéraire Extrêmement Innovateur », tout en déconstruisant les principes. En effet, Bellatin fait bien *référence* au Nouveau Roman, il évoque implicitement Robbe-Grillet, Sarraute, Duras et Butor, des personnes *réelles*. Par conséquent, le redoublement des strates de la fiction et de la *mimésis* ne signifie pas que nos romans récusent l'existence de tout univers référentiel. Au contraire, ils montrent l'impossibilité d'une autoréférentialité totale, illusion qui se construit paradoxalement sur des leurre. En s'écartant de ces principes, qui ont entretenu la relative mise à l'écart de la référence et renforcé les quelques malentendus entourant le concept, certaines pratiques contemporaines de la fiction tentent de repenser le « rôle du contexte », bien souvent à partir de l'emprunt et d'insertions de « références », entendues comme « matériaux » prélevés au réel.

²⁷⁰ Bellatin, Mario. *Dans la penderie de monsieur Bernard il manque le costume qu'il déteste le plus*. Traduit par Christophe Lucquin et Andrés Felipe. Paris, France: LC.C. Lucquin, 2012.

²⁷¹ *Ibid.* p. 42.

²⁷² *Ibid.* p.44.

²⁷³ *Ibid.* p.47.

5.3. Matériaux référentiels

La fondamentale dualité du concept de référence empêche de le penser seulement dans sa dimension mimétique. Ses rapports au réel extralinguistique ne fonctionnent pas seulement sur le mode du substrat, elle ne relève pas uniquement du « cadre », monde à la fois représentatif et linguistique sur lequel s'appuierait la fiction, mais elle provoque également des opérations d'emprunt à un *fonds* de références, qu'il s'agisse de citations, mentions, ou allusions à des documents réels. Cette insertion du fait dans les œuvres littéraires est amplement travaillée dans le roman contemporain, de la *non-fiction novel* à la *narrative nonfiction* dans le domaine anglo-saxon, parfois rassemblées par le néologisme « faction » en France. Dans un numéro récent de la revue *Devenir du roman* intitulé « écriture et matériaux ²⁷⁴ », quelques écrivains et compagnons de route du collectif Inculte ont montré la manière dont ils identifient dans le roman contemporain une aspiration vers le document, vers l'emprunt à un matériau extérieur, qu'il prenne la forme de collages, de citations savantes ou d'un attrait pour l'encyclopédie.

5.3.1. Les fictions de documents

Ces diverses manières de convoquer des *références* ne sont cependant pas aisées à catégoriser. Certaines des tentatives les plus extrêmes d'intégration du document dans l'œuvre littéraire, et même de construction de la fiction uniquement à partir de documents, ont été étudiées par Marie-Jeanne Zenetti²⁷⁵. En partant du constat que l'insertion de faits, l'emploi de référence et les procédés d'enregistrement dans le domaine littéraire dessinent toujours la même idée utopique de saisir directement le réel, l'ouvrage se propose de repenser les apories et les possibles de la littérature dite « factuelle ». À partir de la définition proposée par Genette dans *Fiction et diction*, qui utilise initialement l'adjectif pour désigner « des œuvres qui "ont pour objet la réalité extralinguistique", du récit historique, au témoignage et à l'autobiographie, en passant par les écrits scientifiques ou philosophiques²⁷⁶. » Pour l'étude de ses « factographies », productions d'auteurs aussi marginaux qu'Alexander Kluge ou Charles Reznikoff, mais aussi de textes souvent considérés comme mineurs dans la production d'écrivains plus reconnus comme Perec, Annie Ernaux ou Marcel Cohen, Marie-Jeanne Zenetti doit nécessairement déplacer la définition de Genette en mettant en avant la dimension pragmatique de ces fictions,

²⁷⁴ *Devenir du roman* vol 2. (Ouvrage collectif), « Écriture et matériaux », Editions Inculte, 2014

²⁷⁵ Zenetti, Marie-Jeanne. *Factographies: l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

²⁷⁶ *Ibid.* p. 18.

« énoncés littéraires dont la valeur de vérité pourrait être mise à l'épreuve dans la réalité extra-littéraire²⁷⁷ », ainsi qu'en se défaisant de la dimension « narrative » de ces écrits factuels. Dans cette étude profonde et foisonnante, deux critères principaux de définition de la création « factuelle », pourraient être retenus pour caractériser des procédés également présents dans les fictions commentaires. Alors que le fait, s'il est pensé comme fait divers, constitue un point saillant dans le temps, qui suppose la présence d'un sujet susceptible de le percevoir en tant qu'événement, en tant que brisure dans la continuité des éléments, les factographies se placent d'abord sous l'angle du fait anodin, en mode mineur. Elles ne se dégagent pas d'un ensemble homogène, mais elles constituent en elles-mêmes un assemblage d'éléments disparates et fragmentaires. Une des conséquences principales de cet attrait pour le mineur réside dans la destruction de l'auctorialité par la factualité :

Dans chacun de ces ouvrages, la neutralité du style et l'effacement de l'auteur sont ainsi liés à une mémoire des violences historiques, à l'effacement plus ou moins systématique des traces du passé et de la négation des individus. Les factographies y répondent par une écriture qui préfère le fait à l'événement, le particulier au général, l'« infra-ordinaire » à l'extraordinaire, l'anodin au significatif²⁷⁸.

Tout en étant bien différentes, les fictions commentaires empruntent également des faits, des références aux œuvres-documents qu'elles phagocytent. Cette prolifération de référents externes interroge nécessairement la figure de l'auteur, de même que la linéarité du récit. Les œuvres parcourues de références sont nécessairement composées d'apports multiples ce qui complexifie à la fois leur lien au réel et le discours qu'il est possible de porter sur la représentation qu'elles en proposent. En multipliant les références fragmentaires à leurs sources, que ce soit par l'annotation, l'allusion ou la représentation seconde, les fictions commentaires modifient donc leur rapport à la référence mimétique, à la manière dont la fiction se construit sur un fondement implicite.

5.3.2. *Le « document » fictionnalisé*

Cette dualité du concept n'enferme pourtant pas la référence dans un *double bind*, et ne condamne pas nos œuvres à choisir entre la référence comme cadre ou comme mention. Si ces romans reposent en effet majoritairement sur une prolifération de matériaux hétérogènes dans

²⁷⁷ *Ibid.* p.19.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 25.

la sphère fictionnelle, ils se construisent davantage à partir d'un savoir préexistant que sur une préconception qui supposerait implicitement une expérience commune du monde. Leur référence peut être qualifiée de « seconde », puisque la représentation fictionnelle ne se construit pas d'abord à partir du réel, mais se greffe sur d'autres fictions. Cette esthétique de l'emprunt engage à penser le roman comme une marqueterie d'éléments hétérogènes, sans pour autant détruire l'idée de cadre de référence. Simplement, ce cadre n'est plus implicite et complet, il ne s'agit plus du monde « tel qu'il est » : les fictions commentaires ont d'autres fictions pour cadres de référence. Ainsi, l'attention portée aux matériaux de la fiction ne participe pas nécessairement d'un « retour au réel » contemporain mais mène plutôt à un remodelage du rapport à l'unité et à la totalité dans les fictions littéraires. Le cadre de référence, entendu comme substrat sur lequel reposerait la fiction, induit en effet l'idée de totalité. C'est de cette conception de la *mimèsis* que provient l'idée des fictions incomplètes, parcellaires. Dans un article consacré aux procédés transfictionnels, Richard Saint-Gelais a rappelé les termes de ce débat sur « l'incomplétude²⁷⁹ » des fictions, axiome de la fiction pour des théoriciens comme John Wood, Lubomir Doležel ou Ruth Ronen. Cette incomplétude essentielle ferait alors de la fiction une vision nécessairement partielle du réel. Dans cette perspective, le roman est pensé comme un monde dans le monde, une insularité prélevée à son cadre de référence. De l'autre côté du spectre il est aussi possible de considérer la fiction comme agrégat de bribes référentielles, de fragments qui se constituent autour d'un monde référentiellement vide. Construction ouverte, la plasticité romanesque permettrait alors d'assembler des références multiples – discours sur le monde, visions et représentations du réel, emprunts aux autres fictions, ou encore citations savantes – et de les installer comme support de la fiction, en dehors de tout rapport à une unité préexistante. Quoi qu'il arrive nous aurions donc ainsi soit la nécessaire unité du substrat, soit celle du résultat. Entre ces deux pôles, les fictions commentaires repensent à la fois le « cadre », puisqu'il est second, explicite et parcellaire, ainsi que la « mention », car elle prend une place démesurée, sous la forme de citations, d'insertion de documents et de faits. Le rapport au document dans ces fictions nous incite à repenser la notion de dénotation, selon des modalités plus précises que celles proposées par Frege. Dans un article intitulé « *On denoting* », publié en 1905 dans la revue *Mind*²⁸⁰,

²⁷⁹ Saint-Gelais, Richard, « La fiction à travers l'intertexte », in *Frontières de la fiction*, colloque organisé par Alexandre Gefen et René Audet, publication en ligne sur le site « Fabula » consultée pour la dernière fois le 10/07/2017 : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php#FN13>

²⁸⁰ Russell, « On denoting », *Mind*, New Series, vol. 14, No 56 (oct 1905), pp. 479-493.

Russell s'attelle à cette tâche en oblitérant le concept frégéen de sens pour s'attarder sur le contenu propositionnel des expressions. Il soulève les difficultés à concilier pour chaque expression une relation entre sens et référence. Avant de développer sa réflexion, il propose d'examiner différentes manières dont une expression peut dénoter. Dans un exemple devenu célèbre, il montre que si la phrase « le roi d'Angleterre » possède un sens et une dénotation à l'époque de son énonciation, l'expression « l'actuel roi de France est chauve » trouve plus difficilement une référence alors que son sens est compréhensible. Pour Russell, le problème est de savoir si cette phrase est vraie ou fausse. L'énoncé ne peut être vrai puisque la France, à l'époque où écrit Russell, n'a pas de roi. Mais s'il est faux, cela suppose que sa négation soit vraie, selon le principe du tiers exclu, qui veut que soit « A est B », soit « A n'est pas B ». Pourtant, la phrase « l'actuel roi de France n'est pas chauve », n'est pas non plus vraie et cela pose problème d'un point de vue logique, puisque le principe du tiers exclu n'est pas respecté. Bien que le sens de ces expressions soit concevable, leur référence pose problème d'un point de vue logique : elles dénotent des choses dont on ne peut affirmer avec certitude la valeur de vérité. À la suite de ces objections apportées à la théorie de Frege, Russell propose plusieurs solutions, qui lui permettent de défendre sa propre théorie de la référence. Tout d'abord, du point de vue syntaxique, il interroge les limites de la dénotation dans le contenu des propositions :

According to the view which I advocate, a denoting phrase is essentially part of a sentence and does not, like most single word, have any significance and its own account²⁸¹.

Cette attention portée à la proposition dans laquelle s'insère la dénotation d'une expression permet à Russell de montrer différents degrés de vérité de la dénotation, selon qu'elles sont considérées comme des « occurrences primaires ou secondaires », c'est-à-dire selon leur importance dans la proposition. Pour reprendre l'exemple canonique, si la proposition « le roi de France est chauve » est certainement fausse, il faut néanmoins considérer que la phrase « le roi de France n'est pas chauve », est fausse si elle signifie : « il y a une entité qui est maintenant roi de France et qui n'est pas chauve » mais elle est vraie si elle signifie : « il est faux qu'il y a une entité qui est maintenant roi de France et qui est chauve ». La valeur de vérité de la phrase dépend de la hiérarchie des propositions. Si « le roi de France » est considéré

²⁸¹ *Ibid.* p. 488 « Selon le point de vue que je défends, la dénotation d'une expression fait essentiellement partie d'une phrase et ne possède pas, comme la plupart des noms simples, de signification propre. »

comme une occurrence primaire, comme la proposition principale, alors la phrase est fautive, si elle est considérée comme secondaire, la phrase est vraie. Ainsi pour Russell, la dénotation d'une expression dépend de son insertion dans une phrase, du plan sur lequel elle est située. La référence n'est pas considérée de manière isolée mais plutôt dans le rapport logique qu'elle entretient avec les autres dénominations de la phrase. Cet apport de Russell est déterminant, dans la conception de la référence qui nous intéresse, car elle implique que l'inscription seconde d'une proposition lui donne une valeur de vérité différente. Le document inséré dans la fiction seconde, possède nécessairement une valeur de vérité, quand bien même sa provenance serait fictionnelle. Le document fictionnalisé, la dénotation fictionnelle confère donc à la fiction seconde une valeur référentielle. En hiérarchisant les inscriptions de discours, la fiction cadre se voit conférer une part de référentialité à l'intérieur même de la fiction.

5.3.3. *La critique des descriptions définies et la référence en contexte*

La principale critique de la théorie russellienne provient d'un article de Strawson, « *On Referring*²⁸² », également publié dans la revue *Mind*. Presque un demi-siècle après Russell, Strawson se focalise sur la théorie des descriptions et plus particulièrement des « descriptions définies ». Ce terme désignait en effet chez Russell des propositions qui permettent de désigner un objet particulier, tout en affirmant l'existence de ce seul objet. Ce sont généralement des expressions nominales avec un déterminant défini « la table », « le vieil homme », « le roi de France ». Strawson précise que tous les emplois de l'article défini ne possèdent pas nécessairement une portée spécifique. Par exemple, la phrase « la baleine est un mammifère » possède une valeur plus générale que « la baleine a heurté le bateau ». Sur ce point précis, le linguiste Gustave Guillaume a proposé une distinction efficace pour comprendre la manière dont les articles permettent de saisir plus ou moins de référents. Dans un ouvrage intitulé *Le problème de l'article*²⁸³, il montre que la portée spécifique ou générique d'un article dépend moins de sa nature que de sa saisie sur un continuum d'intensités. Si l'article défini est plutôt départicularisant et généralisant, alors que l'indéfini est davantage particularisant et quantificateur, tout dépend de la manière dont ils sont saisis par le discours. Départicularisant, la séquence de l'article défini débute dans le particulier pour aller vers le général. Si on le « saisit » de manière « précoce », il est donc possible de donner à l'article défini une valeur

²⁸² P. F. Strawson, "On Referring" *Mind*, New Series, Vol. 59, No. 235. (Jul., 1950), pp. 320-344

²⁸³ Guillaume, Gustave. *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*. Réédition avec préface de Roch Valin. Paris Québec: A-GNizet Presses de l'Université Laval, 1975.

particularisante. Dans la phrase « la baleine a heurté le bateau », on désigne bien une baleine précise, dans un emploi « anaphorique pur », parce que la baleine a sans doute déjà été évoquée dans le discours. L'article indéfini fonctionne de manière inversée. Il est départicularisant en saisie précoce, particularisant en saisie tardive. L'expression « un arbre possède des feuilles » utilise l'article indéfini comme un outil de généralisation alors que dans la phrase « un arbre est tombé sur la maison », il joue plutôt le rôle d'un quantificateur spécifique. Les descriptions définies désignent donc des expressions à la saisie spécifique, particularisantes et anaphoriques.

Russell distinguait également les descriptions définies des noms propres. Le nom propre a en effet pour particularité d'être incompréhensible, s'il ne désigne pas la personne ou l'objet signifié, s'il ne réfère pas directement à la chose. Un nom sans référent n'est pas un nom, mais un bruit. La description définie spécifie une seule chose, sans pour autant devoir la désigner précisément. Sans référent précis elle conserve son sens, alors que le nom propre sans référent est incompréhensible. Cette distinction entre le nom propre et la description définie permettait à Russell de montrer que certaines expressions ne possèdent pas de référent et c'est cette thèse que Strawson critique principalement dans « *On Referring* ». Il affirme ainsi que la phrase « le roi de France est sage », même à l'époque contemporaine, dénote un référent particulier. Le problème de Russell est qu'il considère seulement les relations logiques entre le sujet et le prédicat alors que Strawson met en valeur leur portée grammaticale. Autrement dit, s'il est nécessaire pour Russell que le sujet logique d'une proposition soit un nom propre et que des expressions comme « l'actuel roi de France » n'aient pas de référence, l'affirmation est contestable d'un point de vue grammatical. Strawson considère davantage la relation entre le sujet et le prédicat, car les descriptions définies ne sont en tant que telles ni vraies ni fausses, elles ne réfèrent pas si elles sont seulement utilisées en tant qu'expressions, alors qu'elles réfèrent toujours dans une phrase en contexte :

"Mentioning", or "referring", is not something an expression does; it is something that someone can use an expression to do. Mentioning, or referring to, something is a characteristic of a use of an expression, just as "being about" something, and truth-or-falsity, are characteristics of a use of a sentence²⁸⁴.

²⁸⁴ P. F. Strawson, "On Referring" *Mind*, New Series, Vol. 59, No. 235. (Jul., 1950), p. 326. « La "dénotation" ou la "référence" n'est pas produite par une expression. C'est quelque chose que quelqu'un peut faire faire à une expression. Dénoter, ou référer à, quelque chose est caractéristique de l'utilisation d'une expression, à propos de quelque chose, et qu'elle soit vraie ou fausse, caractéristique de l'utilisation d'une phrase. »

Même si le sens d'une expression peut dépendre seulement d'elle-même, sa référence nécessite le plus souvent de l'utiliser dans une phrase. Les descriptions définies, contrairement aux noms propres, dénotent seulement lorsqu'elles sont utilisées en *usage*, en contexte. À travers cette réfutation, c'est une idée totalement différente de la référence qui s'exprime chez Strawson. Alors que chez Russell la référence peut se construire seulement dans une expression, à partir du langage lui-même, pour Strawson, il est au contraire nécessaire qu'elle soit insérée dans un discours qui en possède une vision beaucoup plus pragmatique. Il faut un acte du locuteur pour actualiser la référence et l'insérer dans un discours, et cet acte de référence présuppose l'ajout d'un prédicat à l'objet auquel on réfère. Ces définitions de la référence, dans son rapport logique au sens, qui auront des prolongements chez Quine et Wittgenstein, intéressent au premier lieu le langage, avant que Strawson montre son rapport nécessaire au discours. La logique mathématique propre aux précurseurs, doit se confronter à une vision plus empirique du langage, que Quine travaillera par exemple dans *Word and object*²⁸⁵, en évoquant le « vague » de la référence, confrontée à des limites floues, ainsi qu'à l'indétermination de la traduction.

Si nos romans écrivent à côté, font œuvre de commentaires en s'adossant à des ouvrages *de référence*, ce rapport second à la création littéraire interroge autant la polysémie du terme de référence que les modes de conception, de représentation et de signification du fait dans les fictions. La sortie de l'aporie entre « cadre » et « mention » ne pourrait-elle pas prendre la forme d'une fragmentation des unités référentielles, qui ferait disparaître le monisme de *l'autotélos* dans une diffraction des conceptions du monde ? Une poétique de l'agrégat de qualités référentielles ne permettrait-elle pas la construction d'emprunts référentiels multiples à des univers variés du savoir, du monde ou de la représentation ? En arrêtant de s'attaquer à la « naïveté » de l'illusion référentielle, il devient plutôt possible de considérer que le réel est lui-même fondé sur des représentations, qu'elles soient empiriques, scientifiques ou symboliques. Cette conception du monde comme construction entraîne alors diverses définitions de la fiction et ouvre la possibilité de penser un monde hors langage, ou encore selon sa fondamentale « variabilité », éléments d'hypothèse que nous aurons l'occasion d'étayer dans la troisième partie de ce travail, consacrée aux spéculations sur le monde référentiel, implicitement menées dans les fictions commentaires.

²⁸⁵ Quine, Willard Van Orman. *Word and object*. Cambridge, Mass : MIT Press, 1960.

Conclusion : Avant de spéculer

L'héritage critique et philosophique des études consacrées à la référence doit être repensé au regard de notre corpus littéraire. À l'aune de l'ambiguïté fondatrice soulevée par Jakobson, il faudrait déjà apprécier un certain *tremblé* du concept, qui désigne à la fois la « dénotation » et la « référence », c'est-à-dire l'acte de faire référence à un matériau extérieur et l'idée de construire un monde fictionnel de référence, dont la construction repose sur le partage d'un univers commun. Autrement dit, la référence prend à la fois la forme d'un mouvement et d'un état, elle évoque autant l'emprunt d'un élément hétérogène que la construction d'une représentation sur un substrat commun. Grâce à leur caractère second, nos romans modifient les termes de l'opposition trop simpliste entre référentialité et autoréférentialité de la fiction. En se greffant sur des représentations déjà constituées en tant qu'œuvres, les fictions secondes déplacent le rapport entre la référence et le sens. Elles proposent un discours à la fois endogène et hybride sur le monde de référence et les objets du réel. Les fictions commentaires participent d'un univers savant sans chercher à démontrer une vérité. Elles emploient plutôt la parodie et le détournement, se perdent dans des digressions et relèvent d'un désœuvrement résolument fragmentaire. En délaissant la représentation au profit d'une signification, la référence abandonne le caractère implicite et nécessairement dogmatique, pour devenir un substrat explicite, un « sol » matériel mais mobile, un point de départ qui assume son caractère artificiel, qui révèle son absence de nécessité. La critique littéraire en arrive en effet à se défaire de la métaphysique d'un monde dogmatiquement pensé *tel qu'il est*, qui ne vaut rien si l'on ne pose d'abord la question des modes de perception ou de représentation de ce(s) monde(s). Le réel des philosophes précritiques, pensé en dehors de la relation entre l'entendement et le monde, n'a ainsi plus lieu d'être. La référence n'est alors plus seulement conçue comme un concept linguistique ; il s'agit aussi d'une relation qui implique une connivence et qui suppose le partage d'un contexte commun, que l'on appelle parfois « monde actuel » afin de le distinguer du contexte linguistique. Avec la réserve que l'idée de monde n'amène pas nécessairement à penser de manière quantitative ou à tendre vers la construction exhaustive de mondes « complets », comme c'est parfois le cas dans des œuvres de *fantasy* ou de science-fiction. La notion doit plutôt être entendue selon un rapport qualitatif, puisqu'elle joue sur une reconfiguration des relations entre le réel et la fiction. Avant d'en venir aux problèmes ontologiques soulevés par ces représentations, ou significations, du monde, il faudra d'abord examiner la manière dont les matériaux référentiels fragmentent les cadres de

références des œuvres littéraires. Les faits mentionnés déconstruisent les mondes dénotés. Cette dialectique de la totalité et du fragment affecte trois catégories principales de la perception dans les œuvres littéraires : le temps, l'espace et le régime de figuration.

Chapitre VI. La référence à l'épreuve du fragment

Quand le monde extralinguistique est pensé comme un ensemble stable et complet, les représentations fictionnelles ont la possibilité d'imiter ces caractéristiques, de créer l'illusion de l'unité, ou du nappé narratif de l'œuvre littéraire. Cependant, au moins depuis le romantisme allemand, penser la référence comme un contexte qui assure l'intelligibilité de la fiction ne va pas sans poser de problèmes. Au regard de l'œuvre d'art, les visions communes du monde tendent à privilégier le discontinu, la fragmentation, et à produire des images de désagrégation des représentations, qui ne reposent plus sur une saisie immédiate d'un substrat complet et continu. À la fois dépendante d'un monde de référence et en même temps productrice d'une représentation déconstruite et fragile, la fiction interroge le lissé de la *mimèsis* et l'identification des objets. Historiquement, la question du fragment est pensée dans une dialectique de la relation et de l'autonomie, que Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont illustrée à l'aide de la figure du hérisson, empruntée à un fragment de *L'Athenaeum* : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson²⁸⁶. » Les théoriciens et écrivains qui participent à cette revue fondée par les frères Schlegel posent en effet la question des rapports du fragment avec le tout, de la possibilité de son existence autonome. L'image du hérisson suggère que les fragments ne représenteraient pas la dislocation d'un ensemble, mais relèveraient davantage de l'autoproduction, première pierre de cette idée d'absolu littéraire, non seulement « l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant qu'absolu²⁸⁷ », évoqué par l'ouvrage éponyme. Nancy et de Lacoue-Labarthe ne s'arrêtent pourtant pas à cette définition relativement stricte du fragment et proposent diverses manières d'envisager ses rapports avec le tout, selon des principes d'analogie – quand le fragment représente l'ensemble, qu'il en donne une image – de métonymie – quand le fragment est une partie du tout – ou de référence – quand le fragment évoque, cite un espace plus vaste auquel d'une manière ou d'une autre il appartient. Le fragment n'a donc pas toujours été envisagé comme un espace autonome, d'autoréférence.

La majorité des critiques s'intéressant au fragment ont cependant souligné sa nécessaire autonomie, sa dimension absolue qui le distingue du débris, de la partie d'un tout ou du germe en devenir. Pour Blanchot, le fragment n'équivaut pas à la fragmentation d'une réalité existante

²⁸⁶ Jean Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Collection poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 78.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 21.

ni au moment d'un ensemble encore à venir, encore moins à l'imagination d'une intégrité substantielle, d'un ensemble partiel ou au devenir dialectique²⁸⁸. La fragmentation repose sur un autre mode d'accomplissement, « différence secrète parce que toujours différant de parler et toujours différente de ce qui la signifie²⁸⁹ ». Cette parole en archipel illustre la discontinuité du *muthos*, cette poétique de l'astre et du désastre, qui constitue un lieu central de l'esthétique au XXe siècle selon Blanchot. Image de la perte et de la rupture du sens positiviste de l'histoire, signification de la discordance du temps ou refiguration de la perspective humaniste, la fragmentation des œuvres littéraires fut interprétée selon diverses modalités, qui ont cependant toutes en commun de montrer l'intermittence des relations entre la fiction et le monde, de révéler le problème des interruptions et des brisures du récit, des déliaisons de la représentation et de consommer la rupture avec la référence. Dans une lecture croisée de Didi-Huberman et de Benjamin, Philippe Daros montre les conséquences de la fragmentation dans le régime de la figuration littéraire. Au fantasme de la ligne narrative claire, répond la déflagration d'une « histoire à contretemps », interrompue ou suspendue. Dans les montages de Brecht se fomentent une décomposition de la composition, le montage étant d'abord démontage de formes antérieures, lecture non linéaire. Mais surtout, l'étude de ces dispositifs permet de montrer que leur « dys-position » suffit à faire « prendre position²⁹⁰ » aux images. Ces images du temps suspendu, figurations du repli du texte sur son chronotope ne participent pas seulement d'un processus esthétique. La non-temporalité et l'absence d'événementialité possèdent bien souvent une dimension politique, si ce n'est symbolique.

La fragmentation entretient donc une relation conflictuelle avec la référence autant qu'avec la narration. Par leur dimension autonome, les productions fictionnelles fragmentaires tendent à se dissocier de l'ensemble, à interrompre leur rapport avec le tout, à montrer les intermittences des relations avec un substrat référentiel tout en brisant la supposée linéarité narrative, et en fracturant l'expérience du temps et de l'espace qu'elle suppose. C'est selon ces perspectives variées que la fragmentation des œuvres de notre corpus sera envisagée. En effet, si le caractère second de nos fictions interroge leur rapport à la référence, il est accompagné d'une esthétique fragmentaire qui déconstruit le lissé narratif, qui désaxe l'énonciation et la matière du livre. La fragmentation concerne donc autant la construction référentielle que les

²⁸⁸ Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, France: Gallimard, 1969, p. 451-452.

²⁸⁹ *Ibid.* p. 454.

²⁹⁰ Daros, Philippe. *L'art comme action : pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris, France: H. Champion, 2012, p. 46-47.

structures actantielles de la fiction, processus ancrés dans les représentations du temps, de l'espace ou dans les modes de figuration. En effet, la temporalité interne semble poser problème dans l'écriture seconde. Hors du temps du *muthos*, les fictions commentaires reposent souvent dans l'indéfini d'une temporalité non-événementielle. Il ne s'agit pas tant de retranscrire un feuilletage temporel et spatial, qui représenterait de manière pluraliste les états d'un monde divers – à la fois et ceci et cela – mais plutôt de figurer le « n'importe quoi²⁹¹ » du temps et de l'espace – qui est ou ceci, ou cela. L'expérience de l'espace est aussi soumise à caution, dans la déliaison qu'elle suppose et dans les transferts discontinus d'un lieu à l'autre, d'un mode d'être au monde propre à un pays ou à un continent qui, loin d'être des modalités essentialisées, entrent plutôt dans une fluctuation des êtres et des *habitus*. Ces expériences spatio-temporelles fragmentaires en viennent nécessairement à exercer leur emprise sur les modes de figurations de l'œuvre, qui permettent de penser un élément peu évoqué par les théories de la référence : l'irréductibilité du langage littéraire à la dénotation, qui ne se résume pas à la correspondance entre un mot et une chose, mais qui s'intègre dans un feuilleté de significations et un réseau de sens. À la fois épaisseur du signe et multiplicité des ses liens, la référence n'est pas nécessairement reliée à un ensemble, nous avons vu qu'elle pouvait même être une construction partielle. La référence fragmentaire, ou à l'épreuve du fragment, accomplit la déconstruction de ses principes exhaustifs et complets. La multiplicité des références dans nos fictions commentaires, les renvois aux œuvres secondes, l'insertion de remarques des lecteurs fictionnels, les notes et autres marques de l'hétérogène, fragmentent la référence mimétique. Dans les fictions commentaires, il faut ainsi comprendre le mode de figuration de la fragmentation autant comme détachement de l'ensemble, dégagement du substrat référentiel, que comme lien avec des éléments partiels de référence et prolongement d'un réseau de sens. Cette manière binaire d'envisager la fragmentation s'impose parce qu'elle s'attaque aux deux aspects de la référence.

Il faudra donc se demander si la perte de transparence du réel dans les fictions commentaires ne trouverait pas son expression – ou sa traduction – dans la fragmentation diégétique. En interrogeant la trace, ou simplement la disparition du rapport à l'unité dans ces œuvres, il sera possible de dessiner plusieurs modalités de l'écriture fragmentaire, selon que la totalité y est imaginée, projetée ou totalement effacée. Chaque œuvre possède cependant des

²⁹¹ Garcia, Tristan. *Forme et objet : un traité des choses*. Paris, France: Presses universitaires de France, 2011. p. 30.

procédés de fragmentation qui lui sont propres et dont les effets sur la construction du récit sont variés. Il sera donc nécessaire de tenter de montrer les nuances de l'écriture fragmentaire selon les rapports à la référence, mais aussi selon la projection possible d'une idée de totalité. Ces nuances fragmentaires s'intègrent néanmoins à des processus communs : si elle n'appelle pas nécessairement de relation hiérarchique, la fragmentation concerne en premier lieu l'énonciation de nos romans, qui dispersent les voix narratives et la prise en charge des récits dans une perspective pluraliste. En créant des enchâssements ou des superpositions de récits, il ne s'agit pas nécessairement de montrer la prééminence d'un récit sur l'autre, mais plutôt de diffracter les points de vue et de fragmenter la vision du monde. Cette décomposition s'attaque également à la constitution des personnages, qui sont pour la plupart infirmes, ou diminués, à l'image de leurs récits. Cette incarnation organique du fragment fait signe vers son possible devenir, le fragment devient « projet » d'un ensemble à venir, s'incarne dans le corps des écrivains fictifs comme un manque et comme une suggestion. Diverses visions et réalisations du fragment se retrouvent donc représentées dans nos œuvres, qui naviguent entre le fragment comme débris, comme perte, mais aussi comme potentialité et devenir. La composition de la page, scindée en plusieurs espaces de notes ou vidée pour laisser place au blanc, donne souvent lieu à une fragmentation de la génération, de « la dispersion qui convient à l'ensemencement et aux futures moissons²⁹² », mais relève aussi quelquefois de la dissémination, au sens de Derrida, « dispersion stérile de la semence et du sémique en général, c'est-à-dire du signe et du sens²⁹³ ».

Ainsi, dans nos œuvres romanesques, le fragment ne se comporte pas nécessairement comme une matière vide, comme le trou noir de la fiction. Il est possible de penser ses relations au tout dont il peut être *l'analogon*, mais surtout au substrat fictionnel dans lequel il évolue. Pour reprendre la fameuse métaphore, le hérisson, tout clos et fermé qu'il soit, ne doit-il pas nécessairement entretenir une forme de relation avec son milieu ? Même s'il peut se protéger de l'extérieur, il lui est pourtant difficile de survivre hors de son environnement, de manière totalement artificielle. Sans chercher à retrouver des liens d'analogie ou de métonymie entre le fragment et l'ensemble, mais plutôt en déplaçant les relations entre l'autonomie et le milieu, notre recherche postulera qu'un lien se foment au niveau de la référence, modifiant en cela le sens de « l'épreuve » qui s'applique. Davantage envisagée comme une expérience, la fragmentation de la référence permet de réinventer les formes et la saisie de notre concept.

²⁹² Jean Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Collection poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 70.

²⁹³ *Ibid.* p. 69.

6.1. *Récits fragmentaires : traces de l'unité*

Une aspiration à l'unité, même contournée ou raturée, peut persister sous la forme de traces dans l'écriture romanesque. À travers ces bribes fragmentaires, il s'agit pourtant moins de rechercher une totalité perdue que de recoudre certains liens. Les sutures, souvent présentes dans les formes narratives, ne peuvent finalement que souligner la nécessaire incomplétude de toute fiction, le prévisible « échec » de la totalité. Les romans de notre corpus principal évoquent tous une œuvre fragmentaire, disparue au sein de la fiction. La désagrégation de cet ensemble fonctionne selon une dialectique de la dispersion et de la réinvention des fragments. Cependant, à ce thème de la décomposition d'une unité, correspondent des opérations variées de fragmentation énonciative dans nos œuvres. Chez Senges, les personnages lecteurs tentent de reconstituer le roman-fleuve de Lichtenberg, en luttant contre la séparation des fragments et en reconstituant de la continuité. Le récit de Senges est pourtant disséminé en brefs chapitres, distribués sans ordre apparent, comme des listes de faits et de fictions. L'absence de relations entre ces éléments donne une dimension fragmentaire au récit et confère à l'ensemble une unité incertaine. Les récits sont indépendants et incomplets, à l'inverse de Bolaño qui propose plutôt une multiplication des points de vue et des récits fleuves. Sans doute moins qu'une dimension « fragmentaire », il faudra ici apprécier la manière dont cette disposition des récits enchâssés entretient une vision pluraliste du monde qui, à sa manière, déplore l'unité perdue. Chez Danielewski, l'aspect fragmentaire regroupe les deux caractéristiques principales des récits de Senges et de Bolaño : à la fois fragmentaire et pluraliste, la dissémination des tentatives de « saisie » et de compréhension de la maison sont enchâssés dans des récit seconds associés par tout un système de notes. Malgré les différences importantes concernant leur manière d'envisager et d'utiliser la fragmentation, nos romans possèdent tous un caractère *a priori* contraire au morcellement : leur forme « fleuve ». Longs, multiples et disséminés, ces livres problématisent de manière dialectique la destruction de l'ensemble et les tentatives de reconstitution. La fragmentation est donc envisagée comme un débris et une perte, même si elle ne postule jamais véritablement l'existence d'un monde extralinguistique stable, où existerait une référence immuable. Le fragment met à l'épreuve l'unité du récit, mais aussi du monde de référence.

6.1.1. *L'unité incertaine des Fragments de Lichtenberg*

Cette manière de concevoir la fragmentation comme une trace de la totalité contrevient quelque peu à la définition romantique, puisqu'elle se rapproche du morceau détaché, du résidu d'un ensemble brisé, voir du « bon morceau d'une unité erratique²⁹⁴ ». Pourtant, cette acception a longtemps été celle de la philologie, notamment lorsqu'elle se consacre à l'étude de l'Antiquité, où le fragment est parfois rapproché de la ruine et possède une fonction de monument. Unité restante d'une grande individualité disparue, le fragment constitue la trace encore vivante d'une œuvre ou d'un auteur disparu. Sophie Rabau envisage la fragmentation d'un texte continu, en particulier d'un texte antique, comme le résultat d'un choix esthétique et poétique, mais aussi comme la possible « conséquence d'un accident de la transmission du texte²⁹⁵ ». Cette fonction se retrouve dans certains aspects de nos fictions, où le fonctionnement reliquaire du fragment fonctionne à plein, marquant en cela les traces d'une unité perdue. Encore une fois, les fictions commentaires donnent à voir l'ensemble des étapes d'une œuvre, de sa création à sa disparition, et les *Fragments de Lichtenberg* reposent sur l'hypothèse d'un « accident de transmission », qui aurait mené à la destruction du Grand Œuvre de Lichtenberg. Ne disposant que de fragments, les lecteurs fictionnels s'empressent de rechercher les causes de la dispersion du livre, en particulier dans les chapitres intitulés « Comment morceler un roman-fleuve ? ». Plusieurs solutions sont proposées par les lichtenbergiens, qui évoquent par exemple l'utilisation de ciseaux, car « il faut agir ainsi avec précision, le contraire de l'acharnement : la fragmentation n'est pas du vandalisme²⁹⁶ ». Cette élaboration de la démarche fragmentaire rapproche l'écrivain d'un auteur de lettres anonymes qui découpe les lettres des journaux pour les coller sur le papier. Mais le morcellement ne suffit pas, les morceaux ainsi constitués sont également éparpillés. Au besoin, la famille pourra se substituer à l'auteur pour disperser son œuvre, profitant des héritages pour se débarrasser à bon prix de ces encombrants papiers. Les auteurs, « s'ils n'ont pas eu la chance de finir solitairement loin de toute famille, même résiduelle²⁹⁷ », pourront confier les fragments à leurs héritiers qui se feront un plaisir de s'en défaire. Mais cet examen des manières de morceler son roman-fleuve acquiert bientôt un caractère exhaustif. Avec un art consommé de la surenchère, les lichtenbergiens imaginent des causes toujours plus incroyables et grotesques : œuvre des cambrioleurs ou d'une servante négligente, conséquences des naufrages ou des censures royales, la fragmentation de l'œuvre

²⁹⁴ *Ibid.* p. 59.

²⁹⁵ Rabau, Sophie. « Entre bris et reliques », in Ricard Ripoll (dir), *L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études, 2002, p.24.

²⁹⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p.34.

²⁹⁷ *Ibid.* p.35.

de Lichtenberg serait même potentiellement liée aux invasions barbares. Quoi qu'il arrive, la dispersion du livre est contingente, elle ne produit pas directement de sens, elle n'est pas pensée comme un travail esthétique pour les lichtenbergiens qui l'associent plutôt au hasard, à l'impermanence de l'objet, à la désinvolture qui l'entoure. Par exemple, Senges relate l'anecdote de la femme de chambre de Casanova, qui aurait brûlé « trois douzaines de feuillets » du manuscrit de son maître :

En vérité, une servante de comédie douée d'un admirable esprit pratique jugeant que des pages couvertes d'encre ne sont pas des pages vierges, *ergo* sont des pages usagées, *ergo* sont destinées au service du ménage, ou au rebut (le fait que cette souillure à l'encre ait pris la forme d'écriture importe peu, l'essentiel étant de voir la souillure, comme la tache de vin sur la nappe)²⁹⁸.

Le processus de décomposition et de destruction du manuscrit ressortit donc à une mécanique de la déliaison qui s'oppose à la poétique de l'autoproduction et de la création d'un absolu, chère au « fragment hérissé » du romantisme allemand. Les forces à l'œuvre relèvent de la déconstruction et de l'éparpillement sans pour autant appeler à une déprise absolutiste. Pour les lichtenbergiens, la création fragmentaire est dépendante d'événements contingents et souvent anodins. Cette dispersion absurde n'en possède pas moins une fonction narrative, déterminante dans l'économie du récit. La liste exhaustive des processus de dissémination de l'œuvre fonctionne comme une production textuelle. Les lichtenbergiens inventent des récits qui prolifèrent sur leurs hypothèses de la destruction du livre, mais surtout, ces chapitres adoptent eux-mêmes une forme fragmentaire. Numérotés et éparpillés dans le livre de Senges, ces fragments n'entretiennent pas nécessairement de relations logiques les uns avec les autres et ne partagent que la visée descriptive et explicative qui répond au programme contenu dans leur titre : « comment morceler un roman-fleuve ? ». On pourrait même dire qu'ils s'excluent mutuellement, puisqu'ils essaient chacun de proposer une explication différente à la fragmentation de l'œuvre.

Aussi la fragmentation imaginaire ne concerne-t-elle pas seulement la production de Lichtenberg. Alors que les disciples du philosophe fantasment la reconstitution d'un roman, le livre qui raconte leurs tentatives est fondamentalement fragmentaire, tout en obéissant à une modalité différente : les lecteurs de Lichtenberg essaient désespérément de reconstituer un ensemble, alors que l'écriture de Senges ne fait qu'affirmer sa discontinuité. À l'opposé de la vision du fragment comme débris d'un ensemble plus vaste, les chapitres du livre sont

²⁹⁸ *Ibid.* p. 45.

davantage autonomes. Organisés en séquences courtes, distribuées presque aléatoirement, les *Fragments de Lichtenberg* se rapprochent du hérisson, fermé et autosuffisant. Si les passages d'un thème à l'autre ne sont pas totalement dénués de logique narrative, l'écriture met cependant en avant des ruptures de la cohésion textuelle, et se développe sur le principe de l'exhaustivité. La fragmentation du texte de Senges obéit ainsi à une logique de la dissémination, de la variation sur un même thème, déroulé à l'infini. Malgré tout, cette surenchère verbale présente des schémas récurrents. Les chapitres fragmentaires peuvent être répartis dans trois catégories principales : les récits historiographiques, les fragments biographiques et les reconstitutions fictionnelles. Les fragments associés à la première catégorie, souvent intitulés « Histoires des lichtenbergiens » auquel Senges ajoute le nom ou l'époque concernée, retracent le parcours des lecteurs de Lichtenberg et les différentes approches de son œuvre. Ces histoires présentent des écrivains et les présumés critiques employés par chaque groupe pour étudier et compléter l'œuvre de Lichtenberg, pour en proposer des commentaires et autres continuations. À côté de cette catégorie déjà amplement analysée²⁹⁹, plusieurs fragments possèdent un tropisme biographique et constituent un portrait de Lichtenberg par petites touches, dans un tableau éparpillé qui ne permet pas véritablement de reconstruire un ensemble. Souvent désignés comme des « Abrégés de Lichtenberg », ces fragments présentent des caractéristiques périphériques ou des traits inessentiels. En observant simplement les différentes variations des titres consacrés à cette démarche, « Lichtenberg comme candélabre³⁰⁰ », « Lichtenberg de long en large³⁰¹ », « Lichtenberg et le beau sexe³⁰² », « Lichtenberg : sédentarité³⁰³ », il est possible de comprendre la manière dont ils brosent un portrait de l'homme, en tentant de reconstituer son image à partir de ces éléments éparpillés dans l'ensemble du livre. Ces descriptions et autres « variations sur la gibbosité » montrent un personnage fluctuant, en constante évolution et souvent contradictoire. Lichtenberg est aussi moiré et insaisissable que le *Palafox* de Chevillard, se rapprochant de l'objet « impossible ». Les fragments consacrés à sa mort sont révélateurs à cet égard. Le premier, « Mort de Lichtenberg³⁰⁴ », raconte qu'il a été emporté par une maladie dont le nom lui échappe. Par l'ironie du sort, lui, l'hypocondriaque savant et méticuleux en vient à oublier, à l'article de la

²⁹⁹ Voir Chapitre 2.3.1. « Epistémologie critique ».

³⁰⁰ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 16

³⁰¹ *Ibid.* p. 108.

³⁰² *Ibid.* p. 275.

³⁰³ *Ibid.* p. 209.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 557.

mort, le nom de la seule maladie qui aurait dû l'inquiéter. Pourtant le fragment suivant « Autre mort de Lichtenberg », nomme successivement le « tétanos », la « tuberculose » et la « crève³⁰⁵ », comme causes principales de sa disparition. La vie de Lichtenberg est parcourue de ces histoires alternatives qui en font un être aux mille visages, un *Work in Progress*. Les fragments qui le décrivent ne tentent pas véritablement de le reconstituer comme un ensemble ou une unité, mais l'envisagent plutôt comme un devenir, comme le signe d'une organicité en projet. Les « abrégés de Lichtenberg » ne sont ainsi pas seulement de l'ordre de la reconstitution, mais aussi de la suggestion. Enfin, à côté de l'épistémologie critique et de la composition d'un portrait hétéroclite de Lichtenberg, une dernière catégorie rassemble des fragments consacrés à la « reconstitution » de son œuvre. Ces restaurations sont les résultats des collages opérés par les lichtenbergiens. Repartis selon les écoles littéraires et les auteurs, ces neuf « romans » hypothétiques reconstituent successivement *Polichinelle*, *Le Concile de Pampelune*, *Ovide à Rome*, *L'Arche de Noé*, *Robinson Crusoé*, *Le Huitième nain de Blanche-Neige*, *Le Roman de Malfilâtre* et *As if we Were God's Spies*. Ces récits ne sont pas littéralement formés par l'association de fragments de Lichtenberg. Il arrive que certains de ces fragments soient cités dans les marges du récit, ou encore collés dans le texte de Senges pour donner l'idée du roman au lichtenbergien, par extrapolation ou associations d'idées. Par exemple le *Roman de Malfilâtre* est composé, selon Christina Walser, à partir du fragment « [H 90] *Il aimait surtout les mots qu'il n'avait pas l'habitude de trouver dans les dictionnaires*³⁰⁶ », qui permet de présenter le personnage de « Gédéon Barimore de Soulié de Malfilâtre ». Cette accroche est complétée par un autre lichtenbergien, Lucien Loireau, en 1979, qui propose d'ajouter après « *Il aimait les mots qu'il n'avaient pas l'habitude de trouver dans les dictionnaires* », le fragment [D 475] : « *C'était un pédant si attentif qu'il voyait toujours le grain de sable avant la maison* ». D'autres critiques ajoutent d'autres fragments afin de composer une œuvre collective et hétéroclite qui se poursuit par variations narratives autour des thèmes présents dans les fragments cités. L'intrigue, aussi farfelue que le personnage, est en effet résumée en trois étapes. D'abord, Gédéon voit un clavecin tomber du troisième étage à dix mètres de lui. Il se rappelle ensuite qu'une gitane avait prophétisé vingt ans plus tôt sa mort spectaculaire sous le poids d'un clavecin. Enfin, « le rescapé considère l'accident comme un échec, sa survie comme une erreur de calcul, et ces dix mètres comme un fâcheux retard, ou une occasion manquée³⁰⁷. »

³⁰⁵ *Ibid.* p. 559-560.

³⁰⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 464.

³⁰⁷ *Ibid.* p. 465.

Ainsi, le récit reconstitué est plus résumé que véritablement retranscrit dans le livre de Senges. Il consiste en un développement possible, qui entretient des relations parfois très distantes avec les fragments d'origine. Loin de constituer des romans unitaires, les récits des lichtenbergiens développent plutôt des fragments narratifs incertains, sans ordre ni mesure, des ersatz romanesques restés à l'état embryonnaire. Là encore, le fragment relève davantage du devenir incertain que de l'association d'éléments disparates.

L'opération fragmentaire de Senges concerne ainsi moins l'œuvre de Lichtenberg que son propre livre, qui utilise les préceptes développés dans ses manuels de fragmentation du roman, s'inspirant des auteurs de lettres anonymes, auprès desquels il apprend « la minutie, la détermination, l'art d'être furtif et de brouiller les pistes, l'art admirable du recyclage, celui de l'anagramme, du pastiche peut-être, de la citation infidèle³⁰⁸ [...] ». L'écrivain fragmentaire possède ainsi des qualités littéraires proches de celles de l'érudit, avec lequel il s'accommode aisément. Son écriture ne fonctionne pas nécessairement à l'économie, le fragment n'étant pas ici pensé dans sa dimension lacunaire, mais plutôt dans la surenchère verbale de la liste et la superposition du même qui empêche toute fin et partant, toute unité. Son génie ne réside pas dans la composition du récit, dans la manipulation de l'action, mais plutôt dans les jeux de supercherie et d'illusion, dans l'invention par l'absurde et la variation grotesque. La fragmentation proposée comme thème sublime de fait les opérations fictionnelles du livre de Senges : elle est le sujet de l'intrigue, mais aussi son principe actif.

6.1.2. Le pluralisme fragmentaire de 2666

Cette scission se creuse dans les formes diffractées ou enchâssées de l'énonciation chez Bolaño. La narration est le plus souvent déléguée et scindée en une multiplicité d'instances, qui sont parfois le creuset de dispositifs d'écriture orientés par ce tropisme de la séparation. Le lien entre les fragments se recompose alors par associations métaphoriques ou même par métonymie. Selon notre hypothèse, l'intrigue de *2666* commente de manière fictionnelle certains aspects de l'œuvre d'Archimboldi³⁰⁹, par des récits de continuation ou d'intégration, ou encore par la contamination des personnages fictifs. Cependant, un des traits les plus frappants de *2666* n'est pas sa fragmentation textuelle, mais plutôt la dissémination des points de vue dans l'œuvre et la multiplicité des récits, ce qui pourrait rapprocher le romancier de la

³⁰⁸ *Ibid.* p. 35.

³⁰⁹ Voir Chapitre 1.1.1. « Les récits d'édition »

constellation pluraliste, telle qu'elle a par exemple été évoquée par Vincent Message³¹⁰. En effet, le pluralisme fait coexister plusieurs visions contradictoires, ou opposées, du monde au sein d'un même roman. Image d'un fonctionnement démocratique, il implique des œuvres chorales, des romans-fleuves où s'expriment divers points de vue. Dans la perspective de la référence, un des implicites du pluralisme est donc d'affirmer le caractère relatif du monde afin de valoriser la problématique de l'accès ou de la vision. Il s'agit moins de signifier ou de représenter un réel, même fracturé et clivé, que d'affirmer qu'il existe plusieurs versions possibles, aussi effectives les unes que les autres, puisqu'elles relèvent toutes de l'ordre de la figuration. En cela, le pluralisme s'accommode très bien de la représentation de mondes possibles dans le roman, réalisant l'affirmation de la coexistence des visions et, de manière sous-entendue, la corrélation entre la conception du monde et son existence. Certes, *2666*, comme de nombreuses œuvres de la fin du XXe siècle, repose sur une représentation polyphonique des multiples et postule la disparition de toute voix ou narration surplombante. Pourtant, sans examiner encore la possibilité d'un horizon philosophique pluraliste des fictions commentaires – débat qui sera mené dans la troisième partie de ce travail – il est nécessaire d'envisager les opérations littéraires du multiple, en revenant à la relation problématique entre fragmentation et référence.

La séquence retraçant l'implosion du groupe des critiques constitue un bon exemple de la narration polyphonique de *2666*. Plusieurs fragments se succèdent en alternance, les uns retracent les errances des critiques Pelletier et Espinoza au Mexique dans un récit à la troisième personne, les autres retranscrivent la lettre de rupture de Norton adressée à la première personne à ses deux amants³¹¹. Le lecteur associe nécessairement ces fragments par une logique de cause à effet : la prostration de Pelletier qui lit à longueur de journées le *Saint Thomas* d'Archimboldi, et le frénétisme d'Espinoza, amouraché d'une marchande de tapis, témoignent de la douleur causée chez eux par cette séparation. La désunion amoureuse correspond à la distance spatiale, qu'exprime également la fragmentation du texte pour signifier l'impossibilité de recréer du lien, de coexister. La dissémination fragmentaire joue également à plein dans la « partie des crimes », qui décrit les féminicides de Santa Teresa. Plusieurs intrigues parallèles viennent parasiter les fragments plus spécifiquement destinés à la découverte des cadavres. Tous ces récits possèdent des similarités avec ceux des crimes, mais sont pourtant traités selon des points de vue

³¹⁰ Message, Vincent. *Romanciers pluralistes* : essai. Paris, France : Éditions du Seuil, 2013.

³¹¹ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p.179-207.

différents. Le thrène macabre succède aux impressions des vivants, à l'oubli qui nécessairement s'impose à eux, bien qu'ils coexistent avec les mortes. La forme fragmentaire possède une force d'évocation du lien de présence et d'absence qui unit les habitants de Santa Teresa aux femmes assassinées. Les fragments des mortes suivent tous à peu près la même progression. Ils donnent l'état civil de la femme assassinée, s'il est connu, puis ils décrivent les circonstances de la découverte du cadavre, ainsi que la position du corps et les sévices infligés. Cette disposition confère un air de ressemblance aux fragments, qui sont égrenés de manière impersonnelle, par l'intermédiaire d'un point de vue neutre et omniscient. Ils sont également datés et organisés en suivant un ordre chronologique, le cours du temps étant déterminé par l'irruption des nouvelles mortes. Ainsi, le règne des morts contamine les vivants, par sa temporalité répétée, saccadée et irrégulière. La parole et la capacité d'action sont paralysées par ces assassinats en série et le récit s'intéresse à ceux qui peuvent établir un rapport avec les morts : inspecteurs de police, souvent bien incapables de retrouver les coupables ; gardes du corps employés pour se protéger des assassins ; résidents de l'asile psychiatrique, accusés à tort des crimes ; suspect principal, Klaus Haas, un allemand, qui se révélera être le neveu d'Hans Reiter ; et voyante de télévision, autorité convoquée pour tenter de communiquer avec les morts. Certains passages interrompent quelque peu la litanie des crimes et redonnent de la continuité au récit, comme la scène de transe de la voyante Florita Amalda, surnommée « la Santa », sur le plateau de télévision de son ami Reinaldo, ou l'histoire de l'inspecteur Juan de Dios Martinez, à la recherche des sacrilèges qui urinent et défèquent dans les églises de la ville, mais aussi le récit consacré au chef de la police de la ville Pablo Negrete et à son protégé, Olegario Cura Exposito, autrement appelé *Lalo Cura*, jeu de mots sur la folie caractérisant le personnage³¹². La forme fragmentaire sert ici à montrer les liens indicibles entre les vivants et les morts, à témoigner d'un tout que l'on ne peut recomposer. Pourtant, même lorsqu'elle semble très forte, cette aspiration se heurte à l'impossibilité d'accomplir cette union. Le nappé littéraire se décompose, les événements se succèdent et se remplacent, autant que les points de vue.

Cette fragmentation des récits, disséminés de manière exponentielle dans le roman, appelle nécessairement un regard pluraliste sur les événements et sur le monde. Ce tropisme est énoncé par les personnages eux-mêmes. Une discussion entre le critique Oscar Amalfitano et Charly Cruz, un des amis de sa fille Rosa, porte par exemple sur le mouvement apparent « la

³¹² *Ibid.* p. 486.

ilusión de movimiento provocada por la persistencia de las imágenes en la retina³¹³ ». Ce mouvement lié à la succession d'images séparées, sur un disque ou une réglette, rappelle aux personnages les disques magiques de leur enfance, mais il provoque aussi une discussion plus sérieuse de la part d'Amalfitano qui, avec son regard à la fois lucide et désespéré, est peut-être un des seuls à tenter de faire face aux événements de 2666. Le mouvement apparent des images relève de l'illusion de l'espace et du temps, de l'artefact de la continuité forgée par accélération du déplacement dans l'espace et rétrécissement du temps de séparation des images. La fragmentation est toute relative, l'unité peut se reconstruire si l'on déplace le point de vue, ou si l'on change de régime spatio-temporel. Cette métaphore du mouvement apparent montre qu'il est possible de manipuler la perception et que nos sens ne nous permettent donc de concevoir qu'une partie du réel. Cette vision fragmentaire du réel, partielle selon notre point de vue, s'accommoderait parfaitement d'une ontologie pluraliste, selon laquelle l'existence du réel dépend de son actualisation par une saisie particulière. Après avoir évoqué ces images accélérées, Amalfitano propose en effet un manifeste pluraliste, grâce à l'allégorie du « poivrot », qui rit de notre crédulité :

El *borrachito* se ríe porque cree que está libre, pero en realidad está en una prisión – dijo Oscar Amalfitano –, ahí reside, digamos, la gracia, pero lo cierto es que la prisión está dibujada en la otra cara del disco, por lo que también podemos decir que le *borrachito* se ríe porque nosotros creemos que está en una prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el *borrachito* en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que le *borrachito* está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el *borrachito*: se ríe de nuestros ojos³¹⁴.

Notre « crédulité », c'est l'illusion que notre regard crée quand il regarde l'image se déplacer, illusion qui nous montre une version différente du réel. La recreation de l'ensemble donne toujours une image relative, dépendante de l'observation qui la construit. Les affirmations du poivrot et de l'observateur sont différentes, mais le rire du « poivrot » est le rire de celui qui possède l'assurance de son savoir, le rire du désœuvrement fragmentaire, sur lequel

³¹³ *Ibid.* p. 421. « l'illusion du mouvement provoqué par la persistance des images sur la rétine »

³¹⁴ *Ibid.* p. 422-423 : « Le poivrot rit parce qu'il croit qu'il est libre, mais en réalité il est dans une prison, avait dit Oscar Amalfitano, c'est là que se trouve, disons, le truc amusant, mais ce qui est sûr c'est que la prison est dessinée de l'autre côté du disque, et donc nous pouvons aussi affirmer que le poivrot se moque de nous parce que nous croyons qu'il se trouve en prison, sans nous rendre compte que la prison se trouve d'un côté et le poivrot de l'autre, et on aura beau faire tourner le disque et avoir l'impression que le poivrot est en prison, la réalité c'est ça. De fait nous pourrions même deviner de quoi rit le poivrot : il rit de notre crédulité, c'est-à-dire qu'il rit de nos yeux. »

nous reviendrons³¹⁵. Ce rire montre que le regard fragmentaire est une condition du monde, qu'il est impossible de se défaire de cette saisie du réel, et de la médiation avec les choses. Ce regard fragmentiste est non seulement indispensable dans la représentation, mais aussi dans la perception. C'est la vision qui crée le réel, relatif selon les expériences et les points de vue. Cette reconstruction pluraliste de la référence part nécessairement de l'assemblage de bribes, de fragments du réel perçus, « recollés » par la lecture du monde de l'observateur. Dans son *Court traité du fragment*, Anne Cauquelin interroge précisément les conditions de la fragmentation de la perception, en évoquant un couloir d'hôtel, dans lequel un observateur se déplacerait afin de regarder par les trous de serrure :

Ainsi l'observateur, l'œil à son trou de serrure – sur le pas de la porte – doit-il savoir qu'il construit cet objet qu'il croyait voir devant lui comme donné, et qu'en retour il est lui-même prisonnier de ce qu'il voit, partie prenante et partie prise, simultanément. L'observateur alors serait résolument fragmentiste³¹⁶.

Les objets perçus derrière le trou de la serrure sont nécessairement partiels, ils peuvent se déplacer mais nous ne pouvons connaître leur mouvement. Nous ne pouvons saisir qu'un instant, car notre perception est nécessairement limitée à l'espace et au temps de l'observation. Le regard fragmentiste est donc constructeur et prisonnier : comme le « poivrot » de Bolaño, l'observateur sait que la perception n'est qu'un assemblage contingent de fragments, mais il est enfermé dans cette version relative de la réalité. La réalité n'est accessible qu'à travers un trou de serrure, de même que le monde de l'art, et il n'est plus possible de compter sur un discours, une représentation, ou même une version du réel qui ferait référence, sur lequel on pourrait se modeler.

Pourtant, face à ces allégations pluralistes, le livre de Bolaño semble clivé entre l'affirmation du multiple et la résurgence de l'un. *2666* semble employer le paradigme pluraliste afin de rechercher les limites d'un monde où règne la relativité des visions et des savoirs. Face à la multiplication des crimes, les corps et les noms des femmes assassinées ne peuvent plus être pensés comme différence ou comme variété. Ces mortes ne constituent pas des éléments fragmentaires d'un ensemble, elles n'appellent pas la recomposition d'un tout logique et cohérent, elles ne découlent pas de la perception d'un regard individuel, et encore moins du discours ou des gestes d'un esprit malade. Elles ne relèvent pas d'une vision du monde, ou de

³¹⁵ Voir Chapitre 5.3.1. « Désinvoltures ironiques, jeux herméneutiques »

³¹⁶ Cauquelin, Anne. *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. L'invention philosophique. Paris, France: Aubier-Montaigne, 1986. p. 22.

l'affirmation d'un point de vue. La plupart des personnages, inspecteurs de police, journalistes, ou habitants de Santa Teresa cherchent à réduire l'absolue étrangeté de ces crimes en désignant un seul coupable, tueur en série, dont le caractère mythologique expliquerait la possibilité d'une telle violence. Le « pénitent », qui urine et défèque dans les églises, est d'abord considéré comme une piste sérieuse. Puis, les soupçons se concentrent sur la personne de Klaus Haas, les témoins décrivant tous un homme grand aux cheveux blancs, un allemand qui pourrait symboliser la résurgence des crimes « nazi » dans le monde contemporain, image de la forme que prend aujourd'hui la barbarie selon Bolaño. Le lecteur quant à lui, soupçonne nécessairement Archimboldi, figure absente, qui agit pourtant en filigrane. Pourtant le livre ne donne aucune résolution à ces enquêtes. Au contraire, ces mythologies du crime sont présentées comme autant d'erreurs et de mensonges. Réduire les féminicides³¹⁷ au geste relatif d'un seul coupable serait nier leur absolue réalité, leur existence concrète rappelée par la description exhaustive et précise de la découverte des cadavres. Pourquoi égrener ces noms et ces corps jusqu'à l'écoeurement, dans un ressassement macabre sans fin et sans mesure, qui provoque la fascination du lecteur, captivé et rejeté par cet inventaire ? Sans doute pour dire et répéter l'existence de ces femmes, pour montrer qu'elles ne dépendent pas d'un regard qui les construirait, qu'elles ne sont pas la partie d'un tout à lire et à recomposer, ni qu'elles peuvent se substituer les unes aux autres. Chacune consiste en un fragment absolu du réel, leur présence contredit le pluralisme des visions qui essaierait de les interpréter ou de les commenter. À cet égard nous pourrions voir dans l'œuvre de Bolaño la figuration des limites d'un pluralisme devenu extrémiste, à l'image du désastre des meurtres dans une société de tueurs en série. Si toute la société cherche dans les crimes l'affirmation d'un regard individuel, dément et monstrueux, elle refuse en réalité de voir son propre visage. À travers ces descriptions répétées, Bolaño ne propose pas une description relative du réel, mais il montre la lumière crue des faits. Précurseur d'un discours critique sur le pluralisme, Bolaño montre par cette opération qu'il inscrit ses récits dans la matière du monde pour en montrer l'instabilité infinie, là où l'esthétique pluraliste privilégiait la variété des visions.

6.1.3. Les opérations de la note dans *House of Leaves*

³¹⁷ Ce terme, inscrit dans le code pénal de plusieurs pays d'Amérique hispanophone, a été en particulier employé pour désigner les meurtres de femmes à Ciudad Juárez, ville du Mexique à laquelle Bolaño fait référence.

Chez Danielewski, les principes actifs de la fragmentation se situent à la croisée de la dissémination textuelle et de la multiplication des points de vue. Là aussi, les opérations fragmentaires forment un discours sur le monde et sur les modes de saisie ou de construction de la référence. Le manuscrit de Zampanò est dès le départ envisagé comme relique d'un ensemble, Johnny Truant se vouant à recomposer l'œuvre du vieillard en rassemblant des feuillets dispersés dans une malle. Contrairement aux fragments de Lichtenberg, ceux de Zampanò proviennent bien d'une intention unitaire : l'auteur s'est consacré à la retranscription et à l'analyse du *Navidson Record*, dans une démarche visant l'exhaustivité. Truant affirme qu'il a arrangé les pages « par chapitre ou sujet³¹⁸ », quand il a commencé à mettre en ordre le *Navidson Record*, mais certains feuillets sont manquants ou détruits. Parcellaire, du fait des aléas de sa recomposition, rien ne vient également prouver que ce manuscrit a été considéré comme achevé par Zampanò avant sa mort. L'éditeur Truant tente donc de recomposer un tout à partir de fragments d'une œuvre posthume. Malgré ses efforts, *House of Leaves* reste un livre fragmentaire. Rien que dans sa composition, il y a au moins trois strates principales de récit : le *Navidson Record*, le récit de Johnny Truant et les lettres de *Whalestoe*, envoyées à Johnny par sa mère lors de son séjour en hôpital psychiatrique. Ces récits peuvent être considérés comme enchâssés, mais le livre est encore fragmenté par des passages présentés comme indépendants, notamment le journal intime de Karen, la femme de Navidson, et celui de Tom, son frère, qui relatent les événements depuis leurs points de vue. La fragmentation du manuscrit se situe également à l'échelle de la page. De nombreux feuillets ne présentent que quelques mots, signifiant en cela l'éclatement de l'espace de la maison. Pourtant, au-delà des récits, les opérations de séparation et de dissociation se manifestent encore davantage dans la structure énonciative, ainsi que dans le système de notes et de renvois.

En tant que telles, les notes ne sont pas nécessairement des marqueurs de fragmentation. Qu'elles soient infrapaginales, marginales ou de fin de chapitre, elles ont plutôt tendance à être dépendantes du discours qu'elles complètent, commentent ou spécifient. Certes, elles façonnent de la rupture, elles brisent la continuité de la lecture et elles peuvent être considérées comme un élément superflu, sans nécessité propre ; Antoine Compagnon parle à ce sujet de « périgraphie³¹⁹ ». Le décalage de la note permet souvent de séparer des types de discours. Pour

³¹⁸ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000. p. 376 : "When I first start assembling *The Navidson Record*, I arranged the various pages and scraps by chapter or subject".

³¹⁹ Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, France: Éditions du Seuil, 1979.

Anthony Grafton, une de ses valeurs traditionnelles est de passer de la persuasion à la démonstration³²⁰, d'offrir un recul critique. Chez Danielewski, la note est employée comme un espace transgressif, qui permet d'exploiter les possibles de l'écriture. Alors qu'elle est dépendante du texte premier dans un écrit scientifique ou explicatif, son autonomie s'étend lorsque Johnny Truant décide d'employer ses annotations pour raconter sa propre vie. Elle constitue une rupture énonciative, puisqu'elle consacre l'irruption d'un discours second, d'une fiction concurrente. Les récits de Truant et les ajouts de Zampanò occupent une place tellement importante dans *House of Leaves*, qu'ils en viennent presque à remplacer le discours qu'ils commentent. Loin d'être superflus, ils dominent le récit premier. Reste à spécifier les diverses fonctions des notes, selon qu'il s'agisse de créer des récits enchâssés, d'intégrer le discours second ou de forger de la séparation fragmentaire.

Chez Danielewski, certaines notes servent surtout de support au développement de récits parallèles. Dans une narration autobiographique, Johnny Truant relate notamment sa découverte du manuscrit et les conséquences de sa lecture et de son édition sur sa propre vie. Les appels de note sur lesquels se greffe ce récit sont aléatoirement reliés à la retranscription du *Navidson Record* ou aux commentaires de Zampanò. Les liens entre ces notes et le texte premier sont variés et ne relèvent pas nécessairement d'une exigence logique. Le récit de Truant possède une chronologie propre, qui n'est pas perturbée par son insertion dans le manuscrit de Zampanò. Autrement dit, nous suivons le récit de Johnny Truant au fur et à mesure qu'il lit la retranscription du *Navidson Record*. Les notes sont donc majoritairement placées sans nécessité absolue sur le récit de Zampanò : elles possèdent leur autonomie propre. Johnny Truant essaie bien sûr de les relier tant bien que mal, mais ce rapport ne dépasse bien souvent pas la coexistence temporelle ou, au mieux, l'association d'idée. Par exemple, Johnny Truant insère une longue note autobiographique à la fin de la retranscription de la « Tom's Story », journal de bord vidéo tenu par Tom, après s'être lancé avec Navidson à la recherche d'Holloway et de ses camarades qui ne donnent plus signe de vie. La raison que donne Truant n'obéit à aucune nécessité profonde, si ce n'est qu'elle se situe dans le temps d'énonciation :

³²⁰ Grafton, Anthony. *The Footnote: a curious history*. Cambridge (Mass.), Etats-Unis: Harvard University Press, 1997, p. 15. "The text persuades, the notes proves"

And tonight, as I copied this scene down, I began to feel very bad. [...] Nothing safe. No way to survive. Which may have had something to do with my outburst at the shop today³²¹.

Ce parallèle avec le texte de Navidson n'est ni explicatif, ni démonstratif. Il relève de l'association d'idées, du prolongement d'un état provoqué par l'édition du texte dans le présent de l'énonciation. C'est parce qu'il se sent mal que Truant décide de raconter les épisodes récents de sa vie et la manière dont il essaie de s'oublier dans la drogue et le sexe, dans un récit hérité de William Burroughs ou d'Hunter S. Thompson. Mais ces occupations servent surtout à oublier la maison et le désespoir qu'elle suscite. La note se poursuit à la manière d'une longue digression, que l'on pourrait facilement détacher de l'ensemble auquel elle appartient. Dans son étude sur *House of Leaves*, Anaïs Guilet³²² propose une hypothèse intéressante concernant ces récits placés en note : il faudrait les considérer comme des *marginalia*, selon la définition qu'en donne Lawrence Lipking dans un article intitulé « the marginal gloss³²³ ». Lipking distingue en effet les notes marginales, qui visent à rationaliser et à expliquer, des *marginalia*, qui sont générées de manière spontanée, arbitraire, par association d'idées. Guilet propose d'appeler *marginalia* les notes de Truant, même lorsqu'elles sont placées en bas de page. En effet ces notes conservent la dimension digressive et indépendante des *gloses* médiévales. Bien évidemment, cette forme de note appelle un type particulier de commentaire. Détachés de leurs sources, tout en entretenant un rapport d'homologie avec elles, ces récits parallèles commentent le texte premier à travers ces digressions fictionnelles, fragmentaires et implicites. Ce commentaire ne propose pas à proprement parler d'analyses : le lecteur doit comprendre lui-même les rapprochements, interpréter le sens des associations d'idées et des prolongements proposés par ces *marginalia* fictionnelles.

À l'opposé de ce type de commentaire, d'autres notes peuvent apporter des analyses directes, sans pourtant développer de fictions secondes. Elles emploient pleinement la fonction explicative de la note, tout en accentuant le décalage entre la fiction et le discours critique. La note peut alors accomplir sa fonction de démonstration par le recours à des références bibliographiques et à des figures d'autorité. Par exemple, au cours du récit de l'Exploration #4,

³²¹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 261. « Et ce soir, alors que je retranscrivais cette scène, j'ai commencé à me sentir mal. [...] Pas de sécurité. Pas de survie possible. Ce qui avait peut-être quelque chose à voir avec ma crise de colère au magasin aujourd'hui. »

³²² Guilet, Anaïs. *Le traitement des notes de bas de page dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski*. Mémoire de Master mené sous la direction de Denis Mellier. Université de Poitiers, 2006.

³²³ Lipking Lawrence, « The marginal gloss », *Critical Inquiry* vol 3, N°4 (summer, 1977), University of Chicago press.

Zampanò se livre à un commentaire du *Navidson record*, tout en retranscrivant les principaux événements du film. Il critique le montage de Navidson, qui n'utilise aucune des images capturées par Holloway et montre l'exploration seulement à travers le point de vue de son ami Bill Reston, qui supervise les opérations depuis le salon de la maison. Zampanò remarque que ce choix semble contre intuitif et présente diverses hypothèses pour l'interpréter. Il suppose notamment qu'il s'agit de produire un effet d'attente, mais il appuie cette interprétation par une citation bibliographique en note, où il cite directement un ouvrage d'un certain Frizell Clary intitulé *Tic-Tock-Fade : The representations of Time in Film Narrative*. Cette note possède une fonction d'autorité et permet d'appuyer, voire de démontrer le propos. D'autres notes proposent des hypothèses complémentaires puisque « Navidson's camera work is an infinitely complex topic³²⁴ ». La note 113 cite plusieurs spécialistes du film et livre leurs avis. Le premier apprécie la qualité de la mise en scène de Navidson, par contraste avec la maladresse des plans capturés par Holloway ; le second contredit l'affirmation de son collègue en montrant que les images du réalisateur révèlent son amertume et la jalousie qu'il ressent envers l'aventurier. Les notes, nombreuses et détaillées, fragmentent donc la progression du récit. La retranscription du *Navidson Record* est interrompue par ces commentaires qui montrent la variété de points de vue possibles sur un même événement et qui déploient et disséminent ces interprétations au détriment de la narration.

La fragmentation du livre de Danielewski est donc renforcée par ces citations de sources variées et par l'insertion de débats théoriques, qui brisent la continuité narrative. Malgré le sentiment de continuité produit par les récits enchâssés, les notes possèdent plutôt une fonction de séparation ou de spécification qui joue un rôle important dans la fragmentation du récit ainsi que dans le développement de visions plurielles des événements. En présentant différentes manières d'interpréter le même fait, les notes font coexister des visions concurrentes. Le cadre de référence fictionnel que constitue le *Navidson Record* est parcouru de références savantes, d'annotations qui en déconstruisent l'unité et en montrent la variabilité fondamentale. La fiction se construit donc à partir d'éléments partiels de référence, par l'association ou la confrontation de visions fragmentaires. Pourtant, même si *House of Leaves* montre évidemment les limites de la perception de la maison par un observateur singulier et l'impossibilité d'en construire une compréhension globale, cette vision fragmentaire n'est pas nécessairement pluraliste. Si le « là-bas » de l'œuvre d'art est tel que de toute manière, le regard de l'observateur ne peut le saisir,

³²⁴ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 98.

c'est peut-être parce que sa référence est elle-même mobile, instable, susceptible de varier sans nécessité.

Ainsi, la volonté de rassembler des débris fragmentaires afin de reconstituer des livres et de les commenter est nécessairement vaine. Même *complètes*, les œuvres s'ouvriraient à la variété des interprétations. Parcelles malgré leur forme fleuve, ces romans montrent au contraire l'impossibilité de construire la totalité par la recherche infinie de l'exhaustivité. Cette macrostructure de la fragmentation joue de manière dialectique avec la taille de nos romans, telle une conséquence presque naturelle. Pourtant, au niveau de la microstructure, la fragmentation peut jouer un autre rôle. Si on considère moins le fragment dans ses rapports directs, concrets, avec ceux qui l'entourent mais davantage comme symbole, unité de sens et de signification, il peut relever d'une réalisation en devenir, d'un possible en germe.

6.2. *Le fragment comme projet : une autonomie « contournée »*

En tant que projet, le fragment lance paradoxalement un défi à l'incomplétude fictionnelle. La volonté d'épuiser le réel, de dire l'ensemble du monde à travers l'énumération sans fin de ses éléments, se heurte bien sûr aux limites du texte. Mais des stratégies de contournement sont mises en place dans la fiction, notamment grâce à l'emploi des possibles suggestifs du fragment. Par ce caractère de « projet », Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe définissent une réalisation fragmentaire « qui laisse voir, dans son absence même, ce qui pourrait potentiellement être [...], qui ne vaut pas comme programme ou prospective, mais comme projection *immédiate* de ce que pourtant il inachève³²⁵ ». C'est par la lacune, par le manque, que les fragments donnent à voir un ensemble. Le fragment-projet fonctionne donc simultanément comme reste et comme ajout, son détachement et son isolement constituent moins un état qu'un processus. La fragmentation-projet obéit donc à un principe de mouvement, que l'on peut rapprocher du concept « d'opération » fragmentaire esquissé plus haut. Ces processus de fragments-projet se développent selon trois modalités dans nos romans : le collage, le montage et la coprésence. Le collage est une association d'éléments divers, provenant de sources multiples, organisées ou simplement associées sur un support commun. Il peut prendre la forme d'une liste, ou d'une association disparate. Il conserve souvent son caractère hétérogène, puisqu'il ne suppose pas nécessairement la création d'un lissé unitaire. Le montage,

³²⁵ Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Collection poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 63.

au contraire, vise à l'obtention d'une continuité. Il prélève, soustrait ou organise des éléments d'un ensemble de matériaux bruts constitué en vue de cette sélection. La « coprésence », enfin, fonctionne selon un mode un peu différent : alors que le collage et le montage supposent l'association du divers pour créer le projet d'un ensemble, la coprésence fragmentaire signifie à elle seule l'idée de la totalité. Chaque fragment spécifie son rapport au tout en même temps qu'il le représente. Le fragment est l'*analogon* du tout, organisme qui renferme l'intégralité des règles du vivant. Malgré leurs nuances, ces opérations fragmentaires entretiennent donc un rapport avec l'ensemble qui fonctionne sous la forme du projet. Leur autonomie est contournée par la construction d'un devenir du monde, d'une signification possible, qui fait nécessairement appel à un extérieur.

6.2.1. Les limites du collage

En tant qu'association d'éléments divers et disparates, le collage ne possède *a priori* ni début ni fin. Dans le collage, rien ne vient signifier le commencement. Il ne propose pas non plus nécessairement de lien logique entre les éléments associés, ou de thème permettant de les rassembler. L'inachèvement du collage fonctionne sur le mode du projet, car il entretient toujours la possibilité d'une continuation. Déploiement de possibles, à partir de l'assemblage de bribes hétérogènes prélevées à divers horizons, le collage pose le problème de ses limites, de ses fins et de sa compréhension. Dans le *Fragments de Lichtenberg*, la découverte d'une nouvelle œuvre potentielle du maître se confronte toujours à la difficulté de situer son *incipit*, question qui « provoque toujours plus de fièvre et le plus grand nombre de courriers³²⁶ ». Le problème du début du roman se pose avec d'autant plus d'acuité dans les œuvres fragmentaires. Où commence un livre parcellaire et inachevé ? Comment s'assurer qu'il s'agit de la bonne recomposition, et que l'association de ces deux fragments ne va pas entraîner la création d'une œuvre apocryphe ? Pour les lichtenbergiens, le collage hasardeux de fragments constitue la source, potentiellement exponentielle, de digressions narratives. *L'incipit* renferme une part importante de hasard, puisque le collage originel aurait pu être tout autre. Orientée par ce départ artificiel, la progression narrative du collage littéraire suit souvent la forme de la liste. Brisant la continuité du récit, ce qui modifie la progression thématique des textes fragmentaires, ces inventaires réactivent le problème du début et de la fin. Chez Danielewski, le passage entourant

³²⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p.344.

la note 144 de *House of Leaves*³²⁷, qui se présente déjà comme l'inventaire de tous les objets que la maison ne contient pas, présente d'autres listes à visée exhaustive. Par exemple, la note 146 se voue à dresser un inventaire des monuments au design proche de certains mouvements architecturaux du XXe siècle. À la fin de cette liste, Danielewski indique que « of course it cannot end there³²⁸ » et poursuit par un autre appel de note, en citant le nom de tous les architectes auteurs de ces monuments. Tous les possibles de la construction sont donc explorés, peut-être dans l'illusoire tentative de comprendre la maison de Navidson. Mais les possibles sont infinis et, même lorsqu'elle s'arrête, la liste suggère sa poursuite, presque par un effet d'optique. Bien qu'elle soit matériellement achevée, elle offre une réalisation sur un mode potentiel, qui vise une exhaustivité forcément inatteignable. Le collage d'éléments disparates permet d'amplifier les effets de la liste et cette fragmentation emploie des matériaux divers, afin de mimer une construction autoréférentielle. En effet, en collant des éléments en désordre, on peut tenter de faire monde, de construire de la logique et du sens en attestant une construction autoréférentielle. Autrement dit, la fragmentation impliquée par le collage relève bien de l'ordre du projet. La liste est un devenir, une réalisation toujours repoussée. À bien des égards, nos auteurs encyclopédiques possèdent cette volonté de concurrencer non plus l'état civil, mais l'intégralité des mots et des choses, en les citant dans les listes que constitue le roman. *Le désordre AZERTY* d'Éric Chevillard est ainsi composé d'îlots fragmentaires, qu'il s'agisse de récits autofictifs, de considérations métalittéraires ou de listes digressives. Ces « spéculations infinies³²⁹ » autour des mots de « l'alphabet » AZERTY s'ouvrent comme autant de possibles, désordre essentiel qui suit les lettres du clavier d'ordinateur français, telle une archéologie de l'écriture. La liste suit son ordre propre, sans se fixer de limites. Dans un de ces fragments en particulier se trouve une autobiographie fragmentaire et sans ordre, menée par une écriture au principe cumulatif, esthétique que l'on retrouve également chez nos auteurs. Chez Bolaño, nous l'avons vu, la « partie des crimes » retranscrit les événements de manière froide, avec une syntaxe particulièrement paratactique. *Only Revolutions* de Danielewski présente des listes de mots en marge, sans même construire de phrases. Senegas fragmente son propos de citations de Lichtenberg, même si sa syntaxe est généralement très fournie, et se développe plutôt sur le mode de l'accumulation. Quoi qu'il en soit, ces écritures du collage visent à épuiser le monde, en nous faisant croire qu'elle pourrait en citer absolument tous les éléments. Il s'agirait donc là

³²⁷ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 119.

³²⁸ *Ibid.* p. 134.

³²⁹ Éric Chevillard, *Le désordre AZERTY*, Paris, éditions de Minuit, 2014, p. 9

d'une fragmentation maximaliste, tendue vers l'unité, tout en ne montrant en définitive que son aspect incomplet. S'il révèle l'impossibilité de commencer et de finir, le collage pose aussi le problème de ses limites, toujours repoussées et donc de son incapacité à réellement concurrencer le monde.

Pour mieux saisir la manière dont les collages rencontrent leurs limites lorsqu'ils se lancent dans la tentative forcément impossible de créer une autoréférence fictionnelle, il faut reconsidérer le problème de la liste. À travers le catalogue, forme particulière de liste, qui associe des éléments divers ayant la particularité d'appartenir à un thème commun, nous verrons que les collages peuvent s'organiser, mais aussi rencontrer leurs bornes, sous la forme du désœuvrement. Lichtenberg dresse par exemple l'inventaire de ses ennemis ou de ses amours³³⁰. Alors que ces catalogues amenuisent rapidement l'intérêt, dilatent la narration et dissimulent mal leur artifice, l'envie de continuer est souvent mue par une passion. L'amour, la haine, la lecture, mais aussi la maladie, sous une de ses formes les plus discursives, à savoir l'hypocondrie, constituent des catégories particulièrement usitées pour confectionner ces catalogues. La phobie hypocondriaque consiste en l'énonciation de l'intégralité des contaminations possibles du corps. Elle repose sur des connaissances dont l'encyclopédisme se développe à la mesure de la paranoïa du malade. L'hypocondrie est donc à la croisée du corps et de l'esprit, ce qui favorise la création sans cesse renouvelée d'examen et d'hypothèses. Le Lichtenberg de Senges est poursuivi par cette phobie, racontée dans plusieurs séquences, qui consistent en d'immenses catalogues de ses maladies imaginaires, puisque, comme le rappelle Senges « l'hypocondriaque est encyclopédique³³¹ ». Il dévore le monde de la connaissance scientifique à la recherche de la maladie qui amenuise son corps. Science littéraire, plus que science exacte, l'hypocondrie est d'abord une maladie du discours, une contamination de l'esprit. Elle colle les fragments livresques acquis en autodidacte et les compulse dans des catalogues apparemment infinis :

Pour Lichtenberg cela ne fait aucun doute : le livre est l'endroit par où s'exprime le plus clairement (s'exprime ? se déploie ? se met au travail ?) cette science hypocondriaque [...] La science hypocondriaque passe par le livre : elle y établit un index, elle s'y exprime en paragraphes, elle admet les tableaux et les renvois d'un volume à l'autre, elle sait que tous les retours sont permis, elle sait comment passe un lecteur par-dessus des pages pour les résumer, en les regardant distraitemment ; elle apprécie l'ellipse comme l'esprit de synthèse ; elle persiste à

³³⁰ *Ibid.* pp. 530-535.

³³¹ *Ibid.* p. 239.

établir des rapports entre signe et chose signifiée ; des rapports qui se désagrègent ou se consolident c'est selon³³².

Ce livre boursoufflé, où s'exprime cette science diffuse et confuse, n'est qu'un livre de collages, qui renferme la variété du monde et des choses. Il implique une posture virevoltante, dilettante et facétieuse, tout en visant à l'énonciation exhaustive de tous les maux possibles. Bolaño évoque le même type d'images dans son essai *Literatura + enfermedad = enfermedad*, publié dans *El Gaucho Insufrible*³³³. Dans ce texte issu d'une conférence, Bolaño s'adresse d'abord à son hépatologue, qu'il remercie en épigraphe. Déjà gravement malade, l'écrivain propose un discours sur la maladie qui, tout en s'éloignant de l'hypocondrie, prend tout de même la forme de listes. Il relie la maladie à plusieurs thèmes, et notamment à la poésie française. Bolaño brosse le portrait d'une lignée, qui va de Baudelaire à Mallarmé, en passant par Lautréamont et Rimbaud. Il cite notamment le poème « Brise marine » et commente ainsi le premier vers de Mallarmé :

¿Pero qué quiso decir Mallarmé cuando dijo que la carne es triste y que ya había leído todos los libros? ¿Que había leído hasta la saciedad y que había follado hasta la saciedad? ¿Que a partir de determinado momento toda lectura y todo acto carnal se transforman en repetición? [...] Yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad, del combate que libra la enfermedad contra la salud, dos estados o dos potencias, como queráis, totalitarias³³⁴ [...].

Selon Bolaño, dans le vers : « La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres », Mallarmé parle de la maladie, de la force primaire qui mène à la résignation et à la mort. À l'instar de l'amour et de l'écriture, la maladie amenuise le corps et l'esprit par la répétition. Elle est épuisement du corps et de l'écriture qui arrivent à satiété, au bout de leur travail, ou de leur connaissance. Elle réussit à arrêter ce qui est habituellement sans fin, à mettre un terme au désir. Aussi la maladie peut-elle constituer une borne à l'absence de début et de fin des listes. Tout en appelant le développement des connaissances, tout en suscitant une force vive qui s'exprime par digressions et par l'établissement de catalogues, la maladie brise la temporalité de ce flux discursif. Avec la maladie, la liste ne se termine pas, elle *dépérit*, elle accomplit son propre désœuvrement et se perd dans sa finalité. Trouver les limites du collage ne consiste donc pas à

³³² *Ibid.* p. 260.

³³³ Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2003.

³³⁴ *Ibid.* p.115. « Mais que veut dire Mallarmé quand il dit que la chair est triste et qu'il a lu tous les livres ? Qu'il a lu jusqu'à satiété et qu'il a baisé jusqu'à satiété ? Qu'à partir d'un moment précis toute lecture et tout acte charnel se transforment en répétition ? [...] Je crois que Mallarmé parlait de la maladie, du combat que livre la maladie à la bonne santé, deux états ou deux puissances, comme vous voulez, totalitaires.

rechercher son début et sa fin, mais plutôt à constater que sa manière boulimique de rassembler les éléments du monde ne sert qu'à montrer *in fine* le vide qui les entoure. Le catalogue et la liste trouvent leur limite dans la maladie dont ils sont le signe, maladie du récit qui n'aboutit jamais à la création d'un monde autoréférent concurrent du réel mais plutôt au constat d'une référence fragmentaire et disparate, qui montre l'échec des tentatives d'énoncer la totalité des éléments du monde dans une liste.

6.2.2. *L'ordre du montage*

Face à ces limites du collage, nos œuvres travaillent un autre paradigme de la fragmentation comme « projet » : le montage. À l'inverse du collage, le montage réside plutôt dans la sélection, l'association ou le déplacement d'éléments d'un ensemble déjà constitué. Le montage se constitue à partir d'un matériau brut, d'une référence déjà établie. Il manipule des segments de textes ou d'images et les agence en visant une finalité et une continuité. Comme le rappelle Johnny Truant, le montage suppose de disposer d'une matière première importante, éléments de référence interne qu'il va falloir organiser afin de leur conférer un sens. Dans *House of Leaves*, l'œuvre de Zampanò consiste d'abord en un amas de feuillets épars retrouvés dans un coin de la pièce :

What did I know then? What do I know? At least some of the horror I took away at four in the morning you now have before you, waiting for you a little like it waited for me that night, only without these few covering pages.

As I discovered, there were reams and reams of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later – on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt and 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?³³⁵

³³⁵ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, , p. xvii : « Que savais-je alors ? Que sais-je aujourd'hui ? Une partie du moins de l'horreur que j'emportai à quatre heures du matin se trouve désormais devant vous, et vous attend, un peu comme elle m'attendait ce soir-là, mais sans ces quelques pages explicatives.

Avant d'être un récit édité et organisé, le livre de Zampanò est d'abord constitué de pages dispersées et fragmentées – Danielewski emploie un lexique de la fracture, de la bifurcation et de l'entremêlement – présentées au lecteur du roman comme au personnage. Ce lecteur-éditeur, voire écrivain en abyme, va donc devoir les réorganiser pour leur donner un sens. *House of Leaves* se présente bien comme une fiction d'éditeur achevée, puisque Truant évoque l'ensemble des « *covering pages* » de son propre récit, qui commente le manuscrit pour constituer le livre dont nous disposons. Les pages de commentaires ne sont ainsi pas auxiliaires. Elles se présentent à l'origine du processus de transformation et de montage, puisque les feuillets éparpillés de Zampanò sont rassemblés dans la fiction de Truant, constituée comme un ensemble. L'absence de sens des pages de Zampanò, que soulignent les interrogations de Truant à la fin de ce passage, dépend directement de la dispersion matérielle des fragments, aléatoirement disséminés dans la pièce. L'espace hétérogène de la feuille volante s'oppose à l'homogénéité, au lissé du livre. Inutilisable, l'écriture dispersée sur des feuillets fragmentaires est assimilée à une folie scripturaire comme le suggère l'interrogation finale « and all to tell – what ? ». Tout n'est qu'accumulation de signifiants, et la nature même de la matière écrite est remise en question. Cette graphomanie maniaque concurrence fondamentalement l'idée de « roman-fleuve », ou même toute conception de l'objet livre pensé comme continuité. Pourtant, loin d'être une théorie esthétique, la dispersion scripturaire est surtout un jeu fictionnel, qui est à l'origine de ces récits. Sans la dissémination des manuscrits, la fiction d'édition resterait un banal travail de retranscription du texte, un dispositif somme toute assez commun. C'est le montage qui va permettre de reconstituer le texte et de donner corps à la fiction seconde. Dans une note, Johnny Truant explique avoir « mis en ordre » le *Navidson Record* et « arrangé les divers pages et fragments par chapitre ou sujet³³⁶ ». Le montage permet donc de retrouver un sens grâce à la disposition et à l'ordre conféré aux fragments, qui révèle l'intentionnalité du lecteur-éditeur et le transforme en une figure déléguée de l'écrivain. C'est en agençant les

Ainsi que je le découvris, il y en avait des pages et de pages. D'infinis enchevêtrements de mots, signifiant parfois quelque chose, parfois rien du tout, se fracturant souvent pour bifurquer sans cesse vers d'autres morceaux que je découvris par la suite – de vieilles serviettes, les bords en lambeaux d'une enveloppe, et même une fois le dos d'un timbre-poste ; aucune place laissée vacante ; chaque fragment entièrement recouvert par le déferlement d'années et d'années de déclarations à l'encre ; des mots écrits à la main, tapés à la machine ; des mots surchargés, barrés, corrigés ; lisibles, illisibles ; incompréhensibles, corrigés ; déchirés, maculés, recollés au scotch ; certains morceaux encore impeccables, d'autres effacés, brûlés ou pliés et repliés tant de fois que les plis avaient fini par effacer des passages entiers de dieu sait quoi – sens ? vérité ? supercherie ? un héritage prophétique, dément, ou rien de tel ? finissant par achever, désigner, décrire, recréer – choisissez vous-même les termes ; je n'en ai plus ; ou alors des tonnes mais à quoi bon ? et tout ça pour dire – quoi ? »

³³⁶ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 387.

fragments que l'on reconstitue le projet originel, qui guidait l'écriture avant sa perte et sa disparition.

Cette correspondance entre l'ordre des fragments et le sens conféré au texte, caractéristique de la démarche du montage, se retrouve particulièrement dans les *Fragments de Lichtenberg*. Les personnages de Senges sont particulièrement conscients de ces « liens de narration ou de raisonnement », parfois identiques au « cheminement d'ivrogne », qui consistent en des « intuitions flottantes », des « affinités » ou des « illuminations » :

Ce qui conduit d'un fragment à un autre fragment, ça peut être la ruse, le contresens, l'allusion, des sous-entendus, des digressions donnant sur d'autres digressions, ou toutes sortes de retours en arrière, parce que l'ordre du récit s'est perdu³³⁷.

L'ordre du montage fragmentaire consacre donc le désordre du récit. Pour les personnages de Senges, la perte du roman-fleuve doit nécessairement correspondre à la disparition de la logique narrative. Toute tentative de recomposition du récit à partir de l'association des fragments résiduels, ne pourra que mimer de manière artificielle cet ordre disparu. Si seule la « ruse » de l'illusionniste permet de relier les fragments de manière vraisemblable, c'est bien que la démarche est vouée à une forme d'échec, ou à une réalisation laborieuse. Au bout du montage, « pointe la déception³³⁸ » des lecteurs, qui ne réussissent pas à égaler l'idée qu'ils se font de l'œuvre de leur maître. Dans *House of Leaves*, le montage est aussi intégré dans la narration, puisque le *Navidson Record* serait un film composé à partir des rushes de caméras Hi8 installées de manière fixe dans la maison, ainsi que de plusieurs caméscopes portés par les explorateurs. En tant qu'auteur du film, Navidson prend en charge ce montage, même s'il ne peut pas toujours être physiquement présent derrière la caméra. À l'inverse des *Fragments de Lichtenberg*, le montage ne vise pas à reconstituer un ensemble perdu : il s'empare de son matériau brut pour le sublimer, pour lui conférer une portée créatrice. Plus fondamentalement, le livre montre la manière dont le film de Navidson tente de concurrencer l'expérience vécue par les explorateurs de la maison. Il essaie notamment d'égaliser, voire de surpasser par son travail la dimension épique des explorations d'Holloway, auxquelles il s'est retenu de participer afin de respecter le pacte qu'il avait passé avec sa femme. Au cours d'*Exploration #4*, le texte de Zampanò possède une caractéristique particulière : les différentes étapes du récit sont séparées par des alignements codés – trois points courts, trois

³³⁷ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 65.

³³⁸ *Ibid.* p. 66.

points longs, trois points courts – signes du SOS en langage morse. Cette fragmentation de l'intrigue dans la matérialité du texte de Zampanò est une manière de retranscrire le montage de Navidson, qui a lui-même intitulé cette séquence du film « SOS ». En plus de faire référence au signal de détresse, Zampanò indique également grâce à l'insertion de ces marques que Navidson monte son film en fonction d'une cadence très spécifique. En effet, comme le remarque Tasha K. Wheelston, une critique fictionnelle du *Navidson Record* dont l'analyse est retranscrite dans le roman, le montage des rushes a été soigneusement mis au point par Navidson :

At first, I thought I was seeing things but after I watched SOS more carefully I realized it was true: Navidson had not just filmed the distress call, he had literally incorporated it into the sequence. Observe how Navidson alternates between three shots with short durations and three shots with longer durations [...]*.

*Tasha K. Wheelston's "M.O.S.: Literal Distress," *Film Quarterly*, v.48, Fall 1994, p.2-11³³⁹.

En codant le signal de détresse dans le montage des images qui évoquent l'exploration d'Holloway, Navidson tente de réinterpréter les événements et de leur donner du sens. Au-delà de la métaphore du SOS et de la fragmentation de l'intrigue, ce dispositif montre tout l'intérêt du montage des récits enchâssés de *House of Leaves* et des effets d'écho entre les strates narratives. À chaque fois, les fictions secondes énoncent une forme de commentaire à travers le montage des éléments de la fiction première, utilisée comme un matériau brut. Navidson doit choisir les plans qu'il conserve parce que les caméras qu'il a installées dans sa maison filment en continu, ou parce que les caméscopes qu'il a confiés aux explorateurs ne lui fournissent pas nécessairement le matériau souhaité. Zampanò écrit sa propre retranscription du film tout y ajoutant ses commentaires, ainsi qu'un résumé de la littérature critique consacrée au sujet. Truant enfin, organise les feuillets et les manuscrits du vieillard, tout en y greffant ses propres récits, qu'il monte à sa guise. À divers degrés, le montage est donc signifiant, il consiste en une lecture et un commentaire en même temps qu'une création. Il est un des supports principaux du passage de la représentation à la signification opéré au sein des fictions commentaires. En retraçant un itinéraire herméneutique à travers le Montag, ces romans montrent donc que l'esprit

³³⁹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 102. « D'abord, j'ai pensé que je me faisais des idées, mais après avoir regardé SOS plus attentivement, je me suis rendu compte que j'avais raison : Navidson n'avait pas seulement filmé l'appel à l'aide, il l'avait littéralement incorporé à la séquence. Observez la manière dont Navidson fait s'alterner trois plans courts et trois plans longs. »

fragmentaire ne peut dépendre que du regard qui le parcourt, qui révèle son intentionnalité en recréant un monde fictionnel, que ce soit par l'intermédiaire d'une historiographie fantaisiste, d'une édition critique, ou par l'association et l'organisation de fragments et d'images.

6.2.3. *La coprésence organique*

Le collage et le montage partagent l'idée de recréation de l'unité à partir du rassemblement d'éléments divers, et entretiennent en cela un rapport dialectique avec le récit qu'ils façonnent de manière soit paradigmatique, soit paratactique. La totalité projetée de la coprésence fonctionne aussi sur le mode du « projet », réalisation en devenir, tout en abandonnant les logiques narratives propres au montage et au collage. La coprésence fragmentaire repose uniquement sur le mode de la signification, dans un fonctionnement que Senges a parfaitement résumé à travers l'hypothèse d'un lichtenbergien : « Il n'est pas interdit de supposer que chaque fragment contient à sa façon la clef de l'œuvre entière, à défaut de son résumé³⁴⁰. » Alors que le montage et le collage abordaient la signification de manière indirecte, la coprésence place le projet dans la signification d'un seul fragment et cette énonciation fragmentaire du tout dans une partie, fonctionne sur un mode organique. Le fragment, tel un *organon*, possède en lui-même une image du tout, renferme en son sein l'ensemble des règles du vivant. Cet organicité fragmentaire est particulièrement figurée dans les œuvres de notre corpus et s'inscrit même dans le façonnement du corps des personnages. Bossus, difformes, ou estropiés, nos protagonistes présentent des variations par rapport à la norme et cette infirmité organique, mode d'accès à une vision du monde, possède une signification déterminante.

Le trait le plus saillant de Lichtenberg est sa « gibbosité », sur laquelle Senges s'applique à faire des « variations ». Tantôt ornement, unité de mesure, point d'appui, autel ou conséquence de lectures tordues, la bosse de Lichtenberg fonctionne comme un fragment-monde, qui dessine le projet du livre et de l'homme dans sa totalité, puisque « la bosse n'est pas seulement un sac à dos rempli de cailloux, c'est une déviation ou une forme de désinvolture qui dérouté les adversaires, si sérieux d'habitude, dans leurs attaques³⁴¹ ». La gibbosité est également un tour d'esprit, une dissidence discursive. Difforme et décalée, la bosse est une la manière de dire et de concevoir le monde, unité de mesure propre à consigner le réel selon sa visée courbe. Le fragment *organon* permet de dire et de définir le monde, il renferme la totalité en projet. Cette

³⁴⁰ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 40.

³⁴¹ *Ibid.* p. 123.

homologie entre le fragment coprésent et l'organicité invalide se retrouve à plusieurs reprises dans nos romans. Plusieurs personnages de *House of Leaves* et de *2666* possèdent un handicap physique. Reston chez Danielewski et Morini chez Bolaño se déplacent tous deux en fauteuil roulant. Ce handicap de la locomotion, cette corporéité empêchée, s'accompagne d'un rôle de régie à distance, comme si ces personnages organisaient les événements sans réellement y prendre part. Reston est le seul véritable ami de Navidson. *Exploration #4* est retranscrite depuis son poste d'observation dans le salon. Son point de vue est aussi utilisé pour raconter l'épisode de la mort de Tom, le frère de Navidson. Plus exactement, Navidson choisit raconter l'épisode à Reston, avant que ce dernier ne le retranscrive devant la caméra. À défaut de pouvoir se déplacer indépendamment, Reston utilise donc sa voix et sa vue, pour devenir un émissaire du personnage principal, une figure de régie déléguée. Dans *2666*, Morini se différencie également de ses camarades critiques. Plus âgé, plus calme et plus réservé, il paraît même parfois être le seul à véritablement comprendre les enjeux de l'œuvre d'Archiboldi ou, du moins, de la relation qui l'unit à Pelletier, Espinoza et Norton. La visite rendue par les critiques au peintre Edwin Johns est un épisode particulièrement révélateur du rôle que joue Morini dans le groupe. Ce peintre, qui s'est coupé la main avec laquelle il peignait, qui l'a embaumée et « pegado a una autorretrato múltiple³⁴² », possède une mutilation qui touche à la nature même de son art. De plus, lorsqu'il arrive dans la pièce où se trouvent les critiques, on voit qu'il porte une prothèse, qui ressemble en tous points à une main véritable. Les autres critiques sont exclus de la rencontre pendant laquelle le peintre fixe l'italien « como si en aquel pabellón sólo existieran ellos dos³⁴³ ». S'en suit un dialogue sur la question du hasard et de l'ordre, que Morini interrompt en demandant à l'anglais la raison de sa mutilation. Celui-ci chuchote quelque chose dans l'oreille du critique avant de s'en aller. Après cette rencontre, Morini disparaît pendant plusieurs jours, bien que Norton explique plus tard qu'il s'était rendu à Londres. Cet épisode révèle l'importance du rôle de Morini. Si l'infirmité rassemble les deux hommes, si elle leur confère un rôle qui les distingue des autres personnages, c'est bien parce qu'elle est le signe d'un organisme augmenté de prothèses, de prolongements artificiels, une organicité fragmentaire modifiée, qui signifie autrement le tout auquel elle réfère. Ce développement prothétique du corps fragment est particulièrement thématiqué chez Mario Bellatin, lui-même amputé du bras droit. Le narrateur de *Lecciones para una liebre muerta* possède une main

³⁴² Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 119. « collée sur une sorte d'autoportrait multiple ».

³⁴³ *Ibid.* p.146. « comme s'ils étaient les seuls à exister ».

artificielle de la marque « otto block », qui est directement reliée aux pulsations de son cerveau³⁴⁴. Malgré sa précision légendaire, cette main émet des signaux électromagnétiques qui perturbent l'écrivain et provoquent la dissémination fragmentaire du livre. Les intrigues disséminées en de courts paragraphes racontent l'histoire d'enfants nés sans membres du fait de la contamination médicamenteuse. Mais elles évoquent également un asile dont les pensionnaires trafiquent leur sang à la demande des valides de l'extérieur qui souhaitent se contaminer pour être admis dans l'institution. Un poète aveugle parle aussi dans son *Carnet des choses difficiles à expliquer* des histoires de la bande des universels, des jeunes gens relégués dans les faubourgs de la ville. Enfin, l'écrivaine Margo Glantz se trouve métamorphosée en assistante d'avocats³⁴⁵, alors que Mario Bellatin voit sa table de salon occupée par des narcotrafiquants. Ces intrigues multiples procèdent de la main mécanique, fragment-prothèse, qui renferme en soi une image de la totalité, et qui accomplit son projet, en l'écrivant. Cette organicité transhumaniste construit un fragment devenir, qui augmente les possibles tout en révélant la fondamentale fragilité de l'être. Cette opération du corps fragmentaire occupe une place déterminante chez Bellatin, et s'exprime dans d'autres livres, ce qui pousse à réfléchir, non seulement au fragment-projet en tant que tel, mais aussi dans ses rapports de coprésence à la totalité.

Tout en figurant l'absence d'unité de l'œuvre d'art ou la destruction de son arrière-fond, le fragment-projet fonctionne nécessairement en relation avec d'autres fragments. Il ne possède pas l'autonomie du « hérisson ». En effet, comment donner l'image d'une totalité sans implicitement admettre l'idée de cette totalité ? Ce prolongement et cette réciprocité avec les autres fragments interrogent donc l'idée d'une « totalité fragmentaire », totalité de la co-présence des parties, que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy définissent ainsi :

La totalité fragmentaire [...] est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité inachevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique) mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment. Que la totalité soit présente comme telle en chaque partie, et que le tout soit non pas la somme mais la co-présence des parties en tant que co-présence, finalement, du tout à lui-même (puisque le tout c'est aussi bien le

³⁴⁴ Bellatin, Mario. *Leçons pour un lièvre mort*. traduit par André Gabastou. Albi, France: Passage du Nord-Ouest, 2008. p. 63.

³⁴⁵ *Ibid.* p. 62.

détachement, la clôture de la partie), telle est la nécessité d'essence qui découle de l'individualité du fragment³⁴⁶.

Le fragment coprésent signifie donc autant l'ensemble à lui tout seul, en même temps qu'il entretient avec les autres fragments une relation qui s'accomplit sur le mode de la totalité fragmentaire. Dans la coprésence des fragments, chacun contient le projet de son ensemble et cette organicité fragmentaire tend à présenter des unités en puissance, dont la relation s'établit sur le mode de la présentation, de la coexistence. L'autonomie n'est donc pas l'horizon du fragment-projet. C'est la coexistence sur un mode particulier, celui de la coprésence, mais aussi du fonctionnement identique des *organon* fragmentaires. Les organismes fragments possèdent tous l'image du fonctionnement général de l'ensemble. Pourtant, cette homologie de forme et d'opération n'est pas le seul lien qui unit les fragments coprésents. Ils peuvent également se contaminer de manière épidermique, puisqu'ils appartiennent au même milieu. La fragmentation de la totalité, la coprésence de projets atomisés ne se réalise plus nécessairement par un état d'infirmité de l'*organon* fragmentaire, mais plutôt par un processus de destruction et d'éparpillement des corps. Les images de la destruction des organismes comme symboles de la désintégration du récit se retrouvent par exemple dans *2666*, où le corps d'Archimboldi, lorsqu'il était encore Hans Reiter, s'éparpille quand il reste trop longtemps dans l'eau. Sous l'effet de la chaleur humide, les particules minuscules de sa peau flottent et « como submarinos », et les « fragmentos de su cuerpo que se alejaban en todas la direcciones, como naves sonda lanzadas a ciegas a través del universo³⁴⁷ ». Le corps dans sa totalité est également démembré chez Lichtenberg :

Une idée imprécise suffira : on imagine une cérémonie obscure, gnostique, orphique ou dionysiaque, vingt et trente représentants autour d'une table de travail et sur la table le corps de Polichinelle, plus précisément son livre, évalué à trois mille pages, six millions de signes, au bas mot trois cents chapitres : il y a vécu ses dernières heures, on s'est ingénié à le démembrer, jusqu'à ce qu'il ne reste plus une seule phrase l'une sur l'autre³⁴⁸.

Les corps de l'écrivain, du livre ou des personnages sont dépecés par le récit. La fragmentation n'est plus une maladie ou une infirmité mais la décomposition et la destruction

³⁴⁶ Lacoue-Labarthe, Philippe, et Nancy, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Collection poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 64.

³⁴⁷ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 798-799. « naviguent comme des sous-marins », [...] les « fragments de son corps s'éloignaient dans toutes les directions, comme des vaisseaux sondes lancés à l'aveugle à travers l'univers. »

³⁴⁸ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 164.

de l'organicité. C'est ainsi que fonctionne la totalité fragmentaire de l'*organon*, organisme malade, impossible à relier de manière cohérente. Chez Danielewski, des images du corps sectionné servent également à régler des opérations de fragmentation de la totalité. Lorsque Navidson et Reston se lancent à la rescousse de l'*Exploration #4*, avec laquelle ils ont perdu contact, ils finissent par retrouver Jed et Wax au bout d'un corridor où sont fermées de multiples portes – Zampanò en compte une cinquantaine sans pouvoir en être parfaitement certain à cause des coupes du film. Pourtant, à la seconde où le visage de Jed exprime le soulagement d'avoir été retrouvé par Navidson, une fusillade éclate et une balle transperce le corps du jeune homme. La description de ce coup de feu est extrêmement détaillée :

[...] a fraction of second later, one bullet pierced his upper lip, blasted through the maxillary bone, dislodging even fragmenting the central teeth (Reel 10 ; Frame 192) and then in the following frame (Reel 10 ; Frame 193) obliterated the back side of his head, chunks of occipital lobe and parietal bone spewn out in an instantly senseless pattern[...]³⁴⁹.

La fragmentation du cerveau de Jed entre deux plans du film de Navidson pourrait être interprétée à plus d'un titre comme image de la dislocation de la maison, ou de la destruction des repères spatiaux auxquels sont confrontés les explorateurs. Mais, comme l'indique le livre, ce passage a déjà été interprété à d'innombrables reprises par des critiques dont on ne se souvient même plus du nom. Saturé de sens, cet épisode finit par se diffracter dans l'espace du texte. En effet, la phrase « a lifetime between the space of two frames³⁵⁰ » se dissémine de telle manière que seulement un ou deux mots persistent sur chaque page, cernés par le vide. Cette dislocation des mots et du corps résonne avec l'acte de Reston, qui réplique par un coup de revolver. C'est l'infirmes qui étonnamment neutralise Holloway, l'auteur du premier coup de feu, dont les explorateurs verront la silhouette s'effacer derrière les cinquante portes qui se referment. Les opérations de coprésence du fragment-projet jouent à plein dans ce passage. Le blanc de la page et la fragmentation de la phrase miment l'organicité démembrée de Jed, ainsi que sa réification dans une temporalité ultime, où chaque seconde se distingue de la précédente. Chaque fragment présente une image de la totalité en même temps qu'il la met en œuvre. L'opération de la totalité fragmentaire est en effet celle de la dislocation et du démembrement du récit, non pour affirmer l'impossible totalité, mais plutôt pour faire battre le fragment dans

³⁴⁹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 193.

³⁵⁰ *Ibid.* p. 197-201. « une vie entière dans l'espace entre deux plans »

son temps et son espace, dans la suspension et la fracture qui saccadent le rythme du récit afin de faire advenir la réalisation potentielle de tout fragment, le désœuvrement.

Ainsi, la fragmentation porte atteinte à la conception de l'œuvre comme unité et comme clôture tout en se réalisant selon deux grandes modalités. Dans la dimension prospective d'une « différence », l'écriture reste de l'ordre du projet et contourne l'idée de totalité par la présence de listes, mais aussi par la fragmentation du monde de référence et par l'emploi de matériaux hétérogènes qui détruisent l'idée de totalité. L'autonomie essentielle du fragment hérisson est difficilement conceptualisable dans nos romans, pour lesquels l'absolue impossibilité de dire la totalité reste en arrière-plan. L'idée de totalité, à défaut d'une réalisation explicite, prend de nombreuses formes, de la nostalgie d'un monde perdu à la trace projetée d'une réalisation potentielle. Cette fragmentation organique en devenir présente également le temps et l'espace de l'œuvre comme ce qui diffère, dans une tension entre inachèvement, suspension et dissémination. L'autonomie fragmentaire n'est donc pas nécessairement un absolu. Le fragment-projet fait encore signe vers un monde extérieur à lui-même. En effet, pour Anne Cauquelin, la dimension « absolue » du fragment prête à caution, car ce dernier gagne à être repensé comme « logique » singulière, « constante de l'action ordinaire », dont l'art ne serait somme toute qu'une des manifestations les plus éclatantes :

Loin d'être un adjuvant, subordonné à un procès ensembliste, le fragmentaire est constitutif de l'espace de l'art, tout comme il est constitutif de cet autre espace qu'est celui de nos actions ordinaires³⁵¹.

La fragmentation n'est pas seulement une opération littéraire, mais aussi un état de transformation du monde de référence. Cette opération fragmentaire prend la forme du « désœuvrement », qui s'efface en présentant sa propre absence.

6.3. Le désœuvrement : l'absence de tout

L'absence et le vide consacrent un désœuvrement, qui joue contre toute tentative de reconstruction ou de refondation unitaire. Au-delà de sa dimension ontologique, ce désœuvrement repose sur l'autonomie potentielle et la neutralité de chaque fragment. Les vides et les blancs contaminent la page, alors que la portée référentielle de l'œuvre se fait de plus en plus distante. Le fragment doit ainsi être observé en tant que fin, dans une perspective où

³⁵¹ Cauquelin, Anne. *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art. L'invention philosophique*. [Paris], France: Aubier-Montaigne, 1986. p.13.

l'autonomie est à concevoir sans nécessairement la penser par rapport à un extérieur. Le problème de cette affirmation du fragment autonome, de cette hypothèse du hérisson, est qu'elle nous pousserait à postuler l'existence d'un fragment « hors référence », autrement dit d'une production absolument autoréférentielle. Même en gardant à l'esprit que cette possibilité reste le plus souvent métaphorique, nous avons constaté que les tentatives théoriques de conception d'un tel espace étaient souvent vouées à l'échec. Cependant, en empruntant les voies de la représentation seconde, nos romans reposent sur les modes de structuration de l'expérience commune du monde transformés par une perspective critique. Par l'intermédiaire de la signification et de la figuration présentes dans les fictions commentaires, au-delà de la seule représentation, nos écrivains emploient à la fois les armes de la critique et de la fiction. Face aux structurations variées de l'expérience fragmentaire, et à ses possibles réalisations évoquées plus haut, il faut tout de même tenter de sauver un des aspects historiques dans la constitution du concept de fragment-hérisson : sa réalisation sur le mode du désœuvrement. Cette « expérience du désœuvrement³⁵² » est l'affirmation de l'œuvre comme non produite, comme non mise en œuvre. Le désœuvrement est l'épreuve de l'effacement qui vient de l'œuvre, qui se dilate en elle-même, un inachèvement qui perdure, une forme d'orientation dans le temps et l'espace qui se répercute concrètement sur le récit. Le désœuvrement fragmentaire est donc la manière dont le fragment s'inachève, quand il se réaffirme lors de sa disparition, dans un mouvement d'interruption et de brisure qui modifie profondément l'ordre du récit, que ce soit par les variations incertaines de la distance parodique, par la fracturation de l'espace, ou par la suspension du temps. La fragmentation désœuvrée provoque des situations de violence par la réification qu'elle impose aux hommes et aux événements, mais elle possède également des implications politiques et idéologiques. Et ce désœuvrement est sans doute le meilleur chemin pour interroger, aux limites de l'entendement, la possible construction d'une autoréférence. En partant de la sentence de Novalis : « L'erreur risible et étonnante des gens, c'est qu'ils croient parler en fonction des choses. Tous ignorent le propre du langage : qu'il n'est occupé que par lui-même³⁵³ », Blanchot interroge la possibilité d'une intransitivité de la parole, qui s'opposerait totalement à toute visée référentielle du langage, à toute désignation des choses par les mots. En ne parlant que de manière déliée à travers le désœuvrement fragmentaire, ce

³⁵² Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, France: Gallimard, 1969, p. 594.

³⁵³ *Ibid.* p. 523.

discours atteindrait une forme d'autoproduction référentielle non métaphorique, prise au pied de la lettre :

Ecrire c'est faire œuvre de parole, mais [...] cette œuvre est désœuvrement ; parler poétiquement, c'est rendre possible une parole non transitive qui n'a pas pour tâche de dire les choses (de disparaître dans ce qu'elle signifie), mais de (se) dire en (se) laissant dire, sans toutefois faire d'elle-même le nouvel objet de ce langage sans objet (si la poésie est simplement la parole qui prétend exprimer l'essence de la parole et de la poésie, on retourne, à peine plus subtilement, à l'emploi du langage transitif – difficulté majeure par laquelle on en viendra à cerner, à l'intérieur du langage littéraire, l'étrange lacune qui est sa propre différence et comme sa nuit, nuit quelque peu terrifiante, analogue à celle que Hegel crut voir en regardant dans les yeux des hommes³⁵⁴.)

Un des arguments les plus intéressants de cette pensée réside dans le déminage central, où la parole qui se défait de l'objet ne fait pas d'elle-même « le nouvel objet de ce langage sans objet ». Autrement dit, l'autoréférence n'est pas nécessairement métatextuelle, réflexive ou autotélique. Il ne s'agit pas pour la littérature de parler d'elle-même ou de se renfermer sur son propre murmure, mais plutôt pour la parole de dire et se dire sans pour autant viser à énoncer son essence. Il faut bien tenter de se glisser dans les interstices d'une position qui tente d'éviter les retours cachés de la transitivité, dont nous avons montré qu'ils sont en effet difficiles à éviter, tout en essayant de penser le rôle et les prolongements de cette absence de transitivité non métaphorique. À quels faits concrets la relier ? Comment saisir ce « langage sans objet » ? Comment la comprendre, sachant que la prise en charge de la référence peut avoir plusieurs régimes de réalisation sans pour autant créer un « langage sans objet », ni faire de son « essence » son sujet mais en égarant l'objet, en le disséminant dans les strates de la représentation référentielle ? Une hypothèse probable est que le « désœuvrement » contemporain prend une forme active là où le « langage sans objet » advenait à lui-même par soustraction, il fonctionne maintenant par addition, par superposition sémantique et sémiotique. Cette ambition du livre total, qui se déconstruit en même temps qu'il se réalise, correspond pourtant à la visée romantique telle que Blanchot la réinterprète. La parole fragmentaire n'est pas là pour gêner la communication mais pour la rendre absolue, elle accueille son propre désordre, plus qu'elle ne l'organise, elle reflète sa propre discordance. Il faudra donc tenter de faire tenir cette vision possiblement autoréférentielle du désœuvrement fragmentaire avec le constat de son appartenance à une « constante de l'action ordinaire », selon l'idée d'Anne

³⁵⁴ *Ibid.* p. 524.

Cauquelin. Énoncer un langage sans objet qui modifierait pourtant les objets du monde, voilà sans doute une des opérations les plus complexes du désœuvrement fragmentaire proposée par les fictions commentaires.

6.3.1. Désinvoltures ironiques, jeux herméneutiques

La parole du désœuvrement fragmentaire reflète sa propre discordance, elle s'efface dans les oppositions qu'elle renferme. Cette réfutation interne repose le plus souvent sur des décalages de ton dans les fictions commentaires. La dissémination de voix narratives permet souvent ces ruptures de la considération pour les propos hétérogènes, ouvrant ainsi des conflits qui peuvent prendre plusieurs formes. La désinvolture entraîne des décrochages mineurs, liés à la liberté et à l'insouciance parfois provocante de la parole, alors que l'ironie amplifie les variations tonales internes, si bien qu'il est parfois impossible de saisir la manière dont sont traités certains événements. Le désœuvrement ne réside pas dans l'un ou l'autre de ces emplois précis, il s'agit plutôt d'une visée générale d'indécidabilité foncièrement orchestrée dans nos romans par la fragmentation des visions et des paroles.

La désinvolture est a priori difficile à atteindre pour nos écrivains érudits, « être encyclopédique et être soi-même encyclopédié³⁵⁵ », provoque nécessairement un peu de raideur chez Lichtenberg et ses savants hiératiques et omniscients. Mais l'encyclopédisme désinvolté « sauve seulement de la solennité », proposant un jeu de piste qui « n'a rien de commun, rien, avec l'errance mise à la mode par les petits romantiques de Weimar, puisqu'il suit des calculs du début à la fin : c'est tout le paradoxe de la reconstitution du hasard par des procédés fixes³⁵⁶ ». Le hasard de l'encyclopédiste désinvolté relève étonnamment du calcul, à l'opposé de l'errance. Le désœuvrement ne signifie pas nécessairement perte absolue de soi dans les chemins qui ne mènent nulle part, mais pousse plutôt à se défaire de la masse superficielle des choses pour suivre le « procédé fixe » du jeu de hasard, qui encadre de ses propres règles le processus de désagrégation interne. C'est la désinvolture qui pousse le fragment à sa perte. Si l'on entend bien la chose, il importe peu que le personnage possède ou non une attitude désinvoltée. Peu nombreux sont d'ailleurs les individus réellement désinvoltés dans les œuvres de notre corpus. Chez Danielewski, mis à part Lude, le camarade de Truant, la plupart des protagonistes s'évertuent à comprendre la maison, de manière paranoïaque, en étant attentifs

³⁵⁵ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 212.

³⁵⁶ *Ibid.* p. 213.

aux moindres détails tout en compulsant la littérature consacrée au sujet. Même en écartant de cette catégorie les étoiles distantes que sont Archimboldi, Wieder, ou d'autres écrivains monstres, les personnages d'Ulises Lima ou d'Arturo Belano dans *Los detectives salvajes* sont difficilement réductibles à un caractère précis. Dilettantes ou évanescents lors de leurs échappées dans le DF pour vendre de la drogue, extrêmement sérieux et précis lorsqu'ils commentent et recherchent les poèmes de Cesárea Tinajero, leur désinvolture relève cependant davantage du régime narratif que des caractères, elle se retrouve dans la dissémination du sens et les énigmes. Dans *Los detectives salvajes*, il existe plusieurs poèmes jeux, retranscrits directement dans l'œuvre, ce qui en fait d'ailleurs une fiction d'éditeur à l'intérieur du récit d'édition retraçant la recherche de Cesárea Tinajero et de ses poèmes. Certains de ces poèmes sont édités dans le livre, notamment celui conservé par Amadeo Salvatierra, l'un des protagonistes de l'intrigue fragmentaire développée dans des narrations polyphoniques de la partie centrale du livre. Arturo Belano, Ulises Lima et Amadeo Salvatierra, tout en buvant une bouteille de mescal *Las suicidas*, évoquent et relisent la seule revue dirigée et éditée par Cesárea Tinajero, en même temps qu'ils parlent du passé et du groupe poétique du « réalisme viscéral ». Le poème de Cesárea, commenté par Belano et Lima qui l'expliquent à Salvatierra, le narrateur du passage est intitulé *Sión*. Il consiste en trois lignes – droite, ondulée et brisée – sur chacune desquelles repose un petit rectangle. Cette énigme imagée, ce jeu herméneutique, est expliquée par les critiques fictionnels. Lima et Belano montrent à Salvatierra, dans une démarche presque maïeutique, que ces lignes sont « une plaisanterie, [...] une plaisanterie qui révèle quelque chose de très sérieux³⁵⁷ ». Cette tonalité désinvoltée, variable, caractéristique de l'œuvre de Bolaño, permet de montrer « qu'il n'y a pas de mystère³⁵⁸ » dans le poème, qu'il s'agit moins d'une énigme que d'une évidence ludique pour Lima et Belano qui lisent ce poème pour la première fois et le comprennent directement : la ligne droite est un horizon calme, une ligne droite ; la ligne ondulée évoque des collines ou la mer ; la ligne brisée rappelle plutôt un horizon montagneux ou perturbé. La « plaisanterie », facile à comprendre, est que si l'on ajoute une voile sur chaque petit rectangle, on observe en fait un bateau en train de naviguer et le titre *Sión*, cache en réalité le mot *Navegación*. S'il contient une signification qui n'est pas un mystère, ce poème ne possède pourtant presque pas de signifiants, et pourrait alors relever d'une langue qui ne « dirait pas les choses ». Pourtant, s'il s'agit d'une langue sans mots et sans mystère, elle

³⁵⁷ Bolaño, Roberto. *Les détectives sauvages*. Traduit par Robert Amutio. Paris, France: Gallimard, DL 2010, p. 575.

³⁵⁸ *Ibid.* p. 576.

n'en construit pas pour autant une signification sans référence. Ainsi, l'intransitivité ne correspond pas nécessairement à l'autoréférence. Le désœuvrement de la langue sans objets est métaphorisé par la scission que ce poème opère avec les signifiants communs de la langue, sur lesquels repose *a priori* toute représentation. L'autonomie des fragments ne relève pas tant de leur intransitivité que de leur indécidabilité. Le lien avec la référence est coupé mais il n'est pas effacé. Très difficile d'accès, ce poème est pourtant facile à comprendre. Il s'agit d'une plaisanterie, d'un jeu herméneutique sur la signification d'un dessin, qui pourtant est également extrêmement sérieux, puisqu'il énonce un état des choses et de l'être en montrant une avancée vers l'abîme.

Ces jeux désinvoltes produisent ainsi des effets sur la narration, qui recourt à un emploi exagéré de l'ironie littéraire pour tenter de tenir la variation tonale, entre l'énonciation d'un sens littéral à travers la présentation décalée de significations secondes. Là aussi, cela concerne seulement de manière périphérique les personnages. L'ironie de Lichtenberg ne caractérise pas d'abord son caractère, mais avant tout son art :

Pendant ce temps lui, Lichtenberg, dix-sept ans d'âge se livre à la poésie ironique ou à l'ironie poétisée : entendez par là qu'il n'ajoute pas l'ironie au poème, ni la poésie à l'ironie, mais trouve dans l'ironie la poésie nécessaire, toute entière, et dans la poésie les principes mêmes de l'ironie, ce qui incite à jeter sur le monde un œil différent de celui du merlan : merlan magnifié par la friture : oui, à dix-sept ans, déjà un sourcil plus haut que l'autre, Georg Christoph Lichtenberg admet les travaux de l'écrit comme grand art de l'humour³⁵⁹.

À l'instar de certains des lichtenbergiens, ces « petits pères comiques », adeptes du « witz³⁶⁰ », l'humour de Lichtenberg correspond à une humeur du monde, qui trouve l'ironie dans le poème, une vision des choses que retranscrit parfaitement la prose de Senges avec ses jeux de mots. L'ironie suppose en effet le décalage des paroles et de la compréhension, elle consiste à dire quelque chose pour en évoquer une autre, jouant du feuilleté des sens pour créer une possible connivence. Dans la narration, l'ironie provoque également de l'incertitude, non plus une forme d'intransitivité de la langue, mais plutôt l'idée d'une multiplication des sens et des désignations transitives, si bien que le lecteur ne sait plus à laquelle se fier. Cette humeur du monde découlant de variations tonales constitue un des principes narratifs les plus efficaces de l'œuvre de Bolaño. Dans *Estrella distante*, ces feuilletés d'intonation sont maniés avec une grande dextérité pour évoquer le coup d'État de Pinochet. Par exemple, l'arrestation du

³⁵⁹ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 497.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 40.

narrateur et son emprisonnement possèdent des circonstances qui « son banales cuando no grotescas³⁶¹ ». Ce sujet sérieux est traité sur un mode dégradé, ce qui relève du ton burlesque employé à de nombreuses reprises chez Bolaño. Mais ce décalage ne doit pas pour autant nous mener à considérer l'ensemble comme une plaisanterie, car l'on sait maintenant que sous chaque jeu, même burlesque, réside aussi et en même temps quelque chose de plus sérieux. La vie des personnages est « desmesurada como el Chile de aquellos años³⁶² », elle est difficilement compréhensible et c'est là que réside toute l'ironie de la situation. Alors qu'elle est présentée comme absurde, cette époque renferme toutes les horreurs des crimes politiques et collectifs. Le grotesque de la situation est aussi une manière de traiter par l'absurde ce qui paraît démesuré. On ressent une forme de lâcher-prise dans ce grotesque, qui ne sait plus véritablement à quel niveau saisir ces événements et les œuvres de Wieder. Un des passages consacrés à la retranscription et au commentaire d'un écrit de cet artiste-monstre éclaire particulièrement cette tonalité.

Wieder, bajo el seudónimo de Masanobu [...], habla sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil, y concluye que nadie, *absolutamente nadie*, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace en la mofa, que se desarrolla en la mofa, que muere en la mofa. Todos los escritores son grotescos, escribe Wieder, todos los escritores son Miserables, incluso los que nacen en el seno de familias acomodadas, incluso los que ganan el Premio Nobel³⁶³.

Tout en étant nécessairement mis à distance du fait de son énonciation par Wieder, artiste assassin, fascinant par son obscénité, ce discours n'est pas pour autant relégué dans la fausseté. Les livres de Bolaño disent par le détour du grotesque et par la mise à distance une vérité impossible à révéler par l'emploi direct, transitif, du langage. En se plaçant dans le non-dit, dans le rejet, dans *l'absence de tout*, l'écriture destructrice de Wieder se situe sans doute au plus près du réel. Il embrasse la « raillerie » de l'époque, le rire atroce des événements de ces années d'embrasement politiques, de coups de force, de meurtres et d'enlèvements. C'est dans la parole

³⁶¹Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p. 34 « sont banales sinon grotesques ».

³⁶² *Ibid.* p. 56. « frappée de démesure, comme le Chili de ces années-là. »

³⁶³ *Ibid.* pp. 105-106. « Wieder, sous le pseudonyme de Masanobu [...] discourt sur l'humour, sur le sens du ridicule, sur les moqueries sanglantes ou non sanglantes de la littérature, toutes atroces, sur le grotesque privé et public, sur le risible, sur la démesure inutile, et conclut que personne, *absolument personne*, ne peut s'ériger en juge de cette littérature mineure, qui naît dans la raillerie, se développe dans la raillerie et meurt dans la raillerie. Tous les écrivains sont grotesques, écrit Wieder. Tous les écrivains sont des Misérables, même ceux qui naissent dans des familles aisées ou qui remportent le prix Nobel. »

de cet artiste violent, soldat du régime et assassin, étoile à la fois insaisissable, disparue et terriblement présente, que se dit la vérité de l'époque. L'esthétique sérieuse, qui prendrait ces événements au pied de la lettre, se fourvoierait sans doute en ce qu'elle passerait à côté de la « démesure absurde » de ces années, certainement mieux saisie par l'ironie désinvolte, par la liberté excessive, voire inconvenante, de la parole. Ce positionnement interroge donc le rapport du désœuvrement fragmentaire à l'histoire et à la politique dans le monde contemporain. Le fragment désœuvré, ce « grotesque », qui possède étymologiquement le sens d'ornement, permet de situer la place de l'ironie, qui est un pas de côté, un détour. En conférant aux événements un feuilleté de sens, et en montrant les personnages se perdre en essayant d'en saisir les significations, nos écrivains utilisent l'ironie narrative de ces jeux herméneutiques comme variable du désœuvrement. Zoltán Kiforgat, autre figure d'auteur de *Fragments de Lichtenberg*, se voit par exemple obligé de dissimuler son œuvre dans un tiroir « sans fond », parodique et démesuré, puisque, « seuls le miracle et le grotesque lui viennent en aide ; comme le miracle se fait rare, reste l'esprit grotesque : l'Europe en fournit des charretées entières, c'est l'avantage³⁶⁴ ». Ornement extravagant, *grottesca* destinée à proliférer autour de l'œuvre de Lichtenberg, l'écriture se constitue dans un parcours de lecture fantaisiste, qui pose le problème du vide qu'elle ne cesse de générer. L'œuvre produit son propre désœuvrement dans la superposition des sens dans le langage, dont les objets sont tellement multiples que l'écriture grotesque, le jeu et la désinvolture finissent par poser problème de sa situation, à la fois spatiale et politique.

6.3.2. *Espaces fracturés, espaces vides*

La réfutation majeure de Pierre Senges s'évertue à prouver que le continent américain n'a jamais été découvert par Christophe Colomb. Avec ses hypothèses et ses démonstrations à l'appui, toutes plus farfelues les unes que les autres, le narrateur tente de réfuter l'existence de cet espace et même de l'effacer en érigeant une réalité parallèle. Cette transformation radicale constitue un cas extrême de fracturation de la référence par modification de ses paramètres spatiaux. Dans les œuvres de notre corpus restreint, les processus esthétiques et politiques de désœuvrement de l'espace relèvent plutôt de la déterritorialisation et de reterritorialisation dans une dynamique d'arrachement et de fissure, que l'on pourrait rapprocher des processus en jeu dans la fracturation hydraulique, qui injecte une solution chimique en vue de séparer, de

³⁶⁴ Pierre Senges. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 338.

fragmenter puis d'extraire une nouvelle matière. Les événements et les personnages sont isolés de l'espace auquel ils appartiennent. Mais il arrive également qu'ils soient non seulement arrachés, mais aussi enfermés dans des lieux clos, sans aucun rapport avec l'extérieur. Souvent contraints par la violence, certains personnages sont privés de tout rapport avec le monde. Ces processus de réification et de privation de l'individualité provoquent généralement une « désobjectivation » des protagonistes, qu'il s'agisse des victimes ou des bourreaux. Ce concept, emprunté à Michel Wieviorka, désigne une manière de considérer la violence dans son changement de paradigme contemporain. Sans uniquement la considérer comme ce qui défie l'Etat ou ce qui trouble l'ordre, elle invite au contraire « à considérer la violence à partir de la subjectivité brisée ou niée de ceux qu'elle affecte, bien plus qu'à parler des défaillances ou des excès d'un système³⁶⁵ ». La violence est donc pensée selon la façon dont le sujet se construit, ou non, ou sous la forme inversée de l'anti-sujet. Elle concerne la subjectivité des victimes, mais n'hésite pas à faire un pas de plus pour « s'intéresser à la subjectivité de ceux qui s'y livrent » et même pour examiner la violence extrême quand elle relève d'une identité collective.

La fracturation d'un morceau de l'ensemble, privé des relations auxquels il était habitué pour le replonger dans un nouveau milieu, pourrait tout à fait constituer l'une des modalités du désœuvrement fragmentaire. Cet arrachement s'exemplifie particulièrement dans le rapport des critiques de *2666* avec le continent américain, notamment avec le Mexique. Tout d'abord, au cours de leur visite à l'asile de fous en Suisse, l'édifice leur fait étrangement penser que le continent américain n'avait jamais existé, « una de esas ideas extrañas e inútiles³⁶⁶ », qui montre bien à quel point ils sont éloignés de tout rapport avec le continent, jusqu'à ce qu'ils apprennent la présence possible d'Archiboldi dans la ville de Santa Teresa. Après s'être rendus sur place, ils ont l'impression d'entrer dans « un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría paralelo a ellos³⁶⁷ », dans un environnement qui n'est pas menaçant mais véritablement différent. Tout leur rappelle l'anomalie que constituent leur présence dans cet espace, même une lettre adressée par le recteur de l'université de Santa Teresa, commençant par « chers collègues » leur paraît ridicule car ce « "colega", a su manera, tendía puentes de

³⁶⁵ Wieviorka, Michel. *La Violence*. Paris, France: Hachette Pluriel, 2005, p.289.

³⁶⁶ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004. p.120 « une de ces idées étranges et inutiles. »

³⁶⁷ *Ibid.* p.150. « un milieu dont ils refusaient de reconnaître le langage, un milieu qui s'écoulait parallèlement à eux. »

hormigón armado entre Europa y aquel rincón trashumante³⁶⁸ ». Les critiques sont déterritorialisés, devenus fragments autonomes, extraits de leur milieu, en état de suspension ou de plongée, comme des «astronautas recién llegados a un planetas donde todo era incierto³⁶⁹ ». Ce sentiment de déterritorialisation, qui relève à la fois de facteurs sociaux, psychologiques et physiques, change du tout au tout après le départ de Norton pour l'Europe. Espinosa et Pelletier connaissent alors une reterritorialisation radicale, l'ouverture d'une bêche dans la réalité, qui les modifie en profondeur du fait de leur nouvelle relation avec l'espace qui les environne :

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles. [...] Aceptaron la propuesta del rector y dictaron dos conferencias sobre la literatura Francesca y española actuales, que más que conferencias semejaron carnicerías y que al menos tuvieron la virtud de dejar temblorosos a los espectadores, chicos jóvenes en su mayoría, lectores de Michon y Rolin o lectores de Marías y Vila-Matas³⁷⁰.

Le paysage burlesque de barbecues fumants au-dessus du désert constitue la métaphore de la reterritorialisation des critiques. Leurs habitudes et modes de fonctionnements sont modifiés par ce nouveau milieu. Parfois autarciques, parfois perméables à leur environnement, leur autonomie est intermittente. Ils jouent de la séparation et de la communion, tout en niant à chaque fois l'espace sur lequel ils tentent de se greffer. D'abord par l'ignorance et puis, plus subtilement, par la violence de leur reterritorialisation, par la réécriture qu'ils imposent dans leur parcours de cet espace. De la chair carbonisée à la conférence-boucherie, les universitaires adoptent les lois de ce nouvel environnement, torturés par leurs rêves et leurs visions. Cette déstructuration du rapport à l'espace, due à sa fracturation et à l'arrachement de certains de ses éléments provoque un désœuvrement, la disparition de la référence et de la signification des objets. Les *références* connues des critiques ne sont littéralement plus valables dans ce nouvel espace.

³⁶⁸ *Ibid.* p.150. « ce "collègue", à sa façon, lançait des ponts de béton armé entre l'Europe et ce coin transhumant. »

³⁶⁹ *Ibid.* p.172. « des astronautes arrivés sur une planète où tout était incertain. »

³⁷⁰ *Ibid.* p.179. « À partir de ce moment-là, pour Pelletier et Espinoza, la réalité sembla se fendre comme un décor en papier, et en tombant ce décor laissa voir ce qu'il y avait derrière : un paysage fumant, comme si quelqu'un, peut-être un ange, était en train de faire des centaines de barbecues pour une multitude d'êtres invisibles. [...] Ils acceptèrent la proposition du recteur et firent deux conférences sur les littératures française et espagnoles actuelles, qui ressemblèrent plus à une boucherie qu'à des conférences, et qui du moins eurent la qualité de laisser les spectateurs tremblants, de jeunes gens pour la plupart, des lecteurs de Michon et de Rolin ou des lecteurs de Marias et de Vila-Matas. »

Mais il arrive que le désœuvrement spatial ne résulte pas seulement d'une expérience des personnages avec leur milieu, mais de la désagrégation de cet environnement lui-même. Ces situations particulières se disent narrativement dans les enfermements des personnages dans des espaces qui tendent à construire un vide référentiel, un espace non signifiant et, par conséquent, à produire une perte totale de repères. Ces projections de lieux du non-lieu, ces espaces de vide intransitifs, ne sont ainsi plus seulement fracturés. Ils s'évident, se creusent de l'intérieur, dans une dynamique qui rappelle celle du désœuvrement, de la création par l'œuvre de sa propre insignifiance. Dans *House of Leaves*, la maison de Navidson se constitue progressivement comme lieu du vide absolu, sans repères ou cohérence interne. Les premières explorations répétaient pourtant toujours la même disposition de l'espace : un couloir, se prolongeant dans plusieurs corridors pour aboutir dans une immense antichambre où se trouve un escalier. Mais cet ordre se trouve mis à mal dans l'*Exploration #5*, où Navidson descend une pente à vélo pendant 250 kilomètres, puis se retrouve face à une autre pente après avoir décidé de rebrousser chemin. Il alterne ces descentes impossibles pendant plusieurs jours, parcourant des centaines de kilomètres à chaque fois. Au bout d'un certain temps, « direction no longer matters³⁷¹ », la maison implose dans la fiction, mais aussi sur la page qui présente une typographie éclatée. Les murs disparaissent et certains paragraphes sont écrits de manière horizontale sur plusieurs pages, à tel point qu'il est nécessaire de tourner le livre afin de poursuivre la lecture. Cette perturbation matérielle de la continuité et de la spatialisation du récit s'amplifie alors que Navidson glisse dans vide. La composition même des mots se retrouve disloquée dans la phrase, où des lettres s'envolent sur la page pour constituer des calligrammes³⁷². Ces effets d'harmonie imitative entre la mise en page et le récit ne relèvent pourtant pas seulement de la construction facile d'un sens esthétique. Le vide gagne plutôt le papier et en arrive même parfois à toucher le sens à travers la destruction du signifiant : certaines pages ne contiennent qu'un enchaînement de croix³⁷³, disposées en carrés, avec au centre une typographie en gras. Ces figures pourraient constituer des poèmes-jeux, comme ceux de Bolaño, mais le sens n'en est pas expliqué dans la fiction. Sans signifiants ni signification, la perte des repères spatiaux aboutit donc à un désœuvrement du sens, ce qui ne signifie pas nécessairement l'irruption du non-sens, mais plutôt la disparition de sa valeur référentielle, de

³⁷¹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 433. « la direction n'a plus d'importance »

³⁷² *Ibid.* p. 432.

³⁷³ *Ibid.* p. 461.

sa fonction de désignation d'un objet. La tentative de constitution d'un espace autoréférent passe donc souvent par un mode de figuration de l'espace. C'est dans le lieu du non-lieu que se crée une potentielle déconstruction des rapports à la référence. Si Danielewski signifie cette rupture dans un paradigme esthétique, ces enfermements sont plutôt connotés dans une dimension politique chez Bolaño. Ils sont la conséquence directe d'un transfert illégitime du « monopole de la violence légitime », pour reprendre la formule de Max Weber³⁷⁴, habituellement exercée par l'Etat. Les coups d'Etat ou les coups de force permettent d'exercer cette violence, par exemple dans *Amuleto*, où la mère des poètes mexicains, Auxilio Lacouture, se retrouve enfermée dans les toilettes de l'Université Autonome de México, envahie par l'armée et les *granaderos*. Cet espace clos devient un espace de transformation. Lorsqu'un soldat entre dans les toilettes où elle s'est réfugiée, Auxilio a l'impression d'accoucher d'elle-même bien que cette renaissance s'exerce dans la violence d'une invasion armée. Résolue « a defender el último reducto de autonomía de la UNAM³⁷⁵ », Auxilio, mène le conflit de l'indépendance contre l'envahissement. Mais cette lutte aboutit à la création d'un espace neutre, espace vide des toilettes, sur lesquelles vont pouvoir se greffer toutes les significations, tous les lieux et tous les temps. L'espace autonome s'ouvre au passé et à l'avenir, « vaisseau temporel » d'où Auxilio Lacouture peut observer et raconter toutes les époques. Producteur de récits et de sens, cet espace de la réclusion paraît connaître une fin heureuse. Pourtant, Auxilio avait prévenu ses lecteurs, dans l'incipit d'*Amuleto*

Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz³⁷⁶.

Auxilio réussit à transformer sa réclusion en récréation d'elle-même, elle n'est pas détruite ou « désubjectivée » par ces événements. Elle réaffirme au contraire sans cesse sa présence individuelle par l'emploi du pronom « yo », sa maternité symbolique sur le récit comme sur les jeunes poètes de México. Elle survit grâce à sa désinvolture, parce qu'elle raconte de manière enjouée cette histoire de terreur. Auxilio *raconte*, donc le vide créé

³⁷⁴ WEBER, M., *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1963 [1919].

³⁷⁵ Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 1999. p. 33 « à défendre le dernier réduit d'autonomie de l'UNAM. »

³⁷⁶ *Ibid.* p. 11. « Ça va être une histoire de terreur. Ça va être une histoire policière, un récit de série noire et d'effroi. Mais ça en aura pas l'air parce que c'est moi qui raconterai. C'est moi qui parlerai et à cause de cela, ça n'en aura pas l'air. Mais au fond, c'est l'histoire d'un crime atroce ».

n'apparaît pas, mais cela n'en annule pas pour autant la violence de ces crimes politiques. Elle comble cette absence de repère et cette perte de sens par la prolifération de son discours. Cette parole n'est pas nécessairement donnée à d'autres personnages enfermés dans les caves de la mémoire, effacées dans les oubliettes du régime. Dans *Nocturno de Chile*, les crimes de la junte et des agents du renseignement sont également perpétrés dans des espaces réservés, tenus à l'écart des regards, ce que comprend progressivement le narrateur Sebastián Urrutia Lacroix :

Mais l'histoire, la seule véritable histoire, je suis le seul à la connaître. Elle est simple, cruelle et véritable et devrait nous faire rire, elle devrait nous faire mourir de rire. Mais nous ne savons que pleurer³⁷⁷.

Le décalage de ton revient encore pour dire cette atroce perte du sens dans les espaces consacrés à la torture et à l'oubli. D'autant que ces chambres d'interrogatoires se trouvent dans la cave d'une maison où se tiennent les salons littéraires de María Canales pendant le couvre-feu, pendant ce *nocturne* propice aux discussions littéraires et à l'amitié, mais aussi au crime et à la torture. Tous les poètes restés à Santiago après le coup d'État, se réunissent dans la maison de cette Chilienne mariée à un Nord-Américain. Ce petit cercle sympathique dissimule un mystère que Sebastián Urrutia Lacroix ne cesse de pressentir, et que dissipe le récit d'un de ses amis, plusieurs mois après la fin de ces événements. Un des invités de ces soirées, un théoricien de la scène d'avant-garde, se serait perdu dans la très grande maison de María Canales, « une grille de mots croisés³⁷⁸ » aux couloirs infinis. « Doté d'un grand sens de l'humour³⁷⁹ », il ne s'est pas arrêté et il a poursuivi son chemin en descendant dans la cave, découvrant bientôt un homme dans une salle de torture. Les récits d'autres témoins et les enquêtes menées après le retour de la démocratie permettront de montrer qu'il s'agissait bien d'un centre d'interrogatoires du régime. « C'était comme ça qu'on faisait de la littérature au Chili³⁸⁰ », dira plus tard María Canales, propos qu'extrapole le narrateur en le faisant désigner l'ensemble de la littérature, qui entretient des liens avec la torture, l'enfermement et la désubjectivation. C'est aussi ce que Bolaño appelle la « tempête de merde³⁸¹ » à la fin de *Nocturno de Chile*, ou « l'océan de merde de la littérature³⁸² » dans *Estrella distante*, ce balbutiement scatologique du langage, qui en

³⁷⁷ Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Narrativas hispánicas 293. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000, p. 128.

³⁷⁸ p. 142.

³⁷⁹ p. 143.

³⁸⁰ p. 150.

³⁸¹ p. 153.

³⁸² Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p. 158.

vient à perdre toute signification face aux espaces de violence, face à ce désœuvrement du sens et de la langue, à sa réduction à une matière à la fois ludique et atroce.

Cette inscription du langage sans objet dans l'espace ne relève donc pas nécessairement d'une autoréférence. En parodiant le modèle fondateur de la caverne platonicienne, ces images de cave, d'enfermements et d'espaces clos posent la question du mode de rapport à un « dehors », métaphores de l'accès au réel à travers la conscience. En montrant l'impossibilité de sortir du vide, ou de s'extraire de l'absence de référence, ne s'agirait-il pas de tenter de dessiner la figure ou d'évoquer l'image d'un objet sans sujet dans ces fictions, d'une relation avec le monde extérieur sans qu'il soit saisi à travers le prisme d'une conscience individuelle ? La désubjectivation violente conduirait alors à un déplacement de l'espace de la représentation, non plus pensée sous le prisme de la perception par le sujet, mais plutôt sous celui de la palpitation, du battement des choses et des êtres, mêmes imperceptibles, dans leurs variations. Mais la dimension politique de ces silences et ces vides fragmentaires s'inscrit également dans un mode de structuration temporel de l'expérience du monde. Les lacunes sont aussi le signe d'une histoire creusée par des béances. Elles appellent ainsi une lecture politique de la notion de « sujet », clivé entre ce récit historique interrompu et sa propre neutralité, sa disparition en tant qu'instance apte à lire ou à comprendre le monde, que ce soit sur un mode historique, individuel, ou ontologique. L'instance, ou le mode d'existence du sujet, ne se conçoit plus comme central. Le désœuvrement possède un sens politique à travers les manifestations esthétiques de la matérialité d'un espace discontinu, tout autant que dans la suspension du temps du récit.

6.3.3. Suspensions et effacements du temps

À l'image de la fracturation et de l'évidement de l'espace, le temps narratif a tendance à être suspendu dans nos romans. Que ce soit par la superposition de strates temporelles, ou par la création d'images fixes, ces récits présentent une économie générale de l'historicité refusée, du nivellement de l'événement dans l'instant et de la pétrification de l'expérience. Mais cette suspension, dont on verra de nombreuses traces dans les emprunts transmédiatiques à la photographie, ne constitue pas le seul mode de figuration de la fragmentation temporelle. Le temps narratif et le temps historique peuvent être soumis à l'oubli et à l'effacement de la mémoire, dans une perspective bien souvent politique. Cette lutte pour la mémoire se retrouve dans *Estrella distante*, où les crimes de Wieder sont envisagés comme une répétition de crimes

plus anciens, une actualisation des forfaits indicibles perpétrés sur le continent américain. Tous dissimulés derrière le signifiant de « nazi », employé par Bolaño pour désigner génériquement les violences massives de désubjectivation dans une visée génocidaire, puisque s'attaquant à un groupe de personnes selon leur appartenance de genre (que l'on pense aux crimes de Wieder ou aux féminicides de 2666), tout en les faisant correspondre aux crimes du passé, où la violence s'exerçait davantage contre la totalité d'un peuple. Cette mémoire impossible ne concerne pas seulement les années de la dictature chilienne et des disparus. L'oubli des bourreaux comme des victimes, l'effacement de l'horreur qui reste pourtant absolument présente, s'ancre dans un temps beaucoup plus lointain qui revient aux origines du continent. Cette dimension archéologique de la violence se révèle lors d'un procès par contumace de Wieder, où témoigne la servante des sœurs Garmendia, les principales victimes de l'assassin. Cette Indienne mapuche relie le crime à une histoire beaucoup plus lointaine, comme s'il s'agissait d'un « verso heroico (*epos*)³⁸³ », une histoire de terreur ancienne et terrible. Pendant la soirée du crime, elle assure même avoir entendu une « música de españolas : la pura rabia, señor, la pura inutilidad³⁸⁴ ». On comprend bien la rage, reste à expliquer le sens de cette pure inutilité. Le temps se creuse pour faire advenir une violence archaïque, mais ce retour du même sera identiquement destiné à l'oubli. Les crimes de Wieder seront effacés comme l'ont été ceux des conquistadors. Le temps du témoignage et de la mémoire s'efface dans la reconduction et la reprise du paradigme de la violence taboue, destinée à être tue, ou métamorphosée. L'histoire devient un mythe cyclique, tout en étant effacée en tant qu'événement référentiel. L'inutilité pure de cette violence réside bien dans son absence de transmission et donc à terme d'existence. Les crimes qui réifient les bourreaux, les victimes et les témoins de la violence, ne possèdent que la mémoire, que le discours du témoignage. Mais l'oubli rend ce discours obsolète, inadvenu, puisque seule sa réactualisation lui permettrait d'exister. Le désœuvrement de la parole possède donc un sens éminemment politique. Langage sans objet, qui se défait de toute référence et de tout sens, il autorise, en raison même de l'oubli qu'il provoque, le retour de ces crimes archaïques.

Au-delà de cette fragmentation du temps historique confronté à l'oubli, nos romans proposent également des images de la suspension, en utilisant souvent des photographies pour figurer ce prélèvement d'instantanés sur le déroulement d'un événement. Ces fragments figés dans un détail permettent d'interroger la problématique temporelle de ces récits fragmentaires,

³⁸³ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p. 119. « un poème héroïque (*epos*) »

³⁸⁴ *Ibid.* p. 120. « une musique d'espagnols, la rage pure, Monsieur, la pure inutilité. »

où la lecture linéaire est souvent brisée, où la trame narrative est perturbée, certes par la prolifération du récit, par les reprises et les détours narratifs, mais aussi par les ruptures de la continuité et les arrêts brutaux. Dans un court métrage intitulé « A Brief History Of Who I Love », Karen, la femme de Navidson, décrit la photographie qui a fait connaître son mari dans le monde entier, celle de la petite Soudanaise menacée par un vol de vautours. Une note de l'éditeur rappelle que le modèle référentiel de ce photographe est « clearly based on Kevin Carter's 1994 Pulitzer Prize-winning photograph³⁸⁵ ». Au dos de la photo, Karen voit l'inscription du nom secret qui n'a cessé de hanter Navidson, comme son modèle référentiel qui s'est suicidé, ainsi que le rappelle la note. Afin de commenter ce film de Karen, Zampanò cite l'analyse d'un des critiques fictionnels, le professeur Erik Von Jarnlow, qui s'est consacré à l'étude de ce passage particulier :

I don't think I'm alone in feeling the immutable sadness contained in these fragments. Perhaps that is the price of remembering, the price of perceiving accurately. At least with such sorrow must come knowledge³⁸⁶.

La tristesse du fragment, de la suspension d'instantanés dans la vie de Navidson, ne pousse pas nécessairement Karen vers la dépréciation de son mari. Elle réussit au contraire à voir une image apaisée de « celui qu'elle aime », et non plus les projections liées à sa vie commune compliquée. Mais le propos du critique fictionnel ne pourrait sans doute pas être plus faux quand il assure avec certitude que cette souffrance mène à la connaissance. Les photographies suspendent l'événement pour apporter de la violence et de la souffrance. Si Danielewski indique que la maison est vide et obscure alors que le film est plein et resplendissant, cette différente texture matérielle n'indique pas pour autant les retrouvailles avec la connaissance et le sens. Le film brille à la manière des étoiles distantes de Bolaño, dont on perçoit la lumière à mesure qu'elles s'éloignent, figures (presque) absentes, qui disparaissent même lorsqu'elles sont figées sur une photographie. Le film ne peut que saisir des images séparées sans nécessairement reconstruire de la continuité et une compréhension profonde des événements et du personnage principal. La subjectivité est éclatée en une série d'instantanés, fragments de l'être difficilement reconstruits. Dans l'exposition photographique de ses victimes que Wieder présente dans *Estrella distante*, les êtres deviennent choses au caractère indéfini.

³⁸⁵ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 368.

³⁸⁶ *Ibid.* p. 366 : « Je ne pense pas être le seul à ressentir la tristesse immuable que contiennent ces fragments. Peut-être est-ce le prix à payer pour se souvenir, pour percevoir avec justesse. Au moins avec un tel chagrin doit venir le savoir. »

Les morceaux d'individus montrés sur les images sont réduits aux éléments matériels qui les composent, fragmentés comme des mannequins « desmembrados, destrozados ³⁸⁷ », réifiés par la violence destructrice de l'artiste-bourreau. Il présente ses assassinats en masse, afin de figurer l'absence d'identité et d'individualité de ses victimes. Mais il ne s'interdit pas non plus la description de détails, notamment celle d'une jeune fille blonde qui semble s'évanouir en l'air, dont la suspension saisie par la photographie déréalise l'instant. La violence de Wieder procède ainsi d'une esthétisation du ralenti, d'une violence terrible mais presque vaporeuse, qui peut aussi se réaliser dans l'horreur condensée d'un « dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento ³⁸⁸ ». La lacune, le non-dit ou le figé du détail, fragmente les individus et utilise leur meurtre comme support artistique. C'est pourquoi il s'agit bien d'un « infierno vacío », d'une « epifanía de la locura ³⁸⁹ », qui fige les images afin de mieux briser leurs significations en détruisant ses modèles, mannequins sans référence. Dans *l'Entretien infini*, Blanchot évoquait cette force du désœuvrement temporel du fragment, cette « interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient ³⁹⁰ ». Cette fragmentation n'est pas celle d'une réalité existante, ni le moment d'un ensemble encore à venir, mais bien le devenir en lui-même de la rupture, l'interruption de la parole mais pas nécessairement des signes et des référents. Blanchot utilise d'ailleurs la métaphore du doigt coupé pour réfuter le fragment-projet, l'imagination de « l'intégrité substantielle ». Alors que le doigt coupé devrait renvoyer à la main, comme l'atome premier préfigure et détient l'univers, Blanchot rejette cette imagination du devenir dialectique, de l'*organon*-image de l'ensemble, comme définition des processus fragmentaires. Le fragment ne peut être réduit à la valeur privative de l'éclatement et de la dislocation, comme si « l'obligation de commencer par affirmer l'être quand on veut le dénier était ici, enfin, mystérieusement rompue ³⁹¹ ». Le fragment n'est pas nécessairement l'inaccompli, mais il peut ouvrir à un autre mode d'accomplissement, il peut sortir de la dialectique de la reconstruction d'une intégrité de l'être par le sujet, même si :

³⁸⁷ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p. 97. «démembrés, dépecés»

³⁸⁸ *Ibid.* p. 98 « un doigt coupé, jeté sur le sol gris, poreux, de ciment. »

³⁸⁹ *Ibid.* p. 97. « un enfer vide », « une épiphanie de la folie. »

³⁹⁰ Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, France: Gallimard, 1969, p. 451.

³⁹¹ *Ibid.* p. 452.

Cela est difficile à considérer par suite de cette nécessité de la compréhension selon laquelle il n'y aurait de connaissance que du tout, de même qu'il n'y a de vue que d'ensemble³⁹².

La parole du fragment n'est jamais écrite en vue de la totalité. Elle porte sa pluralité et le sens d'un arrangement du multiple, qui ne correspond pourtant pas à l'harmonie, pas à la concorde ou à la conciliation d'un pluralisme, qui se fantasmait parfois naïvement en image narrative du consensus démocratique. Au contraire, cet arrangement, cette forme de compréhension, « acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir³⁹³ ». Ce rapport montre que le désœuvrement fragmentaire, dans sa temporalité et dans son espace, ne correspond pas nécessairement à de l'autoréférence. « Accueillir l'inconnu sans le retenir », selon la formule de Char, implique d'œuvrer à un langage fragmentaire qui n'appartient plus nécessairement à l'ordre du discours, qu'il soit ou non dialectique, et qui propose une rigoureuse disconvenance, ou désinvolture envers les formes et les modèles établis. En effet :

Ce qui parle essentiellement dans les choses et dans les mots, c'est la Différence, secrète parce que toujours différant de parler et toujours différente de ce qui la signifie, mais telle aussi que tout fait signe et se fait signe à cause d'elle qui n'est dicible qu'indirectement, non pas silencieuse : à l'œuvre dans le détour de l'écriture³⁹⁴.

Dans ce passage magistral de *L'Entretien infini* s'énoncent les formes du désœuvrement fragmentaire, sur lesquelles les œuvres de notre corpus improvisent. La fragmentation de l'espace et du temps, la désinvolture des emprunts et du discours, aboutissent bien à l'ouverture de la différence au sein du fragment autonome. En différant le temps de la parole, par la suspension du récit dans les caves de l'oubli et par la fracturation des vides de la mémoire, la différence n'est dicible qu'indirectement, par la saisie détournée du commentaire, par le déplacement de la représentation vers la signification. Mais elle n'est pas silencieuse, tout fait signe et se fait signe, les éléments prolifèrent, les récits correspondent et la matière du texte accompagne cette langue fragmentaire. Les fictions commentaires nous permettent donc de réinterpréter la différence : à l'épreuve du fragment, la référence montre qu'elle ne relève pas seulement de la relation. Elle contient en elle-même sa propre différence, son autonomie n'est pas autoproduction, mais fracturation et suspension des éléments et des objets qui la composent.

³⁹² *Ibid.* p. 453.

³⁹³ *Ibid.* p. 453.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 454.

Autrement dit, la référence n'est plus cet univers préconçu, que son rejet dans l'implicite rendait dogmatiquement transparente. En étant projetée sur le devant de la scène par les fictions secondes, en étant fragmentée et morcelée, elle montre qu'elle est labile, incertaine et multiple.

Conclusion : Un désœuvrement collectif

Le désœuvrement n'est ainsi pas une déshérence : l'espace du neutre peut également être conçu comme lieu créateur de possibles. Ces œuvres littéraires, par leur aspect contourné, par leur savoir instable et dans le tremblé des représentations qu'elles proposent, interrogeraient donc un regard lui-même « fragmentiste » sur l'œuvre d'art, pour reprendre un concept d'Anne Cauquelin. Puisque le « là-bas » de la référence (le monde extralinguistique), n'est jamais observable dans la représentation autrement qu'à travers un filtre – Cauquelin emploie l'image d'une pièce perçue à travers une serrure – nous n'aurions alors qu'une vision nécessairement partielle et fragmentaire de ce monde du dessous. La représentation artistique serait alors à l'image d'entités mobiles se déplaçant dans une chambre de laquelle nous serions séparés³⁹⁵. Ainsi, ce serait bien parce que le monde échappe toujours à l'œuvre que l'œuvre elle-même se déroberait au regard. Dans cette perspective, le concept de référence laisse cependant apparaître une autre fonction que l'on pourrait opposer à la vision « fragmentiste » de l'art. En effet, la recherche d'un « cadre de référence » propre à la fiction suggère plutôt une volonté de reconstruction, la tentation d'ériger un monde qui se substituerait en puissance à une expérience de perception fondamentalement fragmentaire. Dire que l'œuvre « réfère », c'est toujours construire des liens entre les fragments, que ce soit à travers la représentation mimétique, ou encore par l'intermédiaire d'un constructivisme. Finalement, si la dénotation d'éléments du réel passe par le truchement d'un regard individuel et fragmentiste, la référence est davantage construite sur un savoir intersubjectif, sur le partage de références communes. Après le fait de référer à un objet, ou la construction d'un cadre de référence, il est donc grand temps d'examiner un troisième sens du mot : la référence suppose aussi la connivence, la capacité à partager des *références*, à construire un univers de significations communes.

³⁹⁵ Cauquelin, Anne. *Court traité du fragment*. Usages de l'œuvre d'art, Aubier-Montaigne, coll. « L'invention philosophique », 1986, p.22.

Chapitre VII. La fiction commentaire : une communauté

« retrouvée »?

Afin de saisir les enjeux de ce partage intersubjectif des références, il nous faut nécessairement réfléchir aux modes de constitution, de résolution et d'opération de la communauté dans les fictions commentaires. En effet, ne serait-ce que par l'emploi indispensable du langage de la tribu, le commun façonne ces œuvres qui reposent nécessairement sur des références partagées, sur le substrat de la langue. Mais dans les processus mis en mouvement par le désœuvrement fragmentaire, dans les dialectiques de la dispersion et de la reconstitution, du multiple et de l'un, la communauté déplace les perspectives. Historiquement, la réflexion sur la communauté remonte à Aristote en passant par Hobbes, Rousseau, Marx et Bataille³⁹⁶. Plusieurs textes publiés dans les années 1980, notamment à l'occasion du dialogue instauré entre Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy et Giorgio Agamben³⁹⁷, ont tenté de ressaisir le problème à l'aune de la fragmentation sociale de leur époque, en partant d'un constat simple : alors qu'au début du XXe siècle, le communisme a pu être pensé comme « l'horizon indépassable de notre temps », la deuxième moitié du siècle a semblé accomplir la destruction et la dissolution de l'idée de communauté. Dès lors, la communauté ne se comprend plus comme le dépassement de l'individualité dans l'assemblage d'unité. Pensée en tant que somme, elle ne fait que reconduire la logique d'une définition de l'individu comme singularité absolue, fragment autoproducteur de sens et de référence, tout en constituant une impasse car « l'individualisme est un atomisme inconséquent, qui oublie que l'enjeu de l'atome est celui d'un monde³⁹⁸ ». Quand l'unité est pensée comme totalement fondue dans le magma du même, on ne fait que substituer un absolu à un autre : l'absolu de la communauté remplace celui de l'individu, la totalité des étants constitue une communauté séparée de toute autre nécessité qu'elle-même. Cet absolu rejoindrait dès lors celui du fragment, l'un constituant simplement le macrocosme de l'autre. La communauté de l'assemblage reconduirait la logique de l'absolu fragmentaire. C'est pourquoi Jean-Luc Nancy présente

³⁹⁶ Voir à ce sujet : Esposito, Roberto. *Communitas: origine et destin de la communauté*. Traduit par Nadine Le Lirzin. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

³⁹⁷ Voir : Maurice Blanchot. *La communauté inavouable*. Paris: Editions de Minuit, 1984 ; Jean-Luc Nancy. *La Communauté désœuvrée*. Détroits. Paris: C. Bourgois, 1986 ; Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*. Traduit par Marilène Raiola. La Librairie du XXème siècle. Paris: Éd. du Seuil, 1990.

³⁹⁸ Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Détroits. Paris: C. Bourgois, 1986, p.17.

l'impossibilité de la communauté à façonner du commun comme un des fondements de son livre :

La communauté ne peut pas relever du domaine de l'œuvre. On ne la produit pas, on en fait l'expérience (ou son expérience nous fait) comme expérience de la finitude. La communauté comme œuvre, ou la communauté par les œuvres supposerait que l'être commun comme tel soit objectivable et productible (dans des lieux, des personnages, des édifices, des discours, des institutions, des symboles : bref, dans des sujets). Le produit des opérations de ce type, quelques grandioses qu'ils se veuillent et que parfois ils réussissent à être, n'ont jamais plus d'existence communautaire que les bustes en plâtre de Marianne³⁹⁹.

La communauté ne relève donc pas de l'œuvre mais de l'expérience, elle n'est pas une réalisation mais un processus, qui ne produit ni substance ni symboles. Pour Nancy, l'idée de communauté dépasse bien évidemment les cadres institutionnels ou sociaux. Elle est plutôt un mode d'existence, un processus sans production, un phénomène « qui se retire », qui s'évide dans une interruption et un suspens pour aller jusqu'à la destruction même de l'idée d'opérativité. Ce désœuvrement de la communauté fonctionne tout particulièrement dans la perspective de la référence. En partageant des références, on fabrique du commun, on s'empare d'éléments extérieurs pour les porter à la connaissance des autres, afin de constituer un cadre. Cette construction intersubjective nécessite une connivence, tout en révélant une séparation. Partager signifie à la fois fragmenter et fusionner : on sépare les parties d'un tout afin de les répartir et de les échanger. En s'emparant de références, la communauté autorise son partage, elle se constitue tout en se dispersant et construit un cadre commun sans pour autant nécessiter une reconstruction ou un assemblage unitaire. Faire référence, c'est avant tout mettre en rapport, relier sans avoir besoin d'explicitier, assurer la fluidité des mentions afin de permettre l'inférence du lecteur ou du récepteur. Ce partage présuppose un espace commun, au-delà de la diffraction ou des représentations divergentes du monde. Retrouver la communauté ne se formule ainsi pas nécessairement en termes narratifs ou énonciatifs, mais davantage dans la reconstruction d'un regard « fragmentiste », qui accepte la dispersion à l'œuvre tout en partageant un espace commun de sens et de référence.

³⁹⁹ Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Détroits. Paris: C. Bourgois, 1986, p. 78.

S'il ne produit pas quelque chose de tangible, ce partage est tout de même un processus « qui nous fait » à travers l'expérience, et qui transforme les sujets en « êtres singuliers pluriels⁴⁰⁰ » dépassant l'opposition entre l'individuel et le commun. La communauté n'agrège pas, elle se charge plutôt de trouver « le dénominateur commun » générique, un être-avec qui n'est pas point commun. Ces expériences de la communauté redéfinissent donc l'être, dans la relation à la fois fusionnelle et conflictuelle qu'il entretient avec son extériorité, comme l'explique Blanchot dans *La communauté inavouable* :

L'être cherche non pas à être reconnu, mais à être contesté : il va, pour exister, vers l'autre qui le conteste et parfois le nie, afin qu'il ne commence d'être que dans cette privation qui le rend conscient (c'est là l'origine de sa conscience) de l'impossibilité d'être lui-même, d'insister comme *ipse* ou, si l'on veut, comme individu séparé : ainsi peut-être ex-istera-t-il, s'éprouvant comme extériorité toujours préalable, ou comme existence de part en part éclatée, se composant comme se décomposant constamment, violemment et silencieusement⁴⁰¹.

L'être réclame sa négation pour exister face à la contestation de ce qu'il est. Il n'advient que dans le processus de décomposition que lui impose la violence fragmentaire, une extériorité multiple qui scinde l'unité qu'il voudrait constituer. C'est dans la communauté que s'opère ce partage de l'être et « l'atomisme inconséquent » de l'individu est soumis à la fission des opérations fragmentaires. Par la rencontre de leur négatif, les êtres singuliers constatent qu'ils existent seulement « en tant qu'ils sont » et qu'aucun grand projet, aucune « œuvre » commune ne les anime. Aucun grand récit ne meut les êtres singuliers, qui ne se constituent que dans la dissolution de leur être. La soustraction, l'interruption et la fragmentation à l'œuvre dans la communauté tendent vers la constitution d'un être-en-commun générique. Dès lors, la suspension de ces singularités, la contestation de l'être par son extériorité, l'absence de constitution unitaire, nécessiteront de penser les réalisations de la communauté sous la forme de l'exemple. Ni singulier, ni universel, l'exemple constitue une singularité plurielle, qui relève à la fois du genre et de l'espèce, élément unique qui peut tout de même posséder une valeur d'exemplarité, et permet souvent d'instaurer une parole du « nous », afin de constituer une référence singulière sur laquelle plusieurs voix peuvent s'adosser.

⁴⁰⁰ Nancy, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris, France: Galilée, 2013.

⁴⁰¹ Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Editions de Minuit, 1984, p. 16.

7.1. Ni singulier ni universel : les voix/es de l'exemple

La réalisation des « êtres singuliers » de la communauté sous la forme de l'exemple est envisagée par Agamben dans *La communauté qui vient* :

Un concept qui échappe à l'antinomie de l'universel et du particulier nous est depuis toujours familier, c'est l'exemple. Quel que soit le contexte où il fait valoir sa force, l'exemple se caractérise en ce qu'il vaut pour tous les cas du même genre et, en même temps, est inclus parmi eux. Il constitue une singularité parmi les autres, qui peut cependant se substituer à chacune d'elles, il vaut pour toutes. [...] Exemplaire est ce qui n'est défini par aucune propriété, sauf l'être dit. Ce n'est pas l'être-rouge, mais l'être-dit-rouge, ce n'est pas l'être Jakob, mais l'être-dit-Jakob qui définit l'exemple. D'où son ambiguïté, dès qu'on décide de le prendre vraiment au sérieux. L'être dit – la propriété qui fonde toutes les appartenances possibles (l'être-dit français, chien, communiste) – est, en effet, également ce qui peut les remettre toutes radicalement en question. Il est le Plus Commun, qui retranche toute communauté réelle. [...] Il ne s'agit ni d'apathie, ni de promiscuité ou de résignation. Ces singularités pures ne communiquent que dans l'espace vide de l'exemple, sans être rattachées à aucune propriété commune, à aucune identité. Elles se sont expropriées de toute identité, pour s'approprier l'appartenance même, le signe ϵ . *Triksters* ou fainéants, aides ou *toons*, ils sont le modèle de la communauté qui vient⁴⁰².

Pour Agamben, l'exemple s'accomplit à chaque fois selon une modalité générique. Entre l'universel et le singulier, ce n'est pas l'objet lui-même qui est visé dans l'exemple, ce n'est pas le référent, mais la manière dont l'objet est dit, sa dénotation, ainsi que la façon dont il agit en rassemblant la communauté. L'exemple énonce l'objet sans pourtant le réaliser autrement que sous la forme de l'ensemble générique. L'exemple n'existe qu'en tant qu'il vaut pour tous, tout en restant une occurrence particulière. À l'image de la « communauté qui vient », il n'est jamais pleinement réalisé mais pourtant signifiant. Faut-il cependant envisager l'exemple dans sa dimension morale, comme ce qui serait de l'ordre de la perfection ? Pensé comme *exemplum*, il cherche à provoquer une action tout en possédant une capacité à faire référence et à constituer un discours du commun. L'exemple inscrit le récit littéraire dans une communauté de réception, mais aussi d'actualisation du monde. Les visions pluralistes d'un même exemple permettent d'établir une référence en établissant un faisceau de preuves et de possibles. Cette construction intersubjective du monde de référence repose souvent sur une écriture de la troisième personne du pluriel, parole du « nous » à la fois commune et multiple, qui reprend la destruction déjà actée et historiquement située de la figure de l'auteur. L'autorité

⁴⁰² Agamben, Giorgio. *La Communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*. Traduit par Marilène Raiola. La Librairie du XXème siècle. Paris: Éd. du Seuil, 1990, p. 16-17.

de l'écriture ne s'établit pas sur une figure singulière dans les fictions commentaires. Elle repose sur une construction référentielle collective, sur une communauté de voix.

7.1.1. *L'auteur soluble dans le « nous »*

La narration à la première personne du pluriel est un phénomène assez courant dans les fictions commentaires. Avant même de considérer l'enchâssement des récits, qui implique en soi de multiples énonciateurs, il faut étudier l'entremêlement des voix au sein d'un seul niveau de la narration. Dans *Los detectives salvajes*, Belano et Lima semblent « interconnectés » lorsqu'ils parlent à Amadeo Salvatierra. Le vieil ami de Cesárea Tinajero ne cesse d'être surpris par leur capacité à se substituer l'un à l'autre, à parler l'un à la place de l'autre, à entremêler leurs discours. Ils partagent leur voix, utilisant un « nous » qui montre la fusion de leurs paroles, à l'exclusion des autres. Cette fusion de la parole révèle la complicité des amis, au détriment de leur individualité. Dans l'ensemble du roman, ils semblent être liés par une communauté de destin qui ne sera pas démentie à la fin. Mais le pronom peut aussi être inclusif, lorsqu'il permet davantage de regrouper la parole de plusieurs énonciateurs, comme les témoins d'*Estrella distante*, à travers les voix desquels se reconstruit le portrait de Wieder. L'effacement, la disparition de l'écrivain « étoile distante » laisse un vide que Bibiano tente de remplir par son enquête, majoritairement menée en recherchant des publications de l'auteur dans des revues confidentielles. En effet, après avoir exposé les photographies de ses crimes, Wieder disparaît :

A partir de esa noche las noticias sobre Carlos Wieder son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece en la antología móvil de la literatura chilena⁴⁰³ [...].

Wieder doit être recherché à travers l'anthologie mouvante de la littérature chilienne, dans le flux d'une parole collective dont il se distingue bien peu. Lorsque Bibiano pense avoir retrouvé la trace de l'écrivain meurtrier quand il trouve un casier à son nom dans une bibliothèque chilienne, il se rend en fait compte que Wieder s'approprie les travaux d'autres auteurs et va même, comble de l'usurpation, jusqu'à emprunter leurs hétéronymes⁴⁰⁴. L'écrivain s'inscrit ainsi dans la généalogie littéraire de son époque, figure singulière qui pourrait être substituée à tous les auteurs de son temps. Wieder devient donc un *exemple* : tout en étant une

⁴⁰³ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p. 103, « À partir de cette nuit-là les nouvelles qui nous parviennent de Carlos Wieder sont confuses, contradictoires, sa silhouette apparaît et disparaît dans l'anthologie mouvante de la littérature chilienne... »

⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 107.

simple occurrence de cette anthologie mouvante, son parcours est représentatif de cette littérature mineure, destinée à être effacée et oubliée. Cette dissolution de Wieder dans la communauté sans œuvre des auteurs disparus, miroir monstrueux des *desaparecidos* chiliens, diminue sérieusement son autorité symbolique, son attitude de poète surplombant, perché sur un avion afin de dessiner ses œuvres dans le ciel.

La disparition de l'auteur et du sujet dans le collectif ne relève cependant pas de la distinction pluraliste des voix et des points de vue. La littérature du « nous » n'agrège pas les diverses paroles singulières afin de rechercher un compromis démocratique. À la différence du pluralisme, la littérature du collectif associe des voix afin d'attester leur perte, seul consensus possible. Dans le roman de Pierre Senges intitulé *Veuves au maquillage*⁴⁰⁵, le narrateur explique posséder plusieurs versions de son manuscrit, que les veuves qui l'accompagnent prennent sous sa dictée. Ces femmes, anciennement emprisonnées pour l'assassinat de leurs maris, puis recrutées par le narrateur, qui s'imagine ainsi réaliser une sorte de suicide passif, se transforment en copistes qui remplacent le livre par leurs discours seconds, tout en fragmentant le corps de l'auteur. Cette énonciation collective ne relève pas d'un rassemblement pluraliste des points de vue. Elle conduit plutôt à l'effacement de l'auteur, à sa disparition dans une longue opération chirurgicale opérée par ces six veuves à la fin du récit. *The Fifty Years Sword*⁴⁰⁶ de Danielewski présente une opération de dissolution similaire de l'œuvre dans la parole du collectif. En effet, dans ce court récit, ou *novella* selon la définition anglo-saxonne, cinq voix sont distinguées par des guillemets de couleurs différentes. Pourtant, si un avant-propos dit que ces paroles proviennent de protagonistes – *persons* – à part entière, force est de constater qu'il est quasi impossible de les différencier, d'attribuer telle voix à tel personnage, d'entendre des inflexions ou des tonalités particulières, ou même de distinguer des propositions grammaticales complètes. En réalité, ces voix retracent toutes un récit à la troisième personne, qui se déroule pendant une soirée d'Halloween où Chinata, un personnage en focalisation interne, se rend chez son ami Mose Dettledown. D'autres protagonistes participent à la fête, notamment cinq énigmatiques jumeaux. L'étrangeté de ce court roman est appuyée par une écriture en vers libres, qui creuse souvent l'implicite, mais aussi par l'irruption d'un récit enchâssé. Un *story teller* prend en effet la parole devant les jumeaux et raconte l'histoire de « l'épée de cinquante ans ». Les cinq voix distinguées par les guillemets aux couleurs variées ne sont pas exactement réparties entre les

⁴⁰⁵ Senges, Pierre. *Veuves au maquillage*. Paris, France: Verticales, 2000.

⁴⁰⁶ Danielewski, Mark Z. *The fifty year sword*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Pantheon Books, 2012.

cinq jumeaux du récit. Pas plus que les cinq doigts coupés de la rivale de Chinata ou les cinq verrous de la boîte apportée par le conteur n'apportent de significations autres qu'une homologie formelle. L'énonciation et la narration possèdent des similitudes, mais ne construisent pas d'unité de sens. Alors même que l'histoire tend à rapprocher récit enchâssant et enchâssé, des incohérences persistent : les voix ne représentent ni des narrateurs, ni des points de vue différents. L'arbitraire des guillemets gomme les effets extérieurs de la polyphonie, à défaut de son apparence. On ne conserve plus que des traces de la pluralité dans la matière du texte. Là aussi le désœuvrement repose sur une destitution de l'autorité qui prend habituellement en charge le récit, et consacre moins la mort de l'auteur que celle du narrateur, soluble dans la communauté des voix et dans l'agencement des énonciations.

Ce désœuvrement de l'énonciation collective ne relève donc pas seulement de la fragmentation de la polyphonie, mais elle correspond plutôt aux structures et aux opérations des fictions commentaires. Par leur forme seconde, clivée, ces romans proposent des narrations enchâssées qui jouent sur leur degré de réalité, ainsi que sur la construction concurrentielle du cadre de référence. Un passage de *La literatura nazi en América* consacré à Eldemira Thompson de Mendiluce, évoque la publication de sa meilleure œuvre, selon le narrateur, *La Habitación de Poe*. Le récit de Bolaño retrace les étapes de création de ce livre. Suite à la lecture de la *Philosophie de l'ameublement* d'Edgar Allan Poe, Eldemira décide d'abord de reconstituer dans sa propriété la chambre décrite chez Poe. Elle érige un modèle réel de l'œuvre fictionnelle, avant de décrire cette pièce dans son propre livre. Le roman d'Eldemira est donc la description d'un objet reconstitué à partir d'une première fiction, véritable *camera obscura*, qui fait entrer Eldemira en écriture, au début du roman de Bolaño. Chambre de parole, elle réverbère l'écho du commentaire, tout en jouant avec les limites de la représentation, illusion favorisée par le fait que nous ne lisons pas le roman d'Edelmira, mais son résumé par le narrateur de *La literatura nazi en América*. La structure narrative de la fiction commentaire est donc nécessairement collective, mais elle ne s'accomplit pas selon un mode polyphonique. Elle emprunte le désœuvrement de la communauté, son empêchement à produire autre chose que de l'expérience, en présentant des paroles moins complémentaires que concurrentes. L'expérience du commun réside dans le partage des voix, mais aussi dans la fragmentation des regards nécessairement ressaisis par cette communauté de parole. L'énonciation à la troisième personne du pluriel ne reconstruit pas nécessairement de la totalité, mais envisage plutôt le partage de références comme constitution, sur le mode de l'exemple, d'un cadre interne à la fiction par

l'entrecroisement et le désœuvrement des paroles ainsi que par la construction intersubjective de visions.

7.1.2. Constructions intersubjectives de la référence

La pluralité des voix narratives permet souvent d'assurer la stabilité de la référence dans ces romans. Assurée par diverses voix, la représentation du monde suit un principe épistémologique selon lequel la connaissance du réel repose sur la parole commune. Le « nous » intersubjectif témoigne de l'existence d'un cadre de référence, en même temps qu'il participe de sa construction. Le partage des voix constitue donc un accord a minima sur le monde, malgré la multiplication polyphonique de ses visions ou versions. En effet, alors que la perspective polyphonique propose d'hypostasier les visions du monde en versions – le pluralisme devient absolu – la prolifération des visions dans les narrations plurielles tend plutôt à construire et à assurer une version commune du monde : la confrontation des points de vue et des voix résulte du partage intersubjectif d'un monde référentiel. La communauté des voix ne produit pas l'œuvre, mais elle conditionne son existence. Elle évite la tentation de recomposer l'individualité auctoriale par l'intermédiaire d'un regard fragmentiste. La fiction se constitue à la manière du monde par l'entrecroisement de versions et de discours, figurant le dépassement de sa fameuse incomplétude. Une image particulièrement frappante de l'emploi d'une énonciation plurielle en vue de la construction référentielle des objets du récit se trouve dans *Only Revolution*, livre écrit tête-bêche pour retranscrire la parole des deux narrateurs⁴⁰⁷. Les récits séparés, à lire chacun d'un bout à l'autre du livre constituent un détachement absolu, qui mime bien la présence d'un « là-bas » de l'œuvre d'art, la construction intersubjective d'une référence. La fragmentation narrative n'empêche pas les deux récits d'être presque identiques. Les vers libres qui composent cette narration sont symétriquement disposés sur la page selon que l'on suit le récit de Sam ou de Hailey, ce qui évoque plutôt une concordance référentielle. Les deux récits d'*Only Revolution* possèdent bien un référent commun et l'on observe alors logiquement une cohérence si l'on compare les éléments relatés par chacun des deux récits. Afin de renforcer la construction d'une référence commune, les personnages débordent même de leur cadre. Dès la deuxième page, la voix de Sam est insérée dans la narration d'Hailey. En affirmant : « you're beyond all that⁴⁰⁸ », il s'adresse à Hailey mais reflète aussi de manière

⁴⁰⁷ Pour une présentation plus détaillée de cette structure, voir dans la Partie I, le Chapitre 3.2.3. « L'hypertexte : intentionnalité, bases de données, combinatoire ».

⁴⁰⁸ Danielewski, Mark Z. *Only revolutions*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Pantheon Books, 2006, p.2.

réflexive le déplacement de sa parole dans le récit de l'autre. Sam est bien dans un « au-delà » de l'œuvre. La narration se construit en miroir, chaque facette proposant des reprises de son envers et s'écrit à la fois à côté et au-dessus de sa part aveugle. Grâce au lien des voix, le couple d'adolescents pallie la séparation imposée par la contrainte formelle. La fonction de la narration double est donc de construire une représentation du monde renforcée par la convergence des points de vue, mais aussi de montrer que ces personnages séparés cherchent sans cesse à se retrouver. Tout en actualisant et en infléchissant des genres identifiés, comme le *road novel*, le récit poétique se consacre surtout à rechercher un « nous » toujours écrit en lettres capitales dans le roman – US – à la fois communauté des voix rassemblées dans le livre, alliance du couple et acronyme de l'espace américain. Cette « communauté des amants » ne se constitue pourtant pas sur le mode de la fusion, mais retrace plutôt une fuite, une dissémination dans les toponymes énoncés par livre. Ce couple en fugue incarne un temps cyclique, à rebours de l'énumération des événements historiques dans les marges du roman. À la question « Do you have time ? », les adolescents répondent en chœur, et sur chaque face du livre, « We are the time⁴⁰⁹ ». Les personnages sont suspendus dans l'instant, éternellement adolescents et, comme Danielewski l'affirme dans un entretien au *L.A. Times*⁴¹⁰, la contingence du récit et de l'histoire se heurte à l'absolu du couple. Seul le retour du même, ce cycle éternel contenu dans le projet d'*Only revolutions*, gouverne le monde dont Sam et Hailey constituent des points d'ancrage. Hors du temps, ils vivent une fuite infinie dans les lieux qu'ils parcourent, cartographient et actualisent grâce à leurs points de vue complémentaires. Le partage du sensible propre à la communauté des amants est aussi une construction intersubjective, un échange de temporalités, d'espaces, de faits et de savoirs qui constituent le cœur de la figuration référentielle du monde. Par l'intermédiaire de Sam et Hailey, Danielewski figure une référence générique, construite sur le partage, à la fois union et séparation de visions du monde.

Mais cette constitution d'une référence intersubjective ne relève pas seulement de l'association complémentaire des voix et des visions. Les communautés de destin partagées par des groupes de personnages permettent également de construire des régimes de référenciation. Rassemblées par un dénominateur commun, ces associations relèvent autant de la société savante, du cercle littéraire ou du groupe de critiques. Contre l'uniformité de la communauté, ces « sociétés secrètes » instaurent donc des singularités plurielles, qui constituent des exemples

⁴⁰⁹ *Ibid.* p.243.

⁴¹⁰ "Mark Z. Danielewski: The writer as needle and thread", Deborah Vankin, Los Angeles Times, October 27, 2012.

tout en parodiant les modèles réels. Dans *Historia abreviada de la literatura portátil*⁴¹¹, la référence collective se construit de manière intersubjective. Chaque nouvelle intégration d'un membre Shandy représente une étape inédite dans la constitution de la société. Cette construction collective de la référence s'incarne dans l'objet totem de la conspiration, la « boîte-en-valise » de Marcel Duchamp, un secrétaire portable qui permet de transporter des miniatures de ses œuvres. Cet objet fétiche est bien évidemment représentatif d'une société qui se consacre à la littérature des poids légers et à la réduction du livre pour le rendre transportable. Mais ce symbole est construit par la communauté afin de constituer une référence commune. En effet, la « boîte-en-valise », qui s'inspire déjà de la « mallette écritoire » de Paul Morand, est bientôt retouchée, modifiée, et même « profanée » par les différents shandys. De réinterprétations en refigurations, elle devient bientôt semblable à la machine à peser les livres de Walter Benjamin qui mesure avec une précision absolue le caractère « intransportable » et donc « insupportable » de certains livres⁴¹². La « boîte-en-valise » constitue ainsi l'image du transfert des références dans la constellation shandy, dont la construction référentielle est assez proche de ce que Tiphaine Samoyault désigne par le concept de « référencialité⁴¹³ ». Saturé d'emprunts, le texte de Vila-Matas « correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle », dépassant en cela « la distinction communément admise entre littérature référentielle et littérature non référentielle⁴¹⁴ ». Quand le réel n'existe que par la médiation de la littérature, quand la fiction est seconde non seulement par son dispositif enchâssé mais par sa construction dans une série de références partagées, dans un régime saturé par le littéraire, l'écriture de cette communauté de lecteurs contient potentiellement son absence et sa disparition par la multiplication des instances de parole et de création, qui efface toute intentionnalité et toute opérativité pour aboutir à une disparition de l'auteur dans le quelconque. Vila-Matas s'essaie à la puissance de cet effacement, qu'Agamben voyait déjà se réaliser dans la figure de Bartleby en écrivant qu'est « proprement quelconque l'être qui *peut ne pas être*⁴¹⁵ », quand il affirme dans un entretien avec Jean Echenoz que le sujet-écrivain fonctionne comme

⁴¹¹ Pour une présentation plus détaillée, voir Partie I, Chapitre 3.1.2. « "Sociétés savantes" et groupes d'avant-garde ».

⁴¹² Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, DL 2005, 1985. p.10. «...nos permite detectar, con absoluta precisión, cuales son las obras literarias que resultan insoportables y por tanto, aunque traten de disimularlo, intransportables.»

⁴¹³ Samoyault, Tiphaine. *Intertextualité : mémoire de la littérature*. 128 258. Paris: Nathan, 2001, p. 77.

⁴¹⁴ *Ibid.* p.86

⁴¹⁵ Agamben, Giorgio. *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Traduit par Marilène Raiola. La Librairie du XXème siècle. Paris: Éd. du Seuil, 1990. p.40, nous soulignons.

assimilation de voix et de gloses, telle une parole déplacée dans un « nous », quelconque et commun :

« Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde ». Comme l'a écrit Juan Villoro, cette phrase du compositeur français résume à elle seule mon idée de la personnalité. Être Satie, c'est être exceptionnel, c'est-à-dire avoir trouvé une façon à soi de dissoudre dans l'anonymat triomphal, où l'unique est le propre de tout le monde⁴¹⁶.

Dans cette phrase, elle-même feuilletée de références, s'exprime un moi-société au sens fort, Jean-Luc Nancy dirait une « *sociation*⁴¹⁷ », c'est-à-dire une condition essentielle du sujet, si ce n'est de l'écriture, qui n'instaure ni contrat, ni convention collective mais qui repose sur une connivence fondamentale. La pluralité énonciative présente dans ce partage de références, le quelconque de « l'anonymat triomphal », peut à la fois être perçu comme une menace de dissolution et comme un geste esthétique, où la dénotation d'un monde commun ne repose plus nécessairement sur un réel dogmatique mais plutôt sur la construction intersubjective de la communauté. Il ne s'agit pas de penser que la communauté produit du réel, mais plutôt de dire que le réel se fonde sur des constructions intersubjectives, qu'il est un bien commun. À cet égard la construction intersubjective de la réalité peut modifier les règles universelles, non en proposant une alternative, un monde parallèle, mais plutôt en les désœuvrant, en montrant leur fondamentale inanité.

Le fonctionnement des groupes littéraires chez Bolaño, ou des sociétés savantes des *Fragments de Lichtenberg* fonctionne sur un régime assez similaire de captation collective de la construction référentielle. Mais un autre livre de Pierre Senges, *Essais fragiles d'aplomb*, évoque une communauté de destins assez originale, en retraçant la vie des membres d'une confrérie consacrée à la chute, dans une version négative de l'histoire de l'aviation :

Des hommes et des femmes qui, depuis Icare jusqu'à la veille de la Grande Guerre, n'ont pas cessé de tomber, parfois à plusieurs reprises [et qui] ne cherchaient pas à connaître l'ivresse du vol, ni déjouer ses mystères, mais testaient la gravitation, et tombaient pour de bon, parce qu'ils le voulaient bien⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Vila-Matas, Enrique, et Jean Echenoz. *De l'imposture en littérature*. Traduit par Sophie Gewinner et Guadalupe Nettel. Saint-Nazaire: MEET, 2008, p.17.

⁴¹⁷ Jean-Luc Nancy, *Conloquium*, in Esposito, Roberto. *Communitas : origine et destin de la communauté*. Traduit par Nadine Le Lirzin. Les essais du Collège international de philosophie. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

⁴¹⁸ Senges, Pierre. *Essais fragiles d'aplomb*. Paris, France: Verticales, 2002, p.9

Face à « l'évangile de l'aéronautique », la confrérie des hommes d'aplomb se voue à démontrer sans cesse l'attraction terrestre, à reproduire à l'infini l'expérience de la gravitation par l'exemple répété de leurs chutes. La communauté ne produit rien d'autre que l'expérimentation de cette « loi universelle⁴¹⁹ ». La force gravitationnelle est même modélisée dans le livre par la retranscription d'équations qui décrivent le déplacement d'un objet en chute libre, « seul exemple de mouvement uniformément accéléré⁴²⁰ ». Cependant, malgré le respect partagé de cette loi universelle, les trajectoires verticales des membres de ce groupe ne résistent pas au multiple et à l'accidentel. Malgré les expériences répétées, qui présentent toujours le même résultat, la communauté construit sa référence collective. À la gravitation universelle se substituent en effet des variations plurielles puisque :

La pensée sensible seule perçoit le multiple et doit s'en tenir à cette tâche : les sens en acte durant une chute entretiennent avec les apparences un rapport étroit basé sur la complicité, l'acoquinement (on parle aussi d'association de malfaiteurs), d'où découle une imprévue, mais irréfutable science physique – partant une philosophie⁴²¹.

Les phénomènes de *malfaçons* de l'expérience contredisent ainsi l'intégrité de la loi. Malgré la référence commune, la loi universelle, les choses diffèrent dans la pratique : « l'être-avec » de la gravitation, l'aspect le plus matériel de notre « être-en-commun » partagé par tous les objets présents sur terre, ne résiste donc pas à « l'association de malfaiteurs » qu'est la perception. Le partage de la loi de gravité laisse place à la variation, les jointures des singularités crissent pour défaire la loi scientifique admise et créent une science physique « imprévue, mais irréfutable », antidogmatique mais pourtant assurée par la construction collective. Les voix plurielles de la communauté désœuvrent le monde en proposant une expérience sensible, un exemple, qui varient par rapport aux règles de la doxa. Dans cette perspective, les écritures collectives fonctionnent comme témoignage et comme assurance, non pas d'une coopération, mais plutôt d'une communauté d'expérience.

7.1.3. Exemplarités « remontées » des actes collectifs

La perspective anthologique de la communauté des voix, son inscription dans une littérature déjà constituée dissémine l'autorité de l'écrivain, quand elle est pensée comme

⁴¹⁹ *Ibid.* p.74

⁴²⁰ *Ibid.* p.43

⁴²¹ *Ibid.* p. 75

source unique de parole et de construction référentielle. L'énonciation plurielle des voix et les instances multiples de prise en charge de la parole brisent l'unité autoritaire du point de vue de l'artiste. Pourtant, cela ne doit pas nous mener à évacuer l'exemplarité de ces paroles collectives. L'exemplification esthétique de la communauté, son empreinte générique, correspond-elle à une exemplarité morale ? Dans un ouvrage collectif consacré à la littérature et à l'exemplarité⁴²², Marielle Macé interroge ce transfert dans les textes spéculatifs non fictionnels. Son constat de départ repose sur l'antériorité fondamentale de l'exemple. Faire exemple, c'est venir après. L'exemplarité est une manière de donner une référence à des idées ou des actions déjà advenues. Mais ce caractère second de l'exemple n'empêche pas « une remontée de l'exemplarité de ce qui n'était pas destiné à être exemplaire⁴²³ ». Le bon exemple, malgré son caractère second, possède aussi une agence, une force d'action, qui le fait transformer l'idée ou l'action, dont il ne constitue pourtant que l'explicitation. Voilà le « comble » de l'exemplarité, lorsque le « bon exemple » incarne à lui seul une idée et qu'il remplace la démonstration qu'il était censé illustrer. Il possède ainsi une visée moins morale que pragmatique, il dépasse les fonctions auxquelles il était habituellement assigné :

Un cas particulier de ce « comble » est constitué par les exemples-hapax, ces exemples uniques, mais si bien problématisants que tous nos discours les font fonctionner comme des paradigmes. Il suffit de penser, dans le domaine de la critique littéraire, aux réflexions sur la généricité qui convoquent « par exemple » le *Pierre Ménard* de Borges, aux méditations sur l'histoire et l'archive qui s'appuient « par exemple » sur le *Pinagot* d'Alain Corbin, aux analyses de la fictionnalité qui convoquent « par exemple » le *Sir Andrew Marbott* d'Hildesheimer, et les constituent en preuves. La preuve par Borges, la preuve par Marbott, la preuve par Pinagot, c'est ce moment où un hapax devient le nom d'un problème, ou une œuvre vaut une loi, et en remplit toutes les fonctions⁴²⁴.

L'exemplarité possède donc une « agence » particulière, son action réside dans l'incarnation et la transformation d'un problème, en retournant vers la source ou l'idée qu'il illustre pour la transformer à sa manière. Cette « remontée » de l'exemple ne ressortit ni à l'éthique, ni à l'esthétique, mais bien à l'efficacité d'une captation des références collectives, à un pouvoir d'assignation des problèmes dans une de ses versions. Dans *2666* les crimes collectifs instaurent une communauté de destins. Les mortes ne sont pas seulement évoquées

⁴²² Macé, Marielle. « "Le comble" : de l'exemple au bon exemple », in Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur [dir.] *Littérature et exemplarité*. Groupe de recherche en poétique historique et comparée, ed. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes, 2007.

⁴²³ *Ibid.* p. 25.

⁴²⁴ *Ibid.* p. 31.

par un narrateur surplombant ou même par une figure auctoriale, mais dans les témoignages des voisins, des témoins, des membres de la famille. La répétition de ces crimes et de ces découvertes fonctionne comme une incarnation générique de la violence des féminicides, où chaque crime représente l'ensemble, en même temps qu'il constitue un événement spécifique. L'exemple des crimes ne possède donc pas une valeur universelle, même s'il énonce quelque chose qui le dépasse. Ces meurtres égarent la société qui recherche toujours un seul coupable, dans une vision fantasmée du criminel en série, que le roman ne se prive pas de relayer. Mais cette mythologie du monstre sanguinaire, incantatoire et dérisoire, échoue à dissimuler tout à fait les véritables responsables, qui sont souvent des membres de la famille de la victime. Emilia Mena est tuée par son fiancé, puis oubliée dans la morgue par les policiers occupés à fêter l'anniversaire d'un collègue⁴²⁵. Monica Posadas, ouvrière de maquiladora, dont le beau-père admet rapidement sa culpabilité, est retrouvée violée « por los tres conductos⁴²⁶ », battue et mordue, puis abandonnée dans un terrain vague. La plupart des affaires, cependant, ne sont pas élucidées, ce qui laisse penser que le féminicide structure les règles de la communauté et la gestion de conflits sociaux. La société porte cette violence, ce sont les crimes de tous et non d'un seul. Si la plupart des coupables recherchés par les policiers possèdent des caractéristiques imaginaires, comme le « Pénitent » sacrilège, ou le grand homme blond, qui rappellent à la fois l'immigration nazie et le génocide amérindien, c'est parce que les crimes de Santa Teresa constituent un « comble » de l'exemple qui « remonte » au-delà du récit qu'il constitue, qui transforme les féminicides en paradigme de la violence immédiate, de l'éradication d'une communauté par la communauté. Cela ne revient pas à diluer la culpabilité, mais plutôt à montrer que les coupables sont parmi nous, qu'ils prennent part à la communauté en produisant de la destruction. *2666* instaure donc une preuve par Bolaño, celle de la violence des actes du commun sur le commun, de la destitution de l'idée de communauté par l'abjection abyssale que constituent les groupes d'écrivains barbares, de littérateurs nazis et autres artistes monstres.

7.2. *La communauté menacée*

À travers la question de l'exemple, la communauté montre non seulement qu'elle ne fonctionne pas comme un rassemblement d'éléments en vue de constituer un ensemble, mais aussi que la dispersion des voix constitue un des ressorts fondamentaux de cette impossibilité

⁴²⁵ Bolaño, Roberto. *2666*. op. cit. p. 466-467.

⁴²⁶ *Ibid.* p. 577 « par les trois voies ».

à créer de la totalité. L'espace de dialogue et de partage de la communauté est toujours menacé par l'effritement et la cacophonie. En construisant leur cadre de référence sur une parole plurielle, ne serait-ce que par leur forme enchâssée, les fictions commentaires se confrontent à la possibilité de contenir des contradictions, erreurs et autres incohérences référentielles. Des failles logiques s'ouvrent nécessairement au cours de ces tentatives de reconstruction d'un univers par l'intermédiaire d'une mise en commun de plusieurs strates d'énonciation, et la communauté des voix peut même faire coexister plusieurs emplois impossibles de la référence au sein du même récit. Ces contradictions menacent la communauté, qui ne fonctionnerait dès lors même plus selon le mode de l'articulation, qu'évoquait Nancy en pensant le tout de la communauté comme un « jeu de la jointure⁴²⁷ » qui anime les êtres singuliers. En effet, selon Nancy, « l'articulation n'est pas l'organisation ; elle ne renvoie ni au motif de l'instrument ni à celui de l'opération et de l'œuvre⁴²⁸ ». La totalité que forme la communauté serait donc l'ensemble constitué par le « dialogue », même polyphonique, qui n'aboutit pas nécessairement à un accord, mais qui établit pourtant un cadre de référence. Cet agencement de la communauté, « archi-articulation de la voix et des voix, qui fait l'être en commun lui-même⁴²⁹ », doit obligatoirement reposer sur un accord quant aux règles de base de la référence, sans lequel il n'y aurait point de communauté et d'être en commun. Pourtant, les fictions commentaires ne cessent de menacer ce cadre. Les communautés exégétiques subissent de véritables « schismes ». Les membres qu'elles rassemblent appartiennent parfois à des univers radicalement différents, qui ne partagent plus le même cadre discursif. Certains récits réfutent les lois les plus communes, ou les faits partagés par le commun. D'autres ne se contentent pas de remettre en cause les règles de notre univers de référence, mais révèlent également de flagrantes contradictions quant à la construction de la représentation et de leur monde de référence.

7.2.1. Collisions d'étoiles, rupture des « plurivers »

Dans les fictions commentaires, la communauté se constitue le plus souvent sous la forme de l'anthologie. On rassemble dans les fictions secondes des groupes d'écrivains ou de poètes, ainsi que toute une galerie de personnages liés de près ou de loin à la littérature. Dans *La literatura nazi en América*, cet aréopage est même ordonné selon les appartenances

⁴²⁷ Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Détroits. Paris: C. Bourgois, 1986, p. 189

⁴²⁸ *Ibid.* p. 188.

⁴²⁹ *Ibid.* p. 189.

respectives : « Précurseurs et adversaires des lumières », « Poètes Maudits », « Mages mercenaires, misérables » et d'autres catégories sont proposées par Bolaño pour créer sa république des lettres nazies. Ce classement amplifie l'impression d'une recherche d'exhaustivité au même titre que l'apparence encyclopédique de cette étude consacrée aux écrivains fascistes en Amérique, avec ses annexes et ses relevés bibliographiques. Ces vies imaginaires sont ainsi présentées sous la forme d'une constellation d'écrivains, dont le point commun est de partager une accointance avec ce que Bolaño désigne par le signifiant « nazi », c'est-à-dire autant les héritiers et admirateurs du III^e Reich, que les droites extrêmes d'Amérique latine, en passant par les clubs de supporters « ultras » ou par les fraternités « aryennes » de prisonniers. Ces écrivains se situent donc à l'opposé des valeurs de Bolaño, et même au-delà de toute sphère politique, puisque leurs noms ou leurs actions évoquent bien davantage une violence « infra-politique », lorsque l'individu se défait de tout rapport social, ou « métapolitique » lorsqu'elle se justifie par des injonctions qui relèvent d'un absolu religieux ou totalitaire, selon les catégories empruntées à Michel Wieviorka⁴³⁰. Fortement thématifiée dans la littérature contemporaine, cette violence qu'avec Benjamin nous pourrions appeler « pure violence immédiate⁴³¹ » possède diverses manifestations dans les œuvres de Roberto Bolaño. En effet, dans les meurtres en série, les sujets – victimes, témoins ou bourreaux – sont tous entraînés dans une spirale de réification, de dépossession de leur individualité. La violence de masse défait les personnages en même temps qu'elle les agrège, produit un objet-monstre, qui attire autant qu'il répugne, qui se présente et se dérobe. Tantôt déléguée à travers un récit second, figurée par l'intermédiaire de photographies et d'œuvres d'art ou soumise à un principe d'incertitude, la représentation de la violence est ainsi travaillée par une dialectique de la distance et de la fascination dans toutes les strates narratives. Dans *La literatura nazi en América*, un de ces écrivains monstres établit tout particulièrement la destruction par l'intérieur de la communauté, non par la perpétration directe de violences, mais par leur emploi métaphorique dans la création poétique. Appartenant à une communauté dans la communauté des écrivains nazis, Willy Schürholz vit dans la « Colonia Renacer⁴³² », établie au Chili par des immigrants allemands. Cette communauté s'organise de manière autonome, voire totalement autarcique, puisque ses membres tournent le dos « a lo que los chilenos, tal vez en un exceso

⁴³⁰ Wieviorka, Michel. *La violence*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005. pp. 59-61.

⁴³¹ Benjamin, Walter. « Critique de la violence », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000 [1921].

⁴³² Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona, Espagne: Anagrama, 2010, p. 100. "Colonie renaître"

de optimismo, llaman « realidad chilena » o « realidad » a secas⁴³³ ». Né dans la colonie, Willy Schürholz est envoyé par ses pairs à Santiago pour y suivre des études d'horticulture, mais il décide de se consacrer à la création artistique une fois arrivé dans la capitale. Il dessine des plans énigmatiques qu'il accompagne d'écritures illisibles, et l'hermétisme de son art s'apparente à celui de sa communauté. Fermées sur l'extérieur, ses œuvres représentent des espaces confinés, qui convoquent la séparation entre la carte et le territoire, image parmi les plus codifiées de la distinction entre l'art et la référence. Séparées, absolues, les œuvres du poète appartiennent à un domaine « expérimental » selon le narrateur de Bolaño, qui utilise toujours l'ironie pour désigner cette posture du poète mineur qui « tenía todos las cartas para fracasar estrepitosamente⁴³⁴ ». Poète raté, ou maudit, il constitue bien un envers de sa communauté, tout en incarnant son mutisme. Bien que radicalement séparé de la « réalité chilienne », il en révèle également les non-dits, puisque certains critiques interprètent ses plans comme des images des camps de concentration, redessinés sur des feuilles, publiés dans un livre intitulé « Géométrie », puis tracés sur l'espace américain lui-même, dans les déserts d'Atacama, d'Arizona, ou encore dans un champ de blé du Colorado. Aussi la carte rejoint-elle progressivement le territoire, et va même jusqu'à lui faire concurrence. L'art réécrit le réel qu'il devrait pourtant seulement représenter, non dans une version *land-art* qui s'imprènerait du paysage afin de le transformer, mais plutôt en traçant d'abruptes tranchées dans le sol, afin de convoquer les heures les plus sombres de l'histoire. Cette transformation du réel par l'art permet également de comparer les plans de Willy Schürholz à d'autres œuvres commentées dans les livres de Bolaño : le « testament géométrique » de Rafael Dieste dans *2666*, les poèmes-jeux de Cesárea Tinajero dans *Los detectives salvajes*, ainsi que les écrits aériens de Carlos Wieder dans *Estrella distante* et de Ramírez Hoffman dans *La literatura nazi en América*. « Étoiles distantes » de Bolaño, constellation d'écrivains-monstres, ces poètes présentent des œuvres aussi monumentales qu'énigmatiques, tout en contaminant le réel par leurs transferts métaeptiques. Êtres singuliers, ils détruisent pourtant la communauté qu'ils constituent, par la confrontation et la négation de leurs univers respectifs. Ainsi, quand « ses promoteurs enthousiasmés » proposent à Willy Schürholz de dessiner ses camps de concentration dans le ciel, afin de concurrencer Ramírez Hoffman, il s'y refuse. Ses camps sont faits pour être

⁴³³ *Ibid.* p. 100 : « à ce que les chiliens, peut-être en un excès d'optimisme, nomment « réalité chilienne », ou « réalité » tout court ».

⁴³⁴ *Ibid.* p. 102 : « avait toutes les cartes pour échouer avec éclat ».

compris seulement depuis un point de vue surplombant, mais ils ne peuvent être dessinés en altitude. Et le narrateur de conclure :

Una vez más de la oportunidad de emular y superar a Ramírez Hoffman se ha perdido. Pronto descubren que Schürholz no compite ni busca hacer carrera⁴³⁵.

En refusant de se comparer à Ramírez Hoffman, Schürholz montre que la communauté des écrivains ne s'accomplit que sur le mode de l'exclusion mutuelle. Les littérateurs nazis construisent des univers parallèles qui se nient mutuellement, et non des visions pluralistes d'une même référence. Ils détruisent plutôt toute idée d'appartenance commune, ou de tentative de construction d'une représentation par l'adjonction ou même l'articulation des points de vue divergents. Cette constellation d'étoiles s'autodétruit dans une dialectique de la séparation et de l'appartenance, consubstantielle à l'écriture seconde chez Bolaño. Tous ses poèmes jeux partagent en effet cet attrait pour la géométrie, pour le dessin de formes, qui indiquent bien la tentation de se défaire des signifiants, de constituer des espaces de destruction de la référence, à défaut du sens ; de détruire le territoire pour n'utiliser que la carte. Cette poussée hors de l'espace du langage destitue la dialectique apparemment inusable de la communauté du non-commun, de la communauté des êtres singuliers, qui semblait recouvrir tout le spectre de l'être. Chez Bolaño, la communauté ne se défait pas en raison de la vision très sombre de l'être en commun qui s'y déploie, ni à la suite du désenchantement des personnages et des narrateurs face à ces communautés néonazies, d'hommes et de femmes emportés par le cataclysme de l'histoire, fascinés par une idéologie de la destruction. C'est l'atteinte au langage qui constitue la rupture des « plurivers », que Latour définit comme composition plurielle du monde de référence, empruntant le terme à William Blake⁴³⁶. Cet exemple de rupture de la communauté se prolonge donc dans la construction des mondes, qui sera analysée dans la dernière partie de ce travail, en mettant en perspective les représentations possibles de la matière et des modalités d'existence du réel dans les fictions commentaires.

7.2.2. Impossibles référentiels

La rupture des plurivers et de l'accord de visions singulières sur des chaînes de références et des modalités de représentation du monde partagées ne réside pas seulement dans

⁴³⁵ *Ibid.* p. 104 : « Une fois de plus, l'occasion de se mesurer avec Ramírez Hoffman et de le dépasser est perdue. On découvre assez vite que Schürholz ne se mesure avec personne, ni ne cherche à faire carrière. »

⁴³⁶ Latour, Bruno. « An Attempt at a "Compositionist Manifesto" », *New Literary History*, 2010, 41: 471–490, consulté le 30/05/2017 sur http://blogs.sciences-po.fr/speap/files/2011/08/manifesto_speap.pdf

les conflits entre les usages de la référence par les personnages, ou dans le transfert de la signifiante à la signification, de l'ordre du langage à celui du seul sens. Ces fractures des lignes de références s'accomplissent également dans l'ordre du langage, et plus précisément dans la construction d'impossibles référentiels. Le partage des voix propre à la narration à la première personne du pluriel contient en soi la possibilité de contradictions internes, « c'est pourquoi il n'y a pas la voix, mais les voix plurielles des êtres singuliers⁴³⁷ ». L'espace des relations entre les êtres singuliers, qui ne sont ni les communs ni l'individu, ne produit pas une représentation nécessairement stable ni un message exemplaire. Au contraire, les fictions commentées montrent autant les tentatives de fondation de la communauté que les limites de ce partage d'un univers de référence, quand la construction d'un cadre référentiel présente des décalages avec les lois de la logique ou de la cohérence, quand les doutes et les atteintes à la vraisemblance brisent et interrompent le récit et la communication. Même si Sam et Hailey construisent la narration en miroir exact dans *Only revolution*, des impossibles référentiels apparaissent pourtant à de nombreuses reprises. Chez Danielewski, la construction d'un monde fondé sur une communauté de voix semble parfois n'exister qu'afin de pousser le lecteur à en éprouver les failles, à en percevoir la fragmentation. La communauté des amants, image la plus nucléaire de l'être-en-commun, est traversée par des interruptions de la communication et de l'échange de références, par des dérèglements du récit commun qui finit par présenter des témoignages divergents. Le plus souvent, il s'agit de glissement de pronoms, de jeux sur la langue, ou d'usages sémantiques qui montrent ces espacements. Mais il arrive que la référence construite par les œuvres fictionnelles présente un fort caractère d'incohérence, une impossible réduction aux lois de la logique, comme si des traces de la partition entre les énonciateurs persistaient dans le monde de référence. En effet, si la fiction peut se permettre la contradiction, l'univers référentiel doit obéir à des lois inaltérables, bien qu'elles soient fondées sur un mélange d'intuition, de connaissances et d'idées préconçues. La pluralité de voix narratives censées partager un monde de référence s'ouvre sur des espaces d'incohérence où le principe de non-contradiction n'est pas respecté. Dans *Only Revolution*, de nombreux passages provoquent des espacements référentiels. Ils ne sont pas seulement dus à l'opposition entre différentes visions des mêmes faits, mais aux événements eux-mêmes, qui deviennent apparemment incohérents. Ces glissements de la reconstruction référentielle ont généralement lieu pendant les récits de bataille, ou de violence. Par exemple, lors du conflit avec le patron du

⁴³⁷ Nancy, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Détroits. Paris: C. Bourgois, 1986, p. 189.

bar St Louis qui employait les deux jeunes gens, des variations importantes existent entre les deux récits. Dans la version racontée par Hailey, Sam, frappé « Viafifonacci », est projeté au-dessus des tables puis, dans un second temps, il évite les projectiles lancés par le patron du bar :

Disaster follows. Sam though, by
jeté passé from the rampaging
VIAFIFONACCI, nimbly flies across
the floor, up over tables, above
flutes of champagne and dainty cakes.
Not even disturbing a single plate. His
Leftwrist Platinum Twist spinning fortunes.
Diners stand. Applaud. Sam just floats on.
Still no wonder
The St. Louis Brasserie evacuates
With stools also tearing up the place,
Hurled by VIAFAFONACCI, now
Plowing after Sam, spreading ridiculous
Wake of clatter & shatter.
Wacky mad. Rockets whatever he grabs:
Shot glasses, platters, cutlery, allways
Missing dear Sam completely.⁴³⁸

Dans le récit de Sam, les événements semblent inversés. La correction n'a pas lieu dans la première partie, mais dans la seconde. Tous les événements contredisent presque

⁴³⁸ (Danielewski, Mark Z. *Only revolutions*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2006, p.H211. « Le désastre suit. Et Sam / Avec le jeté passé déchaîné / de Viafifonacci, est prestement envoyé valser à travers / la salle, par-dessus la table, au-dessus / les flutes de champagne et les gâteaux délicats. / Sans même déplacer une seule assiette. Son / Crochet Platinum tourne la roue de fortune. / Le dîner reste en place. Applaudissements. / Sam flotte par-dessus. / Toujours pas de miracle. / La Brasserie Saint Louis est évacuée / tandis que les tabourets valsent, / lancés par Viafafonacci, qui se jette sur Sam, déclenchant un raz / de bris & de débris. / Fou furax. Tout lui est missile : / les verres, mes plats, les couverts qui tous / ratent mon Sam chéri. »

intégralement la version d'Hailey, en commençant par le patronyme du tenancier, qui s'appelle maintenant « Viaroropolis » :

Terror answers. So, I with downhop
Trips from the now rampaging
VIAROROPOLIS, bolt slopsslippityquick across
The floor, onto tables, pounding
Goblets of blubby and petits fours,
Shattering plates not even my
Leftwrist Silver Twist could afford.
Dinners stand back. I run faster. Hollering.
No wonder
The St. Louis Juke Joint evacuates.
Chairs knocked over. All while, not
acceptating my dash, Viatitopolis
plows after me, spreading an angry
wake of dingdong disaster.
Howling mad. Hirling whatever he grabs:
mugs, saucers, flatware and bowls, until with
clenching fists he almost squeegees me.⁴³⁹

⁴³⁹ Danielewski, Mark Z. *Only revolutions*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2006. p.S211 « La terreur répond. Et moi, en clochetant des pieds / loin du déchaîné / VIROROPOLIS, je file en glissant prestement à travers / la salle, sur les tables, écrasant / des bols de champ et des petits fours / brisant les assiettes que même mon Crochet d'Argent ne pourrait pas se payer. / Les dineurs reculent. Je cours plus vite. En gueulant. / Pas de miracle. / Le Saint Louis Joint est évacué. / Les chaises renversées. Mais n'appréciant / guère mon échappée, VIATITOPOLIS / charge, soulevant un raz de colère et de désastralité. / Hurlant à la mort. Balançant tout ce qu'il peut : / tasses, soucoupes, couverts et bols, avant / de me quasi écrabouiller à coups de poings. »

Dans ce passage, les narrateurs ne présentent pas deux visions d'un même événement, mais plutôt deux versions. Les faits rapportés sont contradictoires, notamment dans les actes des personnages et leurs conséquences, même si le cadre général de la description et les structures spatiales et temporelles restent identiques dans les deux récits. Par ailleurs, en plus de cette variation des actions, s'ajoutent celles d'une langue employant néologismes et tournures erronées, ce qui constitue une inversion de la règle de l'invariance des descriptions définies de Russel. Alors que Russel montrait qu'il était impossible de proposer plusieurs référents pour une même description définie, le texte de Danielewski propose, en plus de cette possibilité, de détruire l'invariance du nom propre ou du signifiant. Dans *Only Revolutions*, cette variation sur les noms de lieux, de personnes ou d'objets ainsi que les modifications de la langue consacrent donc un glissement plus général vers une construction narrative de la contradiction. Les visions plurielles des chaînes de référence et des bases de données consacrent la faillite du sujet constitué comme un tout et interrogent la reconstruction de la structure référentielle par interprétation ou projection, telle qu'elle est effectuée dans le paradigme de la lecture mimétique. Par conséquent, l'inférence ne repose plus sur une expérience commune ou dogmatique – le monde tel qu'il est –, ni sur des codes narratifs, mais elle devient spéculative, elle remet sans cesse en cause l'univers de référence qu'elle est en train de construire. Il ne s'agit ainsi pas seulement de montrer une relativité des conceptions du monde selon des voix et des visions singulières, mais plutôt d'en explorer les réalisations, les versions, les modes d'existence. Alors que le sujet singulier pouvait saisir et concevoir le monde comme un ensemble stable, et s'en assurer grâce au partage des voix, ces œuvres proposent au contraire de spéculer sur un monde fragmentaire. La dislocation du cadre de référence rend difficile l'assurance d'un savoir commun.

7.2.3. La Réfutation : une critique contrefactuelle

Ainsi, les fictions commentaires ne reposent pas seulement sur la confrontation de chaînes de référence hétérogènes au sein de la fiction. Elles attaquent également nos propres représentations du monde et même les faits les plus communément admis. La fiction construit bien facilement des univers contrefactuels, des éléments alternatifs de référence. Françoise Lavocat a montré que ces réécritures de l'histoire se développent surtout après la Seconde Guerre mondiale, et plus précisément dans les années 1970 et 1980⁴⁴⁰. La contrefactualité est

⁴⁴⁰ Lavocat, Françoise. *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris, France : Éditions du Seuil, 2016, p. 138.

en effet enracinée dans la réécriture de versions de l'histoire où Hitler aurait gagné la guerre. Dans *Le Maître du haut Château* de Philipp K. Dick, les Japonais ont envahi les États-Unis, alors que dans *El Tercer Reich*⁴⁴¹ de Bolaño, le personnage principal s'adonne aux wargames qui reconstituent la Seconde Guerre mondiale et proposent des versions divergentes de l'issue du conflit. À l'instar du jeu virtuel, les récits contrefactuels modifient certains événements périphériques du réel afin d'en observer les effets dans la construction référentielle de l'ensemble. Dans *La literatura nazi en América*, l'écrivain Harry Sibelius se consacre à la description totale du système implanté par le Japon aux États-Unis, plus qu'à une description de la guerre, elle-même évacuée dans les vingt premières pages du livre que résume le narrateur de Bolaño. Sibelius constitue ainsi « una de las obras más complicadas, densas y posiblemente inútiles de su tiempo⁴⁴² », en montrant les arcanes administratifs de ce troisième Reich imaginaire. Il ne souhaite ainsi pas seulement construire un monde possible fictionnel, mais semble croire que, « en algún lugar “del tiempo y de espacia” aquel crimen se ha asentado victorioso y procede, por tanto, a inventarlo⁴⁴³ ». La consistance référentielle donnée au contrefactuel dépend ainsi du degré de croyance du créateur envers le monde qu'il façonne. Sibelius s'imagine faire concurrence au réel, tout en s'appuyant sur d'autres œuvres fictionnelles, et son livre entretient le fantasme suprémaciste d'un négationnisme qui dénie la réalité des événements de son histoire.

Cette dimension de remplacement dépasse le contrefactuel, qui réside plutôt dans l'alternance, dans le possible. La disposition seconde de nos fictions commentaires appelle une critique plus directe, voire une réfutation du monde ou des idées qu'elles prennent pour référence. Luiz Fontaine Da Souza, un des écrivains nazis, se livre à cet exercice, puisque son projet littéraire est de remplacer toute l'histoire de la philosophie, notamment celle des philosophes de Lumières et de leurs héritiers. Il s'y emploie en développant des réfutations systématiques, dont la teneur précise n'est pas retranscrite dans le livre de Bolaño. Ses livres denses et fournis parcourent les écrits de ses prédécesseurs afin de construire un espace total de réfutation, qui s'intéresse aux moindres détails de l'œuvre qu'il commente. Ainsi, Luiz Fontaine Da Souza en vient même à publier un ouvrage de cinq cents pages destiné à la réfutation des annexes du premier chapitre de *l'Être et le néant*⁴⁴⁴. Sa critique totale de l'œuvre se développe

⁴⁴¹ Bolaño, Roberto. *El Tercer Reich*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 2010.

⁴⁴² Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona, Espagne: Anagrama, 2010, p. 127 : « une des œuvres les plus complexes, denses et probablement inutiles de son temps. »

⁴⁴³ *Ibid.* p. 128 : « dans un coin du temps et de l'espace, ce crime a triomphé et il en fait l'inventaire ».

⁴⁴⁴ *Ibid.* p. 60.

en six volumes du même tenant, consacrés à réfuter les arguments de Sartre, ce qui pousse ses proches à l'enfermer dans un asile pour malades mentaux. La démarche de contradiction systématique se rapproche de la paranoïa et de la folie. Elle se différencie du récit contrefactuel en ce qu'elle tend à se défaire de sa dimension fictionnelle afin d'asserter une vérité qui entre en contradiction flagrante avec les faits reconnus par la communauté. Contredire, montrer la fausseté de ce que tout le monde pense être vrai confine au conspirationnisme, autre figure attendue de l'univers des écrivains « nazis » et autres idéologies fanatiques.

Pourtant, la réfutation d'éléments admis par tous peut aussi relever d'une démarche plus ludique, tout en conservant son caractère exhaustif. *La réfutation majeure* de Pierre Senges se présente comme la traduction de la *Refutatio major* d'Antonio de Guevara, œuvre retranscrite au cœur de l'ouvrage, à laquelle s'ajoute une note des éditeurs et une postface retraçant l'établissement du texte. Ces dispositifs familiers de la fiction d'édition servent une œuvre fictive, dont le propos serait de nier la réalité de la découverte de l'Amérique. Dans le but de prouver cette affirmation, Antonio de Guevara utilise des arguments variés. Il montre d'abord l'invraisemblance de cette découverte en relevant l'exagération des explorateurs, qui décrivent d'abord un écueil, puis des rochers, une île, un archipel et « voyez que bientôt ce continent sera un globe terrestre⁴⁴⁵ ». À partir de ces exagérations, le continent aurait été utilisé par les ennemis de Charles I^{er}, à qui s'adresse Guevara, dans une visée politique. Les « hommes de lettres » auraient pris le relais, afin d'appuyer les attentes de leurs maîtres. Le continent ne serait finalement qu'une invention littéraire. L'étude de cette imposture impose au narrateur de « passer en revue quelques célébrités qui, de plein gré ou par accident, ont failli laisser leur nom dans les livres d'histoire, voire les livres de géographie⁴⁴⁶ ». Et de s'employer à dénigrer Colomb « une baliverne gonflée par Isabelle », Vespucci « l'art pour l'art, théorisé du fond de son lit par un fils à papa », ou Cortès, « chef de bande et pleutre, à la fois vent debout et enfant sage, à moins que les légendes conçues dans les officines s'emmêlent à son sujet⁴⁴⁷ ». Néanmoins, les explorateurs rapportent des preuves, cet or qui pourrait détruire la réfutation de Guevara. Ce dernier affirme pourtant que le butin est prélevé en Afrique, ou encore qu'il résulte de l'œuvre de mystérieux alchimistes. En ayant réponse à tout, Guevara crée en définitive un contrefactuel au présent de l'énonciation, destiné à réfuter les faits – ou les erreurs – de son temps. La réfutation constitue donc un point d'achoppement de la fiction qui contredit le grand

⁴⁴⁵ Senges, Pierre. *La réfutation majeure*. Paris, France : Folio Gallimard, 2007, p. 23.

⁴⁴⁶ *Ibid.* p. 93.

⁴⁴⁷ *Ibid.* pp. 93, 100 et 102.

récit collectif sans chercher à valider les hypothèses pourtant adoptées par la communauté et par ses constructions intersubjectives de référents. Ces destructions de la communauté procèdent donc toutes d'un débat sur les chaînes de constitution du sens et appellent donc un examen plus approfondi des modalités référentielles, des manières de faire le monde. Ces réfutations contrefactuelles, de même que les impossibles référentiels, ou les refus des règles doxiques de construction du réel, nous poussent donc à interroger les conséquences métaphysiques de ces représentations fictionnelles de l'impossibilité à faire monde, ou des variantes de constitution de lignes de références.

Conclusion : Les constructions communes du monde

Les opérations littéraires des fictions commentaires dépendent principalement de la scission originelle entre les strates narratives. Pourtant, cette hétérogénéité constitutive appelle quasi instantanément la création de passerelles référentielles entre les fictions secondes et premières, les tentatives de réduction des lacunes du sens et de la disparité des figurations. Cette dialectique du fragment et du commun dirige l'opérativité des fictions commentaires, qui assument l'impossibilité de leur propre existence communautaire. Ce désœuvrement détruit le plaisir de la liaison et de l'achèvement, qui semblait pourtant être une loi de la nature, comme le rappelle Anne Cauquelin citant Aristote, alors que l'inachèvement est tout négatif, appelant à la fois reconnaissance et perte⁴⁴⁸. La construction référentielle de ces fictions pâtit directement de cette coexistence d'éléments et de forces contradictoires. La référence ne peut plus fonctionner comme une instance de savoir, ni même de représentation du vraisemblable. Comprise comme mécanisme de l'inférence, elle dépend de « l'encyclopédie » de chaque lecteur, singulière et variable à défaut de pouvoir être partagée par le commun. Envisagée comme « cadre » de la fiction, elle serait au contraire un élément dogmatique, immobile et invariable, grossièrement identifié au concept de « vraisemblance ». Le problème de cette recherche d'adéquation entre le monde dénoté et la référence est l'absence de réflexion menée sur les modalités ou les régimes de référence eux-mêmes, sur les manières de construire le monde. Autrement dit, il est nécessaire de déplacer les enjeux de notre enquête afin de considérer les modalités de la référence, les modes d'existence du monde évoqués implicitement ou explicitement dans les romans. À travers cette perspective se dessine l'idée

⁴⁴⁸ Cauquelin, Anne. *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. L'invention philosophique. Paris, France: Aubier-Montaigne, 1986, p. 60.

que même si la référence ne fonctionne pas nécessairement en tant qu'unité homogène, il n'en est pas moins intéressant de l'étudier dans ses variations d'intensité, ses modalités. Il faudra donc se demander si cette mobilité du système de référence dans les fictions ne nous dit pas quelque chose sur la matérialité du monde et du réel, interroger de manière critique la perspective des études classiques sur la référence. Le problème est en effet le plus souvent envisagé à partir du « monde » de référence, pensé parfois comme universel et commun, pour aller vers les fictions singulières, actualisations de visions ou d'exemples. Nos fictions semblent pourtant proposer un discours critique sur ce trajet. Elles présentent le monde comme lieu de l'instabilité référentielle et donnent les gages d'un support véritable de la représentation au sein même de leurs pages. Pourtant, en se refusant de penser que l'on sort naïvement de la mimésis et que ces fictions pourraient constituer la réalité de la matière référentielle, on se détache de l'analyse transfictionnelle afin de porter davantage notre attention sur le rôle et les effets de ces images figurées des transferts mimétiques. Au lieu de penser la mimèse de la fiction, notre examen partira maintenant plutôt de la fiction pour aller vers le monde. En définitive, à travers ce possible renversement peut-être pourrions-nous voir se dessiner une *agency* des fictions sur le monde.

Troisième partie :
Dénotation de mondes spéculatifs

Introduction : La signification des mondes

La perception ou l'imagination du monde dans les fictions littéraires dépend directement des opérations de représentation et du rapport à la référence. Dans nos romans, cette opérativité se scinde entre les récits premiers et seconds, ce qui déplace le partage entre les modalités habituelles de la représentation et de la signification. Les récits seconds dissèquent les procédés de figuration des fictions enchâssées grâce aux opérations de commentaire, et insèrent donc dans leur diégèse des considérations qui relèvent davantage de la théorie et de l'anthropologie que du récit littéraire. Pourtant, ces significations directement énoncées dans la fiction doivent être décodées, mais aussi prolongées. Les commentaires relèvent d'une conception du monde qui n'est pas nécessairement explicite, qui manque parfois d'un éclairage critique afin d'en spécifier les présupposés et le contexte. D'autant que l'encyclopédisme de nos fictions favorise la variété des hypothèses et tend à parcourir dans son ensemble le spectre ontologique des conceptions du monde et de la référence. Par ailleurs, ces commentaires ne peuvent pas être réduits à des discours qui relèveraient de la littérature spéculative non-fictionnelle. Les opérations étudiées dans la deuxième partie ont permis de montrer que les critiques insérées dans la fiction échappent souvent à toute réduction logique et qu'il est parfois même difficile de dégager de manière effective leurs hypothèses théoriques. Ces commentaires fictionnalisés ne se résument pas à une enquête philosophique ou à un examen théorique, puisqu'ils se situent de fait dans un régime fictionnel. Pourtant cette hybridité de la critique fictionnalisée lui permet aussi de s'immiscer dans les brèches du discours spéculatif. Les commentaires fictifs éprouvent empiriquement des hypothèses que la seule étude factuelle du monde ne saurait imaginer. Un des pouvoirs de la fiction se situe dans sa capacité à prolonger des situations, à agréger des faits et à se prévaloir, dans cette construction, d'hypothèses qui peuvent finir par influencer un monde de référence dont elle semblait pourtant s'écarter. C'est sans doute la raison pour laquelle plusieurs penseurs contemporains emploient les attributs de la fiction. Narrativisation de la théorie, usage de métaphores, constructions artéfactuelles ou contrefactuelles sont autant d'invariants de discours philosophiques, historiques ou sociologiques qui cherchent à exprimer les modalités possibles de la construction du réel. Dans cette partie, nous rechercherons donc les points de raccord entre ces théories qui utilisent la fiction et ces fictions qui recourent amplement à la théorie.

En employant un discours critique second, les fictions commentaires signifient à divers degrés leur rapport à la construction du monde et aux modes d'existence du réel, perspective

dans laquelle plusieurs hypothèses ontologiques pourront être envisagées. En utilisant les moyens de l'exploration et de l'enquête, nous reconsidérerons d'abord la scission entre le monde fictionnel et la réalité empirique, pour reprendre le partage classique, notamment instauré par Paul de Man⁴⁴⁹. Si la fiction littéraire est nécessairement une construction langagière, est-ce davantage pour l'opposer à une réalité qui lui serait extérieure, ou pour envisager plutôt, par un effet de retour critique, le caractère lui-même profondément construit de cette réalité empirique ? Ce modèle est courant en littérature où l'esthétique tend à s'accorder à la subjectivité d'une ou de plusieurs instances, qu'elles soient actanciennes, narratives, ou même auctoriales. Pour Rancière, ce déplacement annule même la « contradiction » romantique qui voulait recréer un monde sur les bases infinies de la subjectivité, tâche formulée dans l'*Athenaeum* où l'imagination illimitée devait se mettre au service de l'infini des idées de la raison. Cet objectif démesuré est résolu « dans un "schopenhauerisme" ramené à l'axiome selon lequel le monde est ma représentation⁴⁵⁰ ». Cette idée de construction du monde extérieur par l'intermédiaire de la subjectivité d'un seul, ou d'un collectif, a depuis longtemps été explorée en littérature, en proposant l'image d'un monde où l'esprit n'aurait affaire qu'à lui-même :

Les formes du monde sont les signes d'une langue et les mots « neufs » que la poésie assemble sont des formes de mondes. Le symbole n'est alors plus le signe d'alliance entre des réalités hétérogènes, l'opérateur d'une traduction entre le monde de la matière et le monde de l'esprit. [...] L'esprit parle à l'esprit dans la langue de l'esprit : langue une dans son principe, multiple dans ses pouvoirs⁴⁵¹.

Cette contradiction entre l'imagination littéraire et la spéculation théorique se résoudrait dès lors au sein de « l'esprit », « dans la langue de l'esprit » et dans le processus de subjectivation propre à la fiction, qui se donne pour fonction de remplacer la matière pour la déplacer dans le seul registre de la perception et de l'actualisation du monde. Cette idée de construction de versions du monde à partir d'une de ses visions possède une certaine postérité, ne serait-ce que dans la définition de la fiction comme monde possible, dominante dans la critique de la fin du XX^e siècle. Pourtant, cette vision constructiviste du monde inspire également des philosophes contemporains comme Bruno Latour, qui établit des « modes

⁴⁴⁹ De Man, Paul. *Aesthetic Ideology. Theory and History of Literature*. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota press, 1996.

⁴⁵⁰ Rancière, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, France: Pluriel, 2011. p. 127.

⁴⁵¹ *Ibid.* p. 128.

d'existence⁴⁵² », sous l'influence des « instaurations » proposées par Etienne Souriau. En recherchant les hiatus entre ces modes d'existence, entre les chaînes de références et de répétitions, cette pensée se révèle féconde pour explorer non plus les mondes possibles, mais bien les possibilités du monde construites par les fictions. Dans les fictions commentaires, cette enquête est rendue particulièrement féconde grâce à la structure seconde, qui dissocie déjà les modes d'existence de l'œuvre littéraire, répétant les représentations fictionnelles par des significations théoriques insérées dans la fiction. Le travail déjà entamé sur les chaînes de références pourra ainsi être poursuivi dans cette perspective. Chez Latour, la référence [REF] est un des modes d'existence entrecroisé à la répétition [REP]. En raison de leurs formes secondes, les fictions commentaires explorent la construction de possibles du monde de référence en redupliquant la fiction par un commentaire, en utilisant la référence fictionnalisée comme image des constructions possibles du réel. Il est donc indispensable d'envisager les modes d'existence construits par la fiction, d'en arpenter les territoires afin d'apprécier leurs divergences ou leurs résonances avec le réel. Il s'agira autant de déplier les possibles que de rechercher leurs racines et leurs modes d'existence afin de percevoir quelle conception, voire construction du monde ils supposent.

Le caractère second des fictions commentaires déplace d'une autre manière le dualisme de la référence. En effet, plusieurs philosophes contemporains, parfois rassemblés sous l'étiquette réductrice du « réalisme spéculatif », tendent à remettre en cause les excès de la posture constructiviste, qualifiée de « corrélationiste » par Quentin Meillassoux⁴⁵³, puisque l'existence de toute chose est corrélée à sa saisie par un sujet. Loin de concevoir le monde comme dépendant de la conscience subjective, ces penseurs s'efforcent plutôt de rétablir l'idée d'un monde en soi, qui s'écarte de la « critique » kantienne, soumise à plusieurs tentatives de *réfutation*. En renouvelant une pensée du matérialisme, qui convoque l'absolu de la matière à défaut de la relation et de l'accès à cette matérialité, il ne s'agit pas de se rendre au sol stable du réel, mais plutôt de se déplacer vers une conception « spéculative » du monde. Qu'entendre par là, sinon la tentative de se dégager du rapport rebattu et finalement peu pertinent entre le sujet et l'objet pour définir les processus référentiels ? Mais comment penser les conséquences de cette reconfiguration métaphysique dans les œuvres littéraires, lieux reconnus de la

⁴⁵² Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris, France: la Découverte, 2012.

⁴⁵³ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 2005.

construction subjective du monde par l'intermédiaire d'une ou de plusieurs visions ? Au-delà du paradoxe, c'est bien dans la fiction que se trouvent sans doute les meilleures images des choses du dehors, même si en définitive elles sont bien l'œuvre d'une représentation construite, d'une vision artistique. Ce n'est pas un hasard si Meillassoux a étudié des textes littéraires pour dégager le paradigme des « fictions hors-science⁴⁵⁴ ». L'hypothèse principale de cette étude consistera à voir dans la forme seconde de nos fictions, la figuration paradoxale d'un monde sans représentation, la présentation du texte premier comme une matière référentielle, explicite et instable, sur laquelle spéculent le commentaire. Cette référence première constitue un objet mobile, variable, certes modifié par les apports des commentateurs, mais surtout par sa capacité à modifier les faits habituellement validés par l'observation empirique ou par l'expérience. La mobilité de la référence interne des fictions commentées ne relève donc pas uniquement de l'indécidabilité de l'interprétation menée par les personnages, ou décidée par les auteurs fictionnels.

Ces éléments à examiner plus avant achoppent souvent sur la notion de « monde », béquille argumentative des théories de la référence. Envisager la fiction littéraire comme une évocation, une représentation ou une figuration du monde, dépend souvent de présupposés dogmatiques, qui concernent autant la représentation que le réel. En envisageant la manière dont nos œuvres font référence au *monde*, il ne faudra pas penser un concept fermé et non problématique ni un objet total se détachant de toute saisie par le discours. Nous tenterons plutôt de déterminer si le monde peut être conçu à travers des possibles stipulés ou selon des modes d'existence avérés. S'agit-il, à travers ces représentations littéraires, d'interpréter, de déduire ou de construire le réel ? En quoi ces différentes solutions déterminent-elles notre conception du genre romanesque, voire du monde lui-même ? Au lieu d'emprunter le chemin traditionnel d'une mimésis qui va du « monde » vers la fiction – celle-ci devant représenter, figurer ou mimer celui-là – nous irons donc de la fiction vers le monde, afin d'explorer la variabilité du concept de référence. Au premier abord, trois configurations ou manières de *faire* le monde, qu'il s'agisse de le stipuler, de le construire ou de l'instaurer, se retrouvent dans les fictions romanesques. L'idée de mondes possibles ou parallèles, stipulés par la fiction, présuppose une déclinaison de versions du réel pensées comme simples possibilités de la représentation. Cette conception nécessite d'extrapoler des variations par rapport au « monde de référence » dans

⁴⁵⁴ Meillassoux, Quentin. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. Essais 4. Paris: les Éditions Aux forges de Vulcain, 2013.

d'autres mondes. Il s'agit par exemple d'univers fictionnels où les lois de la physique, de l'expérience commune ou de la représentation varient par rapport aux standards admis. L'existence de ces mondes se développe donc seulement sur le mode de la fiction, d'où la fortune de cette théorie dans la critique contemporaine, notamment pour analyser un corpus d'œuvres de *fantasy* ou de science-fiction. Pourtant, le monde fictionnel peut être conçu non seulement comme un possible du réel, mais aussi selon les possibilités du monde « actuel ». Envisagées en ce sens, les œuvres littéraires souligneraient la valeur relative de toute représentation, dans une perspective proche du nominalisme radical. Le « cadre de référence » ne pourrait dès lors plus se circonscrire au simple « contexte » extérieur des œuvres littéraires, puisque ce dernier se construirait dans l'œuvre, à travers *l'acte* fictionnel. Que l'on pense par exemple aux fictions de Chevillard, ou aux récits de la possibilité contradictoire chez Senges ou Bolaño, nos œuvres ne peuvent seulement être perçues sous le prisme définitoire de la « fonction référentielle » de Jakobson. La référence ne devra alors pas être réduite au seul domaine extralinguistique, ni être évacuée sous la forme simplifiée d'un « monde actuel », extérieur, global, fermé et non-problématique. Les œuvres travaillent elles-mêmes cette idée de virtualité du monde de référence et tendent à représenter ses divers modes de déhiérarchisation, dys-positions et fonctionnements aléatoires. Dans ce cas, pourquoi le monde ne pourrait-il pas lui-même appartenir fondamentalement à l'ordre de la possibilité, à la plus radicale absence de nécessité ? Si les lois de la physique, l'observation empirique, la production des faits et des événements relevaient moins de la nécessité que de la contingence, en quoi les fictions ne pourraient-elles pas devenir le lieu fondamental de l'expression et de la mise en action de la faillite d'un monde dogmatique ? Autrement dit, la littérature ne stipulerait plus des possibles fictionnels, mais agencerait les virtualités intrinsèques du réel. En partant de la littérature, pour aller vers le monde, il ne faudra pas tant s'attacher à une problématique dualiste de l'origine de cette production spéculative – vient-elle du monde ou de la fiction ? – qu'essayer de voir la manière dont le roman possède toutes les armes pour s'emparer de cette contingence, pour éclairer un monde ni dogmatique, ni pluraliste, plus vraiment universel, ni totalement singulier, mais virtuellement différent.

Chapitre VIII. Les constructions « corrélationnistes » du monde

Les œuvres de notre corpus critiquent toutes une représentation univoque de la réalité. Certaines d'entre elles proposent par plusieurs aspects un modèle constructiviste et pluraliste, plutôt classique en ce qui concerne la fiction. Dans cette perspective, il semble assez évident que le monde de la fiction littéraire soit conçu comme l'expression d'une subjectivité. Au carrefour entre l'encyclopédie du lecteur et de l'auteur, la fiction serait alors à la fois fondée sur des emprunts ainsi que sur l'ajout d'inventions ou d'éléments hybrides, produits de « l'imagination créatrice ». Cette vision constructiviste de la représentation va souvent – mais pas nécessairement – avec l'idée d'un accès non-problématique au monde. Si la fiction de « construction » du monde est souvent pensée comme accessible, voire déchiffrable selon un code, c'est aussi que ce monde a de grandes chances d'être clos et de fonctionner selon des lois stables et cohérentes, selon un ordre et une *nécessité*. Poussé à l'extrême, ce raisonnement aboutit à une conception de la fiction littéraire comme emblème d'un rapport « corrélationniste » au monde, illustration parfaite de l'idée selon laquelle le réel n'est édifié qu'à travers des visions se matérialisant dans un champ de possibles. Sans nécessairement retourner à l'idée d'une unité surplombante, il s'agit plutôt de montrer que les fictions romanesques construisent bien souvent des possibles référentiels, qui se diversifient même en modes d'existence propres – en « mondes ». La référence suppose alors un univers préconstruit, sur lequel viendrait se greffer la fiction, qui ne serait ainsi plus qu'un *exemple* parmi d'autres du monde réel. Les fictions seraient par conséquent autant de *modus* d'un même *dictum*, autant de variations sur le monde.

Pourtant, à l'aide de la philosophie de l'empirisme radical, mais aussi des théories qui tendent à montrer la part de construction du réel et qui, par conséquent, évoquent plutôt l'existence de multiples versions du monde, il faudra tenter de repenser la notion de référence, et par là même les processus de lecture et de réception du texte littéraire. Il s'agira moins de se figurer un monde préconstruit (dans l'imaginaire du lecteur) sur lequel viendrait se greffer la fiction, que de reconnaître la nécessaire multiplicité de références possibles, qui correspondent à la diversité non seulement des *visions*, mais bien des *versions* du monde. Selon cette idée ce monde ne serait fait que de possibilités, ce qui complique l'assise référentielle de ces « monades » ou l'idée de stipulation des mondes possibles comme hypothèses. Aussi, il faudra tenter de déterminer si nos œuvres se fondent plutôt sur l'idée de « représentation », ou de « dépicition » (Goodman) d'un monde préétabli, qu'à celle de la construction, ou même – pour

reprendre le concept de Souriau tel qu'il a été analysé par Bruno Latour, – de « l'instauration » d'un nouveau monde, *invention* qui serait davantage une création qu'une découverte.

8.1. Des mondes possibles aux possibles du monde

Envisager la fiction en tant que monde possible mène nécessairement les théoriciens à reconsidérer la controverse entre Frege et Meinong au sujet de la référence des objets fictionnels. Ségrégués ou intégrés, les êtres de fiction possèdent un statut ontologique incertain, selon la position qui leur est accordée dans le monde réel. Le différentialisme repose sur le postulat de la séparation totale entre les faits et la fiction, alors que l'assimilation de certaines de leurs caractéristiques intéresse davantage les intégrationnistes. Pourtant, la manière souvent polémique d'envisager ce débat ne doit pas mener à en simplifier les enjeux. Bien évidemment, la frontière entre fait et fiction est efficace pour penser la singularité des êtres de fiction, même si elle n'est sans doute pas située de la même manière par les physiciens, les juristes, les historiens ou les anthropologues. Dépendantes des institutions qui peuvent en déplacer les marges, ces bornages offrent également des espaces de porosités, que l'on pense au domaine de la spéculation boursière où une part importante des transactions s'établit sur des contrats à terme, les *futures*⁴⁵⁵, dont la valeur est instaurée fictionnellement, ou même aux personnes morales des fictions juridiques, comme l'a rappelé Camille de Toledo dans le « Procès de la fiction⁴⁵⁶ », qui emploient des fictions normatives dans le réel pour réglementer les relations entre les institutions. Mais ces espaces de porosité doivent-ils nous mener à considérer une intégration totale ? L'insertion d'êtres de fiction dans le réel concerne peut-être moins la conception de la fiction que la construction des faits. S'il est difficile d'affirmer qu'une fiction possède des traits purement factuels, il n'est pas compliqué de constater que les faits sont souvent mêlés de fictions, qu'ils résident dans un *à venir* postulé, ou encore qu'ils reposent sur des constructions artéfactuelles. La spécificité des fictions commentaires est de s'emparer des deux termes de ce constat. Par leur caractère second, ces romans reposent sur une référence fictionnalisée. Sans se substituer aux faits, ces fictions se constituent pourtant à partir d'une base de données matérielle, d'éléments prélevés dans un monde qui joue le *rôle* du réel. Ce dispositif implique nécessairement une conception fictionnalisée du monde factuel. Tout en

⁴⁵⁵ Selon Wikipédia, ces contrats représenteraient aujourd'hui plus de 40% du volume global des marchés financiers, https://fr.wikipedia.org/wiki/Contrat_%C3%A0_terme

⁴⁵⁶ Voir la récente tenue du « Procès de la fiction », une proposition d'Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, *Le peuple qui manque*, dans le cadre de la Nuit Blanche 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=C3Hd0iQP-fk>

employant certains des moyens fictionnels des mondes possibles, les fictions commentaires explorent plutôt les possibles du monde.

8.1.1. *L'hypothèse des monades textuelles*

Adossée à une perspective différentialiste, la théorie des mondes possibles envisage la fiction comme une alternative au monde réel. Ces mondes nettement distincts, empruntés à la *Théodicée* de Leibniz, s'établissent sur le mode de la stipulation et se construisent par accessibilité et par contiguïté avec le monde source. Françoise Lavocat⁴⁵⁷ rappelle que depuis Thomas Pavel⁴⁵⁸, les théories littéraires héritées de ces positions philosophiques sont envisagées selon le degré de séparation des êtres de fiction avec le monde réel. Les mondes possibles diffèrent du monde actuel qu'ils complètent seulement par certains aspects, sans être pour autant radicalement hétérogènes, sans que les lois essentielles – ou du moins nécessaires – qui les dirigent, se retrouvent totalement détruites dans le monde second. Le monde possible stipule ainsi un développement autre, une alternative au monde premier, que celui-ci soit considéré comme un univers actuel, fictionnel ou comme le monde réel. Cette polyréférence suppose que ces mondes soient construits, qu'ils relèvent de l'autoproduction sans pour autant réclamer une quelconque indépendance :

L'œuvre fictionnelle définit un ou plusieurs mondes, que l'on peut considérer soit de manière subjective (une image mentale projetée au cours de la lecture) soit de manière objective : le monde est un certain état de choses, un monde possible par rapport auquel on peut mesurer la vérité des propositions formulées à propos du texte. Par exemple dans le monde de l'*Astrée*, la proposition « Céladon est le plus parfait berger de la contrée » est vraie. « Céladon est un berger infidèle » est une proposition fautive. Chaque texte fictionnel projette un monde fictionnel, monde possible par rapport à ses mondes de référence (fictionnels ou factuels) : en raison de la pluralité de ces mondes, nous pouvons parler d'univers⁴⁵⁹.

La référence fictionnelle ne se construirait donc pas nécessairement dans un mimétisme binaire, mais plutôt selon le degré de référence à de multiples mondes. La dialectique de la séparation et de l'unité de ces monades fragmentaires recroise encore une fois la question du pluralisme et de la coexistence des univers. La stipulation de mondes possibles pousse la fiction

⁴⁵⁷ Lavocat, Françoise, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible », site Fabula, publication en ligne, dernière mise à jour le 15 Juillet 2009. https://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F

⁴⁵⁸ Pavel, Thomas G. *Univers de la fiction*. Paris, France: Seuil, 1988.

⁴⁵⁹ Lavocat, Françoise : « Les genres de la fiction : Etat des lieux et propositions », in Lavocat, Françoise, ed. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, France: CNRS éd., 2010, p. 26.

à se construire sur des intensités multiples de référence, tout en définissant « l'œuvre littéraire de fiction comme un monde actuel textuel, environné de ses mondes possibles et de ses univers de référence, certains créés par lui, d'autres lui préexistant⁴⁶⁰. » La théorie littéraire des mondes possibles aboutit donc à une conception de la fiction comme lieu de la construction référentielle du monde, ce qui coupe finalement leur référence au monde réel, pour n'envisager que les modalités d'accès à des mondes actuels définis par les textes. Autrement dit, les fictions ne seraient que l'actualisation de mondes, dont le degré de référence importerait peu, du fait de leur séparation intrinsèque avec le monde réel, frontière infranchissable de l'ontologie fictionnelle. Bien évidemment, il n'est pas question de s'opposer à une telle affirmation, qui relève de l'évidence logique. La fiction est de fait une construction, comme nous le rappellent constamment les œuvres de notre corpus. Mais sans doute qu'il faudra nous échapper plus tard de cette armature théorique, en montrant que les emprunts à divers mondes de référence, notamment à travers les citations et les mentions d'autres œuvres fictionnelles, ne nous permettent pas de les assigner à résidence dans ces univers de la fiction. N'importe quelle invention suppose une encyclopédie, un partage de références qui mêle des emprunts à des mondes hétérogènes. Cette construction de la fiction implique cependant de définir ces mondes, principautés fictionnelles à la source des possibles.

Puisqu'ils consistent en une alternative au monde actuel, les mondes possibles possèdent un caractère second qui les rapproche des fictions commentaires. Ils séparent des strates référentielles qui peuvent coexister au sein même de la fiction. Chez Danielewski, Bolaño et Senges, les fictions se présentent en premier lieu comme des assemblages, constructions empruntées à d'autres mondes de référence, dont elles constituent des prolongements possibles. Pourtant cette dialectique de la séparation et du lien ne fonctionne pas nécessairement selon la perspective de la possibilité, qui suppose que les mondes soient fondamentalement de même nature, que l'un puisse être l'alternative de l'autre. Les récits enchâssés des fictions commentaires marquent clairement la différence de nature entre les strates fictionnelles, distinguant le récit du commentaire, le texte édité de la démarche d'édition. Bien qu'intégrés dans la fiction, ces discours tantôt narratifs, tantôt spéculatifs, ne constituent pas véritablement des *mondes* alternatifs, bien qu'ils expriment des *degrés* de possibilité les uns par rapport aux autres. Chez Danielewski, les *Whalestoe Letters* pourraient constituer une tentative de création

⁴⁶⁰ Lavocat, Françoise, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », site Fabula, publication en ligne, dernière mise à jour le 15 Juillet 2009. https://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F

d'un monde possible, séparé de la référence du récit puisqu'elles retranscrivent les lettres de la mère de Johnny Truant, pendant son séjour à l'asile psychiatrique. Ce récit enchâssé, et en annexe à la fin du livre de Danielewski, ne constitue pas un commentaire du récit premier. Il fonctionne de manière indépendante et explore même plusieurs degrés de réalité et de possibles, par l'intermédiaire de la folie. Ce dispositif relativement classique de monde possible, qui repose le plus souvent sur des jeux et des déformations de l'esprit, est employé par Danielewski pour montrer les troubles de la mère de Johnny Truant, dont l'écriture matérialise les hallucinations. Sa paranoïa est par exemple retranscrite dans sa lettre cryptée du 8 mai 1987⁴⁶¹, où il faut lire seulement la première lettre de chaque mot pour reconstituer un récit cohérent. Dans cette lettre la mère de Truant raconte les viols supposés qu'elle subirait au sein de l'asile, où elle est martyrisée par ses soignants. Le récit est d'autant plus terrible que la lecture est retardée, ralentie, par ce dispositif d'écriture, destiné à tromper la vigilance de ses gardiens. De plus, la lecture du texte source, des mots incompréhensibles qui servent de support au cryptage du récit, est parfois signifiante. Cette suite de mots illisibles constitue des interférences qui font signe vers le texte codé, exprimant de manière involontaire les violences décrites dans le récit. Dans les lettres suivantes, les propos de la mère de Johnny deviennent incohérents, s'éparpillent sur la page par le truchement de collages, de compositions graphiques, ou de constructions sémantiques. Après cet épisode de crise, les lettres reviennent abruptement à la normale, le directeur est toujours le même, et la mère de Truant agit comme si rien ne s'était passé. L'ouverture d'un monde parallèle, qui correspond à un instant de crise paranoïaque, propose de nouvelles modalités d'expression et de retranscription du monde, tout en transformant la matière du livre, ses enjeux graphiques et sémantiques. Danielewski figure ces potentialités sous forme de calligrammes, matérialisant au-delà de la parole les possibles du monde. Chez Bolaño, l'invention de mondes relève également des structures mentales des personnages, qui construisent d'autres univers en raison de leur incapacité à vivre ou à comprendre le monde réel. Dans *2666*, « La partie de Fate » évoque l'échec du journalisme, l'impossibilité de retranscrire les faits alors même qu'Oscar Fate, envoyé spécial de *l'Aube noire*, journal de New York, est directement confronté à la réalité violente de Santa Teresa. Venu au Mexique pour assister à un match de boxe, le journaliste se retrouve vite happé par l'histoire des crimes. Il tente de convaincre son rédacteur en chef de l'intérêt de son sujet, afin de dresser un état des lieux de la situation actuelle au Mexique. Cet objectif affiché de constitution d'un « aide-

⁴⁶¹ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 620-623.

mémoire⁴⁶² » sur les féminicides de Santa Teresa est un échec retentissant, non pas en raison de l'amateurisme du reporter, mais plutôt de l'impossibilité de retranscrire ces crimes. Loin de pouvoir rédiger un compte rendu exhaustif, qui supposerait de percevoir l'intégralité des faits et de les mettre en perspective, Fate se laisse porter par les événements, actes incompréhensibles et inatteignables autrement que par le prisme de la fiction. Par l'intermédiaire du journaliste Chucho Flores et de son ami Charlie Cruz, il rencontre Rosa Amalfitano, la fille du critique, ainsi que sa jeune amie Rosa Mendez. Pendant la soirée d'après-combat, Fate est témoin de plusieurs actes qui évoquent directement les féminicides. Une femme est battue dans une discothèque sans que personne ne réagisse, même le journaliste, qu'une main invisible semble retenir. Un des *sparring-partners* du boxeur mexicain est un ancien prisonnier, condamné quelques années plus tôt pour le meurtre de sa propre sœur. Mais surtout, la situation dégénère après la tournée des bars et des discothèques de la ville. Le groupe de Fate, auquel s'ajoutent le mystérieux Corona et un autre ami qui ne prononce pas un seul mot, se rend dans la maison de Charlie Cruz. Accompagné d'une « sensation d'irréalité⁴⁶³ » qui augmente d'heure en heure, Fate finit par exfiltrer Rosa Amalfitano, ne sachant pas réellement si elle est menacée par ses amis. Ce pressentiment est pourtant confirmé par Oscar Amalfitano, qui demande au journaliste d'emmener sa fille aux États-Unis afin qu'elle échappe aux criminels de Santa Teresa. Même directement confronté à un possible assassinat, Fate n'a pu réellement déterminer s'il se trouvait dans une véritable situation de danger ou s'il a agi de manière inconsidérée, comme il le répète à plusieurs reprises. Parce qu'ils déciment leurs victimes, ainsi que ceux qui s'y intéressent de trop près, ces crimes possèdent une dimension légendaire. La construction fictionnelle se développe quand il est impossible d'expliquer les faits. La conclusion de « la partie de Fate » assigne de manière particulièrement explicite les crimes à une réalité propre :

Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. ¿Lo dijo Guadalupe Roncal o lo dijo Rosa? Por momentos la carretera era similar a un río. Lo dijo el presunto asesino, pensó Fate. El jodido gigante albino que apareció junto con la nube negra⁴⁶⁴.

⁴⁶² Bolaño, Roberto. 2006. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 373, en français dans le texte.

⁴⁶³ *Ibid.* p. 407 «La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó.»

⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 439. « Fate se souvint des paroles de Guadalupe Roncal. Personne n'accorde d'attention à ces assassinats, mais en eux se cache le secret du monde. Est-ce que c'était Guadalupe Roncal ou alors Rosa ? Par moments la route ressemblait à un fleuve. C'est le prétendu criminel qui l'a dit, pensa Fate. Le foutu géant albinos qui avait surgi en même temps que le nuage noir. »

Si le secret du monde se cache dans les crimes, ce n'est pas qu'ils constituent un monde possible, mais qu'ils en montrent un des aspects par le détour de la fiction. Fortement contaminés par la légende, par l'imaginaire, ces crimes plongent dans l'incertitude les personnages qui les frôlent sans y être véritablement confrontés. Quand Fate rencontre le suspect principal des féminicides dans la prison de Santa Teresa, il a l'impression de vivre un rêve, de voir des arbres tomber les uns après les autres, tout en entendant le criminel chanter qu'il est un « géant perdu au milieu d'une forêt calcinée⁴⁶⁵ ». Conscient de cette dimension mythique, Fate affirme que l'ensemble de cette journée ressemble à un film de David Lynch, ce à quoi le réceptionniste de son motel répond que le Mexique tout entier est un collage d'hommages divers et hétéroclites : « Cada cosa de este país es un homenaje a todas la cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido⁴⁶⁶. » Les univers fantasmés, imaginaires, forgés d'emprunts multiples aux éléments du réel, constituent donc un des devenirs potentiels du monde, la dimension référentielle s'inversant facilement au sein de la fiction.

La création d'espaces explicitement fictionnalisés au sein de la représentation mimétique ne correspond donc pas nécessairement à la définition stricte des mondes possibles. Les œuvres de notre corpus ne mettent généralement pas en concurrence plusieurs mondes complets, à la différence par exemple des romans de Murakami, où les intrigues sont liées à l'invention de ces mondes et aux relations entre plusieurs univers fictionnels. Si les romans de notre corpus infirment l'hypothèse de la création fictionnelle comme monde possible, elles n'évacuent pas pour autant toute réflexion sur les monades textuelles, envisagées de manière plus stricte. Un monde possible diffère-t-il du réel par son statut ontologique ou simplement parce qu'il est permis d'y observer des variantes ? Le statut fictionnel concerne-t-il seulement ses objets ou l'ensemble de ses éléments ? Nos fictions travaillent peu l'idée de séparation et de distinction entre les mondes représentés. Elles préfèrent s'immiscer dans les interstices, trouver les zones de passage de la frontière. Les lichtenbergiens inventent constamment des fictions qui pourraient être considérées comme des mondes possibles. Cependant ces œuvres sont évoquées dans une narration de seconde main, du point de vue des éditeurs, résumées et commentées de manière à intégrer le livre de Senegas. La fiction possible est donc réduite à l'ensemble dont elle provient, elle n'obtient jamais véritablement son indépendance. Les fictions commentaires interrogent donc la capacité des mondes possibles à agréger des références et à mâtinier leurs

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 439. « Soy un gigante perdido en medio de un bosque calcinado. »

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 428. « Tout ce qui existe dans ce pays est un hommage à tout ce qui existe dans le monde, et même aux choses qui ne sont pas encore arrivées. »

constructions référentielles d'emprunts multiples. Elles créent un univers fondé sur des constructions préétablies, des références aussi réelles que fictionnelles, qui se construisent bien par variations contiguës, sans pour autant posséder l'autonomie et la fermeture d'un monde. En considérant la fiction comme un monde, en superposant sa finitude matérielle à une esthétique littéraire, la théorie des mondes possibles empêche tout retour sur le réel, évacué dans une séparation pourtant légitime. Les fictions commentaires, au contraire, ne cessent d'examiner, d'interroger et de mettre en fiction les modes de constitution de la réalité, les manières de faire des mondes à partir du collage et de l'association de matériaux de référence.

8.1.2. *Les agrégats de mondes*

En s'arrêtant aux frontières et aux différences, l'analyse des mondes possibles oublie parfois de caractériser les modes de constitution de la factualité, considérant que toute tentative d'examiner la constitution du réel appartient à une vision intégrationniste qui dénierait l'existence de la réalité sensible ou de l'expérience empirique. La monade est nécessairement un assemblage de possibles, agrégation d'univers préexistants, qu'il s'agisse de références au réel ou d'éléments fictionnels. Cette composition proprement intertextuelle est constituée d'emprunts qui se désignent comme tels, ne serait-ce que par leur attrait générique, dans la perspective littéraire. *House of Leaves* assemble des éléments profondément hybrides et transgénériques, mais tout de même identifiables, à tel point qu'ils sont énoncés de manière explicite dans la fiction commentaire :

If finally catalogued as a gothic tale, contemporary urban folkmyth, or merely a gosh story, as some have called it, the documentary will still, sooner or later, slip the limits of any one of those genres. Too many important things in *The Navidson Record* jut out past the borders. Where one might expect horror, the supernatural, or traditional paroxysms of dread and fear, one discovers disturbing sadness, a sequence on radioactive isotopes, or even laughter over *Simpsons* episode⁴⁶⁷.

Si la maison convoque l'imagerie du roman noir, le livre ne relève pourtant pas de l'histoire de fantômes. Même le rapport de Danielewski avec le collage des mouvements d'avant-garde ne se défait pas de la parodie et du dépassement des frontières génériques.

⁴⁶⁷ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 3-4. « Qu'on qualifie ce documentaire de récit gothique, de mythe folklorique urbain et contemporain, ou simplement d'histoire de revenants, ne l'empêchera pas, tôt ou tard, d'échapper à ces carcans. Il existe trop d'éléments dans le *Navidson Record* qui chevauchent les diverses frontières existantes. Là où on s'attendait à de l'horreur, du surnaturel, ou aux paroxysmes traditionnels de l'effroi et de la peur, on découvre une tristesse dérangeante, un passage sur les isotopes radioactifs, ou même un épisode des *Simpsons* qui déclenche des rires. »

Inhérente à l'acte de référence, la révérence n'en demeure pas moins décalée, transformée. À la fois légende urbaine et documentaire, *House of Leave* ne réalise pourtant jamais complètement ces présupposés génériques. Au début du roman, Johnny Truant manie les lieux communs de l'*incipit* romanesque, convoquant un univers de roman gothique, avec ses premiers mots « I still get nightmares » et l'imaginaire de la maison hantée, tout en développant un univers onirique aux inspirations freudiennes, en même temps qu'une référence à la « beat generation » avec ses drogues et ses rêves artificiels. Ce parcours historiographique des représentations littéraires du cauchemar convie également la tragédie antique avec la mention d'une « *fateful evening*⁴⁶⁸ ». Les compositions référentielles occasionnées par ces croisements génériques et ces emprunts littéraires et cinématographiques, appellent également la constitution d'intrigues possibles, la perpétuation des références convoquées. La relation entre les matériaux référentiels et la fiction fonctionne de manière réciproque, l'actualisation des mentions, la perpétuation des éléments référentiels relancent également la narration. Chez Danielewski, certaines notes proposent des listes d'intertextes établis par des critiques fictionnels, les « fantômes⁴⁶⁹ » qui hantent le *Navidson Record* pour reprendre les mots de Truant. Les références cinématographiques évoquées par le critique fictionnel Daniel Rosenblum, dans le sillage de la note 144, contribuent à constituer la structure architecturale qui mime l'espace de la maison dans le livre. Contrairement aux listes d'éléments que la maison ne contient pas, les notes consacrées aux références cinématographiques et littéraires relèvent d'une visée plus qualitative que quantitative. La recherche d'exhaustivité est abandonnée au profit des résonances thématiques :

In response to the suggestion that the names of the ghosts haunting Navidson's house are none other than *The Shining*, *Vertigo*, 2001, *Brazil*, *Lawrence of Arabia*, *Poltergeist*, *Amityville Horror*, *Night of the Living Dead*, *The Exorcist* [...], or even *The Abyss*, I hasten to point out that each one of the above mentioned movies ultimately resorts to some form of delusion, whether reincarnation, phobia, ascent to godhood, reverse affirmation of spiritual perdurability, *ibid*, *ibid*, [...]. All of which the *Navidson Record* bravely refuses to indulge⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 3. « une soirée fatale ».

⁴⁶⁹ *Ibid.* p. 134. « Perhaps here is a good place as any to consider some of the ghosts haunting the *Navidson Record* ».

⁴⁷⁰ *Ibid.* note 166 p. 134-130. « *Shining*, *Sueurs froides*, 2001, *Brazil*, *Lawrence d'Arabie*, *Poltergeist*, *Amityville*, *La nuit des morts vivants*, *L'Exorciste*, [...], et même *Abyss* ; Je me hâte de signaler que chacun des films susmentionnés recourt en fin de compte à une certaine forme d'illusion, qu'il s'agisse de réincarnation, phobie, aspiration au divin, paranoïa, désert, affirmation inversée de la perdurabilité spirituelle, *Ibid. Ibid. Ibid. Ibid.* [...] toutes choses auxquelles le *Navidson Record* résiste courageusement » (140-136)

Même si Daniel Rosenblum pense que le *Navidson Record* ne possède pas la même aspiration au divin que les films évoqués, il n'en reste pas moins que les espaces clos ou les images de l'enfermement façonnent *House of Leaves*. Des matériaux référentiels sont tout de même explicitement conviés. Du côté littéraire, une autre critique fictive convoque l'intertexte de *La Chute de la maison Usher* de Poe, mais aussi la patrouille des égouts dans *V* de Pynchon, ainsi que *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Borges⁴⁷¹. Cette liste insérée dans la fiction ancre le récit dans un réseau intertextuel explicite, agrégat d'influences multiples, qui emprunte des matériaux référentiels pour en constituer des prolongements possibles. Ce parcours suit des chemins incertains, réversibles ou décalés, qu'il s'agisse de mettre à distance la référence, de la parodier ou de la transformer afin qu'elle corresponde plus précisément au propos second. Bien qu'explicitement présentés dans les fictions commentaires, ces emprunts participent d'un des tropismes fondamentaux de la littérature, l'évocation du canon institué par la production de l'œuvre, la convocation et la création des références comme moteur de la fiction. Pourtant, alors que la constitution de références internes se fait habituellement de manière plutôt implicite, voire inconsciente, cette démarche est en partie explicitée dans les fictions commentaires, puisque leur esthétique suppose une affirmation du détour et de la composition seconde. *2666* et les *Fragments de Lichtenberg* ne dérogent pas à la règle. Dans le livre de Bolaño, Amalfitano se souvient d'un pharmacien de Barcelone, qui constituait ainsi son palmarès littéraire :

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de Navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El Club Pickwick*. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez⁴⁷².

⁴⁷¹ *Ibid.* p. 134.

⁴⁷² Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004., p. 289-290. « Il choisissait *La Métamorphose* plutôt que *Le Procès*, il choisissait *Bartleby* plutôt que *Moby Dick*, *Un cœur simple* plutôt que *Bouvard et Pécuchet* et *Un conte de Noël* plutôt que *Conte de deux villes* ou que le *Pickwick Club*. Quel triste paradoxe pensa Amalfitano. Même les pharmaciens cultivés ne se risquent plus aux grandes œuvres, imparfaites, torrentielles, celles qui ouvrent des chemins dans l'inconnu. Ils choisissent des exercices parfaits des grands maîtres. Ou ce qui revient au même ils veulent voir des grands maîtres dans des séances d'esgrime d'entraînement, mais ne veulent rien savoir des vrais combats où les grands maîtres luttent contre ça, ce ça qui nous terrifie tous, ce ça qui effraie et charge cornes baissées, et il y a du sang et des blessures mortelles et de la puanteur. » (349)

En retenant l'œuvre mineure plutôt que majeure, en s'arrêtant aux séances d'escrime et non aux combats héroïques menés par les écrivains, le pharmacien de Barcelone énonce une fracture qui parcourt l'œuvre de Bolaño, confrontation de la démesure et du misérable. Pourtant, il ne s'agit pas d'affirmer une corrélation entre la qualité et la taille des romans. La littérature mineure des écrivains nazis s'accommode parfaitement d'œuvres immenses et d'exercices minutieux. Par ces mentions référentielles, Bolaño parcourt plutôt une généalogie dont 2666 pourrait constituer un des possibles.

Ainsi, la part du possible dans les fictions commentaires repose moins sur la distinction de mondes que sur la différenciation entre le commentaire fictionnel et le texte source. En évitant de considérer l'ensemble de la fiction comme un monde possible, ou même de construire une intrigue reposant sur la séparation interne de mondes fictionnels, ces romans proposent plutôt des agrégats de références. Cette distinction évite d'écraser les strates hétérogènes à l'intérieur de la fiction, en déclarant leur appartenance commune et égale au même régime de fiction. Alors que les mondes possibles privilégient bien souvent l'étude des rapports entre la fiction et les constructions de l'expérience commune, de l'encyclopédie partagée ou de systèmes de croyances, puisqu'« il n'y a pas qu'un seul monde actuel ; les mondes fictionnels ne réfèrent pas directement au monde réel, mais à des mondes actuels définis par des textes factuels⁴⁷³ », les fictions commentaires ne distinguent pas les mondes « actuels », mais recherchent plutôt à dissocier des niveaux d'intensité de la fiction, par l'intermédiaire de la confrontation de références. L'ensemble de la fiction ne correspond pas à un ou plusieurs mondes actuels, mais certains aspects du réel sont convoqués à travers les emprunts, les agrégats de références et de mentions. Finalement, en refusant de considérer la fiction comme un monde homogène, les fictions commentaires explorent les impensés du « monde réel », le dogmatisme de l'idée de matière et les possibles de nos mondes.

8.1.3. « Dépiction » des possibles du monde

Si les théories des mondes possibles mettent en débat le degré de véracité des représentations dans le contexte d'une appréciation ontologique, elles n'en laissent pas moins de côté l'examen des possibles constructions du réel. Si les états fictionnels du monde diffèrent de ce que le savoir ou la pensée commune acceptent, ce monde *tel qu'il pourrait être* ne

⁴⁷³ Lavocat, Françoise, « Les genres de la fiction : Etat des lieux et propositions », in Françoise Lavocat ed. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, France: CNRS éd., 2010, p. 28.

présuppose-t-il pas pour autant l'idée d'un monde *tel qu'il est* ? En s'éloignant des descriptions doxiques du monde, les fictions ne permettraient-elles pas de donner une autre image des modes de construction de la réalité, de la fabrication des faits ? Sans pour autant remettre en cause la séparation entre fait et fiction, il s'agit plutôt de considérer la manière dont les fictions aident à repenser les configurations du monde. En effet, la stipulation de mondes possibles provient trop souvent d'une conception du substrat référentiel fondée sur la nécessité d'une consistance du monde actuel. Le possible est souvent envisagé à partir de la rassurante stabilité du réel. Nelson Goodman critique ce présupposé pour affirmer que la pluralité des *visions* doit être d'abord être entendue comme multiplication des *versions* du monde. Dans *Manières de faire des mondes*, il entend moins penser les mondes possibles que le monde comme possibilité, non plus les « multiples solutions possibles de remplacement d'un monde réel, mais la multiplicité des mondes réels⁴⁷⁴ ». Le monde actuel n'est donc pas conçu comme une totalité que l'on découvre, mais bien comme la multiplicité de ses constructions fragmentaires, qui peuvent toutes être placées au même niveau de vérité. Ce nominalisme radical aboutit à la négation de toute existence du monde hors de ses descriptions. Dès lors, il ne s'agit plus de stipuler les représentations de mondes possibles, mais bien d'en instaurer des versions, d'installer des états qui rendent impossible l'existence d'un unique monde réel. Tout ne serait que constructions référentielles en séries, puisque les mondes naissent d'autres mondes, le réel n'ayant plus de consistance. Goodman affirme par exemple que :

Pour l'homme de la rue, les versions des sciences, de l'art et de la perception, s'écartent des manières multiples du monde familier et commode qu'il s'est construit de bric et de broc avec des morceaux de tradition scientifique et artistique et où il lutte pour sa propre survie. Le plus souvent, c'est ce monde qu'on juge réel ; car la réalité dans un monde, comme le réalisme dans une peinture, c'est souvent une affaire d'habitude⁴⁷⁵.

Cette pensée aboutit nécessairement à « l'essentialisation » des mondes de la fiction, assimilés à des versions réelles du monde. Même si cette hypothèse pourrait fonctionner dans la perspective des études littéraires, elle paraît tout de même enfermer la réflexion dans une autre impasse. Le texte littéraire pourrait-il se satisfaire d'une référence privilégiant la seule construction de mondes au second degré, évacuant la possibilité même du réel pour ne plus faire référence qu'à d'autres représentations ? Rendre absolu le principe de vraisemblance ou

⁴⁷⁴ Goodman, Nelson. *Manières de faire des mondes*, Gallimard, folio essais, [1978], 1992, p. 17

⁴⁷⁵ *Ibid.* p. 40.

ne considérer le monde qu'en termes de rapports, serait une manière de mettre la fiction au même niveau que les autres versions du monde. La référence seconde des fictions commentaires contient dans sa forme même la volonté de construire une réalité potentielle. Cette démarche est assez évidente dans *Les fragments de Lichtenberg* où la matière du réel est sans cesse reconstituée, reconfigurée par les lecteurs pour donner naissance à de nouveaux récits. L'autorité du monde de référence est fragilisée par la multiplication de possibles et de variantes. Les différentes *versions* du manuscrit de Lichtenberg sont autant de constructions, modifiées, reprises, réinventées. Elles détruisent souvent les reconstitutions antérieures, destituent d'anciens récits pour en inventer de nouveaux. Mais chacune de ces versions est travaillée par ses *variations*, accomplit en quelque sorte la traversée de ses possibles. L'édition du *Roman de Polichinelle* est ainsi réfutée à de nombreuses reprises par les lichtenbergiens du cénacle parisien : « Pas plus solide qu'un nourrisson entre quatre mains de marâtres⁴⁷⁶ », le livre finit par être démantelé par les controverses et les conflits entre des courants hostiles. Dans une note placée en marge du récit, Senges explique cependant que ces débats ne produisent pas seulement des contradictions, « mais des idées, du sang neuf, de l'audace : à cause de tous ces schismes et des schismes à l'intérieur des schismes, les petits Français fulminants ne manquent pas d'invention⁴⁷⁷ ». La destruction de la référence ne procède donc pas seulement d'une dynamique de la négation. Tout en modifiant leurs antécédents, les nouvelles versions ne destituent pas le monde, mais en constituent des variantes. Le récit de *Polichinelle* est recomposé par la société des savants de Göteborg, qui sélectionne les éléments à conserver. Une instance assume parfois le choix entre les versions afin d'assurer la continuité et de constituer la stabilité de la dépeinture. La société des archives Lichtenberg joue ce rôle tutélaire, tout en établissant l'interprétation générale de l'histoire des fragments. La conjecture de Stewart et Mulligan, qui affirme que la majorité des fragments ont été détruits par Lichtenberg, est par exemple soumise à son approbation. Cette décision instaure une ouverture exponentielle des possibles, puisque les fragments existants ne constituent plus qu'une partie de l'œuvre du maître, archipels isolés au sein d'espaces vides que les critiques devront combler en inventant des liens, en retrouvant les possibles.

Si les fragments sont des reliquats, tout peut avoir lieu, tout est également envisageable, ou presque (or, on sait que l'anarchie, disons l'apocalypse des mœurs,

⁴⁷⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 165.

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 165.

commence aux yeux de certains dès que le possible l'emporte en nombre, en charme, et même en consistance sur le réel)⁴⁷⁸.

Les possibles du manuscrit, ouverts par la fragmentation de l'œuvre, révèlent donc un mode de constitution de la réalité, un régime d'intelligibilité dans lequel le discours se doit de combler les vacances du sens. La nature lacunaire des faits crée un vide qui demande à être comblé et, puisque « le possible l'emporte en nombre, en charme, et même en consistance sur le réel », cette démarche ne sombre pas dans un relativisme absolu, simple *tabula rasa* des faits et du monde. Bolaño critique implicitement cette prolifération absolue des possibles, la fuite en avant d'un pluralisme extrémiste qui érigerait toute vision au statut de version concurrente du réel. *La literatura nazi en América* s'engouffre dans les failles du pluralisme par l'intermédiaire du récit contrefactuel d'Harry Sibelius. Le propos de ce personnage nazi, miroir négatif du livre de l'historien Arnold J. Toynbee *L'Europe de Hitler*, repose tout entier sur une phrase de l'auteur anglais sortie de son contexte :

La visión del historiador está condicionada siempre y en todas partes por su propia ubicación en el tiempo y en el espacio; y como el tiempo y el espacio están cambiando continuamente, ninguna historia, en el sentido subjetivo del término, podrá ser nunca un relato permanente que narre, de una vez y para siempre, todo de una manera tal que sea aceptable para los lectores de todas la épocas, ni siquiera para todas las partes de la Tierra⁴⁷⁹.

La construction des faits par les historiens à partir de sources multiples, de documents et d'archives, entraîne une reconstruction forcément conjoncturelle, dépendante du regard de l'observateur, qui réunit à partir de ces reliquats des faisceaux de preuves afin de constituer l'événement ou le fait. Poursuivi à l'absurde, ce raisonnement postmoderne peut finir par verser dans un constructivisme extrême, qu'Harry Sibelius s'empresse d'embrasser pour fonder son œuvre contrefactuelle. Cette perte du sens qui plane au-dessus de l'interprétation des versions du monde révèle un discours largement aporétique, où le révisionniste dévoie les arguments de l'analyse critique pour appuyer son propre relativisme. Mais ce type de discours se renferme toujours sur sa propre contradiction, puisque la critique totale de l'existence d'un monde de référence se heurte à la construction discursive de ce monde, à la présence du langage qui relie

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 89.

⁴⁷⁹ Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona, Espagne: Anagrama, 2010, p. 128. « La vision de l'historien est conditionnée toujours et partout par sa propre localisation dans le temps et l'espace ; et comme le temps et l'espace changent sans cesse, aucune histoire, dans le sens subjectif du terme, ne pourra jamais être un récit qui raconte toujours, une fois pour toutes, tout d'une manière telle qui soit pour les lecteurs de toutes les époques, ni même de toutes les parties de la Terre. »

ces possibles. Ces tentatives d'essentialisation du pluralisme ne font donc sans doute pas autre chose que rendre paradoxalement stérile toute approche qui s'intéresserait aux jeux référentiels de la fiction littéraire, en nivelant les nuances de la représentation sous son relativisme. En essayant de faire un pas de côté et de contourner ce pluralisme absolu, il faudrait plutôt chercher à évoquer l'idée que l'instabilité du monde dépend moins de la multiplication des visions que de la diffraction du « cadre de référence ». En la défaisant de ses implications ontologiques, la pensée de Goodman possède tout de même l'avantage de reconsidérer les modes de constitution de la référence, des « versions » du monde :

À certains égards, nous pourrions vouloir définir une relation qui classerait les versions en des groupes tels que chacun constituerait un monde et dont les éléments seraient des versions de ce monde ; mais à de nombreux égards aussi, les descriptions correctes du monde, les dépicions du monde, les perceptions du monde, les manières-dont-le-monde-est, ou seulement les versions, peuvent être traitées comme nos mondes⁴⁸⁰.

Si l'on s'en tient à la première partie du raisonnement, le classement des versions du monde ne doit pas nécessairement se superposer à celui des « dépicions » artistiques. Signes de la pluralité du monde, de ses possibilités, ces manières de décrire le monde ne relèvent pas pour autant des mondes possibles. Pour éviter les apories de la théorie des mondes possibles autant que celles du nominalisme radical, il faudra donc déplacer la réflexion de la fiction vers les faits, et poursuivre cette exploration des possibilités du monde. Cette idée du monde comme champ de possibles est intrinsèquement liée au concept de référence, tous deux partageant une visée constructiviste et intégrationniste. Les nouveaux mondes, qu'ils soient fictionnels ou factuels, artistiques ou scientifiques, représentatifs ou non, sont en grande partie établis à partir d'anciennes versions, modifiées, reprises, déviées. D'une certaine manière, cette idée présuppose qu'il n'y a pas de monde de référence unique, mais que l'on peut seulement dénoter des mondes, faire référence. Ce débat, qui rejoint celui du séparatisme et de l'intégrationnisme, de l'indépendance des mondes fictionnels ou de la concurrence qu'ils livrent au réel, doit être à la fois réexaminé et déplacé. Le systématisme de ces conceptions ontologiques trahit quelque peu la variété des solutions offertes par nos œuvres littéraires. Elles dépendent d'autre part de présupposés de la construction subjective, d'un « corrélationisme » réducteur.

⁴⁸⁰ Goodman, Nelson. *Manières de faire des mondes*, Gallimard, folio essais, [1978], 1992, p. 19.

8.2. *Instaurations fictionnelles de « modes d'existence »*

Les fictions de notre étude ne rechignent pas à assumer leur artificialité, tout en affirmant parfois certaines prétentions à un discours factuel. Sans ignorer les constructions inférentielles, les manipulations du lecteur, ou même simplement la connivence impliquée par ces prises de position littéraires, ces commentaires métatextuels, ces manières d'affirmer ou de dénier la référentialité dans les œuvres de fiction ne possèdent pas vraiment d'intérêt épistémique – croire ou ne pas croire que le monde créé par la fiction possède une réalité propre –, mais gagnent à être pensés à travers le fait qu'ils instaurent des « modes d'existence ». Si la référence des fictions n'est jamais que parcellaire, fragmentaire, « incomplète », elle ne diffère pourtant pas tellement en cela des autres éléments du monde. L'œuvre fictionnelle construit des réseaux de sens qui établissent des continuités. Par exemple, le mode non-euclidien de l'espace fictionnel d'*House of Leaves* (la maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur) et de sa narration (le livre qui s'écrit dans le livre lu) instaure un cadre factuel pour les objets du roman. Si ces instaurations de modes fictionnels dépassent les cadres de la représentation mimétique, il faut cependant les remplacer *dans le monde*, et les comparer aux autres modes d'existence, aux diverses manières de réaliser de la continuité à travers les discontinuités. Pour ce faire nous nous appuyerons principalement sur la pensée de Bruno Latour, depuis ses lectures d'Etienne Souriau⁴⁸¹ jusqu'à *Enquête sur les modes d'existence*⁴⁸², où son étude est poursuivie de manière systématique. Dans son dernier ouvrage, Latour imagine une « enquêtrice » partie faire du terrain chez les « Modernes », pour repérer les modalités de constitution et d'instauration de réseaux de significations et de modes d'existence. En considérant la fiction comme un mode parmi d'autres, la démarche anthropologique et philosophique remet en perspective le problème de la corrélation, qu'il faudra examiner à l'aune de la réception littéraire. Cette réflexion générale sur la perception, fondamentale pour l'étude des fictions commentaires, déplace notamment les rapports entre le sujet et l'objet.

8.2.1. « *Un périlleux changement de correspondance* »

Penser l'instauration de modes d'existence implique d'examiner les manières de construire ces réseaux de sens et de signes, « séries d'associations » et « petites

⁴⁸¹ Latour, Bruno, « Sur un livre d'Etienne Souriau : Les Différents modes d'existence », *L'agenda de la pensée contemporaine*, Printemps 2007, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/98-SOURIAU-FR.pdf>

⁴⁸² Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris, France: la Découverte, 2012.

discontinuités⁴⁸³ », qui fonctionneront en interaction avec d'autres. Latour marque ces entités par des abréviations entre crochets, qu'il s'agisse de domaines traditionnels de production de vérité, comme le droit [DRO], la religion [REL], la technique [TEC], ou des modes plus originaux, la reproduction [REP], la métamorphose [MET], l'habitude [HAB]. L'intérêt de ces modes de connaissance du réel réside dans leurs croisements, intersections qui fonctionnent en tant que réseaux [RES] ou comme des prépositions [PRE], quand on doit examiner plus particulièrement les points de jonction entre ces modes d'existence. Pourtant, avant d'examiner plus avant les relations entre ces modes, l'enquêtrice de Latour s'arrête au mode d'être de la référence [REF]. Les relations référentielles, « la correspondance entre le monde et les énoncés sur le monde », sujet miné de l'*adequatio rei et intellectus*, « tout juste bon à servir de pont aux ânes pour l'épreuve de philosophie au baccalauréat⁴⁸⁴ », doivent être examinées en détail pour comprendre les principes régissant la pensée des Modernes. À la séparation entre le sujet et l'objet, entre « l'esprit connaissant » et « la chose connue », Latour propose de substituer une relation plus fluide et mobile, établie sur le mode de chaînes de références. En prenant l'exemple de l'ascension du mont Aiguille, il renouvelle la métaphore convenue de la carte et du territoire, afin de montrer que les relations référentielles s'établissent à partir d'un cheminement, d'une « déambulation », par l'actualisation de balises trouvées sur le chemin, signes qui construisent des éléments de références impossibles à établir en tant que tels. Entre le mont Aiguille et la carte, la référence s'établit par chaînes de « mobiles immuables⁴⁸⁵ », ni tout à fait Sujet ni tout à fait Objet. L'oxymore retranscrit l'impossible construction d'une correspondance assurée, puisque les deux éléments inclus dans l'idée de référence ne font que se déplacer en parallèle, selon un cheminement propre. Les « bornages » référentiels établissent des liens entre ces chaînes de vérité. Dans cette opération entre différents modes d'instauration, la remise en cause de la relation entre le sujet et l'objet explique l'impossibilité d'assimiler complètement le mont Aiguille à sa référence. Il y a bien quelque chose qui persiste, qui subsiste dans le mont Aiguille, qui fait qu'il se « maintient bien », mais, à l'opposé du spectre, toute enquête n'est pas non plus limitée par l'esprit humain, par le « stand point ».

Aussi loin qu'elles aillent, aussi bien équipées qu'elles soient, aussi fin que soit le maillage, aussi complète que soit leur « couverture », aussi compétents que soient les opérateurs, les chaînes de référence ne sauraient jamais en aucune manière, *se substituer*, à ce qu'elles connaissent. Non pas du tout parce que le connu

⁴⁸³ *Ibid.* p. 45.

⁴⁸⁴ *Ibid.* p. 81.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 87.

« échapperait » en principe à la connaissance et résiderait dans un monde « à soi », à jamais inaccessible, mais tout simplement parce que les existants *vont eux aussi* quelque part, mais *ailleurs*, d'un *autre pas*, mais selon un autre *rythme*, et qu'ils possèdent un tout autre *maintien*⁴⁸⁶.

Latour prend bien soin de ménager l'idée d'une science débarrassée de bornages, sans limites, mais il n'en infère pas pour autant qu'elle remplace les éléments décrits. Elle évolue à côté, dans son cheminement propre, en parallèle à d'autres modes d'existence. L'accès est donc indispensable à la connaissance du monde, sans pour autant déterminer un au-delà ou un en-dehors de cet accès. Pour reprendre le vocabulaire de Meillassoux, on pourrait dire que Latour est bien un « corrélationaliste », mais un corrélationalisme différentialiste, ne considérant pas qu'il existe un seul monde, mais des modes d'existence du monde, connaissables selon différents types d'accès, sans que l'on puisse déduire de ces modalités l'impossibilité d'une construction. À l'idée d'un monde de référence se substituent des réseaux de mondes, des mouvements, des chaînes de référence qui déplacent la corrélation entre « l'esprit humain » et le « monde ». C'est là que se situe le « périlleux changement de correspondance » :

Il est plus fécond d'abandonner tout à fait les deux notions de « mot » et de « chose » et de ne plus parler que de modes d'existence, tous réels et tous capables de vérité ou de fausseté – mais chacun selon un type différent de véridiction⁴⁸⁷.

L'accès diffère selon les modes d'existence, selon les chaînes de références et les conditions de cheminement qui leur sont propres. Latour critique les pensées binaires ou dialectiques de la modernité et examine les conditions de production du concept de matière, au fondement de la construction anthropologique des Modernes, que *nous n'avons jamais été*⁴⁸⁸. Il faudrait donc paradoxalement considérer le matérialisme comme une forme d'idéalisme : « Il ne serait pas faux de définir les Modernes comme ceux *qui se croient matérialistes et qui se désespèrent de l'être*⁴⁸⁹ ». La « matière » est en réalité constituée de lignes de forces, de lignées et de progressions en réseaux ; croisements qui font appel à une existence de l'ordre de la reproduction [REP], pour désigner ce qui se maintient, ce qui conserve une trace dans le saut de la reproduction, dans la réduplication des modes d'être. Cette référence transformée par l'ordre de la reproduction, cette remise en cause de l'espace euclidien, est au cœur des récits et de la

⁴⁸⁶ *Ibid.* p. 94.

⁴⁸⁷ *Ibid.* p. 96.

⁴⁸⁸ Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, « Poche / Sciences humaines et sociales », 2006 (éd. originale, 1991).

⁴⁸⁹ Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris, France: la Découverte, 2012. p. 113.

poétique des fictions commentaires, qui s'installent dans le « saut de la reproduction », se consacrent au parcours de leur propre espace, et à la différence instaurée par des lectures toujours reportées et modifiées.

8.2.2. *Référence [REF] et reproduction [REP] de l'espace et du temps*

Les Fragments de Lichtenberg contestent explicitement les dimensions euclidiennes de l'espace et du temps, produisant ainsi son propre mode de référence :

Dans un espace euclidien (dit en substance Lichtenberg), les géodésiques d'une sphère, à savoir les lignes les plus courtes reliant les deux points d'une surface, sont des arcs de cercle – dans un espace lichtenbergien (ou espace gibbeux), les géodésiques de l'esprit, à savoir les lignes les plus courtes reliant deux idées (deux énoncés), sont elles aussi des arcs de cercle. Fatalement, plus la sphère est petite (façon d'entrer en elle-même), plus les arcs de cercle seront courbes ; de même, pour passer de l'espace euclidien (métaphorique) à l'espace lichtenbergien (réel), les courbes des trajets de l'esprit seront plus accentuées chez Georg Christoph Lichtenberg que chez, mettons Ademar Witz, si Lichtenberg s'inscrit dans une sphère plus réduite (ou rabougrie)⁴⁹⁰.

Senges déploie ses variations sur la courbe, en imaginant une sphère de l'esprit lichtenbergien parallèle à la référence euclidienne. La géodésique n'est pas un détour, elle assure au contraire le tracé le plus direct entre deux points placés sur une sphère. Le mode d'existence lichtenbergien répète la courbe euclidienne, tout en s'inscrivant dans une démarche de contestation référentielle, puisqu'il s'agit de substituer « l'espace lichtenbergien (réel) » à « l'espace euclidien (métaphorique) ». Cette inversion parodique de la conception traditionnelle de la matière prend modèle sur la gibbosité de l'homme. Le point de rencontre de la courbe montre aussi les discontinuités dans cette reproduction lichtenbergienne des dimensions de l'espace géométrique. Senges accentue le trait par l'emploi d'une image du resserrement, par la diminution de la sphère, qui se rapproche de la pointe, tournure d'esprit dépassant même la virtuosité du mystérieux « Ademar Witz », ce parangon onomastique de la vivacité intellectuelle. La dimension spirituelle et ludique de la courbe atteint ainsi un degré de réalité similaire à celui du plan euclidien, référence qui s'établit grâce à des points de jonction et à des transformations. Chez Latour, le mode d'existence de la référence [REF] fonctionne par « l'établissement des chaînes définies par le hiatus entre deux formes de nature différente⁴⁹¹ ».

⁴⁹⁰ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p. 109.

⁴⁹¹ *Ibid.* p. 101.

Ce hiatus, comme le rappelle le tableau récapitulatif des modes d'existence⁴⁹², éloigne les formes et montre leur dissemblance. En effet, si elle vise en définitive à associer deux existences, la référence est avant tout un art de l'éloignement et de la distinction. Elle trace des lignes de démarcation, tout en indiquant des points de jonction, ce « pavage des instructions » évoqué par Latour dans l'épisode du mont Aiguille, où le bornage du sentier permet d'actualiser des données qui disparaissent par la suite. Ces inscriptions référentielles permettent à la fois de rapporter et de perdre les informations, d'indiquer des points de rencontre précis, alors que les modes d'existence de la montagne et de la carte évoluent à leur propre rythme. Les espaces euclidiens et lichtenbergiens se développent chacun en suivant leur propre trajectoire, même s'ils possèdent des points de rencontre. La référence est en effet difficilement envisageable sans la reproduction [REF], que Latour définit comme « le mode d'existence par lequel une entité quelconque franchit le hiatus de sa répétition, définissant ainsi d'étape en étape une trajectoire particulière⁴⁹³ ». Ce mode prolonge les existants, par-delà les ruptures et les brisures, afin d'explorer leurs continuités et d'en dresser les lignes de force. Il franchit le hiatus de la répétition pour établir des persistances, tout en possédant une consistance. Le croisement [REF] / [REF] est particulièrement important car la répétition forge de la distinction, la différence va toujours en différant. En reprenant les éléments d'un ensemble, en les retardant ou en les répétant, l'on crée la possibilité d'une réduplication et d'une prolongation, donc de la construction d'un réseau de références. Chez Senges la reproduction de l'espace de la courbe atteint le mode d'existence de la référence. Les espaces euclidiens et lichtenbergiens possèdent un même mode de devenir, ce qui permet d'établir des points de relation entre la bosse de l'homme et la courbe du monde :

Il arrivait à Lichtenberg de marcher de long en large : bien sûr il ne faut pas donner aux mots de long en large leur sens habituel, mais les incliner suffisamment pour que l'idée de cent pas longs et larges s'accorde dans les faits à la courbure lichtenbergienne : à la fois courbure du globe et celle de son esprit⁴⁹⁴.

La syntaxe de Senges reproduit cette courbure, « inclinant » le sens des mots et les reproduisant pour faire persister en eux l'être de la courbe. Le pas de Lichtenberg, de « long et large », devient peu à peu bossu, à l'image du monde poétique et esthétique constitué par le livre de Senges, qui fonctionne entièrement sur les modalités « gibbeuses » de la référence. En

⁴⁹² *Ibid.* p. 484-485.

⁴⁹³ *Ibid.* p. 101.

⁴⁹⁴ *Ibid.* p. 108.

situant à l'origine de son intrigue une « matière » littéraire, une référence déjà fictionnalisée, Senges ne cherche pourtant pas à substituer un espace « réel » à un lieu « métaphorique ». Il inscrit plutôt sa démarche fictionnelle dans le principe de la reproduction – des manuscrits, des intrigues, des principes d'écriture – transformant les modalités de l'espace littéraire à travers le hiatus de la répétition, en disposant des bornes référentielles, des notes de régies et autres zones franches de production de sens dans ce réseau de références. Tout le livre de Senges poursuit cette poétique du détour et de la reprise, sans autre finalité que la reconsidération du matériau brut, ce manuscrit éparpillé qu'il répète et modifie. Cette *altération* des fragments laisse cependant des traces. L'œuvre persiste à travers l'esprit lichtenbergien, plus « réel » dans les inventions de Senges que dans les seules voies rectilignes de l'édition scientifique. Le mode de la reproduction – poétique de la continuation, du pastiche ou de la réécriture – altère les formes référentielles tout en marquant leur persistance. Ce croisement est également présent dans les poèmes de Cesárea Tinajero, intégrés dans l'œuvre de Bolaño. L'énigme des lignes droites, courbes et fracturées⁴⁹⁵ est résolue par les poètes en transférant la signification d'un trait à une image métaphorique de la mer. Ce bornage référentiel a pourtant disparu dans le temps, condamné par la mémoire vacillante de personnages pourtant censés la conserver. Amadeo Salvatierra, le témoin historique de *Los detectives salvajes*, évoque cette perte du sens par l'écrasement du temps :

Y entonces uno de los muchachos me dijo: ¿dónde están los poemas de Cesárea Tinajero?, y yo salí del pantano de la muerte de mi general Diego Carvajal o de la sopa hirviente de su recuerdo, una sopa incomedible e incomprensible que cuelga, creo yo, sobre nuestros destinos como la espada de Damocles o como un anuncio de Tequila, y les dije: en la última página, muchachos [...] ⁴⁹⁶

La suspension et l'effacement du temps de référence, le marécage de la mort dans lequel est enfoncé Amadeo Salvatierra, constituent un obstacle à la découverte des traces de la poétesse par les personnages. Pourtant, Arturo Belano et Ulises Lima finissent par retrouver ces poèmes. La suspension du temps n'empêche pas la lignée [REP] / [REF] d'opérer. La répétition, réduplication opérée par l'interprétation des poèmes procède par repérage des bornes de sens, en décryptant « le pavage des instructions » des références inscrites dans l'œuvre de Cesárea

⁴⁹⁵ Voir la partie 6.2.1. Collisions d'étoiles, rupture des « plurivers »

⁴⁹⁶ Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*, Vintage Español, Random House, 1998 [2010], p. 374. « Alors un des jeunes gens m'a dit : où sont les poèmes de Cesárea Tinajero ? Et moi, je suis sorti du marécage de la mort de mon cher général Diego Carvajal ou de la soupe bouillante de son souvenir, une soupe immangeable et incompréhensible qui est suspendue, c'est ce que je crois, au-dessus de nos destins comme l'épée de Damoclès ou comme une réclame de Tequila, et je leur ai dit : en dernière page, les gars [...] »

Tinajero. En réactualisant le sens par leur lecture, en digérant cette « soupe immangeable », les poètes réal-viscéralistes accomplissent le saut de la répétition. En effet, leur quête est dirigée par la recherche de l'œuvre de la poétesse, érigée en modèle disparu, en chef de file d'un mouvement inconnu dont ils choisissent pourtant de s'inspirer. La suspension du temps, le hiatus ouvert par les ruptures de la chronologie, n'empêchent ainsi en aucun cas la reproduction [REP] de l'expérience, et la persistance du poème à travers le temps ou l'écriture.

Ainsi, dans ce modèle de « l'irréduction », la référence n'existe que par le lien entre des éléments dissociés. Ce mode d'interaction convoque des êtres à la fois construits et réels, qui relèvent chacun d'un type de véridiction. Les modes d'existence visent à *combler* le pluralisme, à emplir le monde de plis et de replis, là où il n'y avait auparavant que quelques dimensions. Tous les éléments des *Fragments de Lichtenberg* proviennent de l'œuvre source et entretiennent avec les autres un rapport qui les rend irréductibles à l'ensemble, et correspondent de manière générale à un mode d'existence de l'ordre du réseau [RES]. Le fragment souverain et absolu de l'irréduction se conçoit seulement dans des relations de contiguïté, dans la *force* qu'un objet exerce sur un autre et non dans la *forme* qui est censée les rassembler. Aussi, la disparate fragmentaire et le problème de l'unité référentielle évoqués dans la première partie de ce travail, s'accordent assez facilement avec ce monde de facture plurielle. À l'évidence, le texte de Danielewski est traversé par la réflexion sur les dimensions de l'espace euclidien auxquelles s'ajoute le temps de la relativité, le fameux « 3+1 » des Modernes évoqué par Latour⁴⁹⁷. Chez Danielewski, la reproduction de l'œuvre à travers les modalités de l'écho, la structure déconstruite de l'espace et la présence comme dans toutes les fictions commentaires d'une référence fictionnalisée, est encore renforcée par le tropisme spatial de l'intrigue. Tous les éléments du récit se rapportent à l'exploration de la maison de Navidson, espace qui défie les dimensions euclidiennes. Sans reprendre les développements évoqués plus haut sur la structure du livre et la reproduction du réseau de la maison par l'hypertexte⁴⁹⁸, il faut plutôt comprendre la manière dont ces modes d'existence tendent à valider un principe de véridiction. Nous avons vu que les fictions commentaires recherchaient toutes une forme d'authentification référentielle, qui reposait souvent sur la construction d'accords intersubjectifs entre les diverses strates narratives afin de valider les affirmations ou les pensées d'un personnage par l'intermédiaire de l'expérience d'un narrateur ou d'un éditeur. Mais cette construction de vérités

⁴⁹⁷ Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris, France: la Découverte, 2012. p. 112-113.

⁴⁹⁸ Voir 3.2.3. L'hypertexte : intentionnalité, bases de données, combinatoire

intersubjectives au sein de la fiction était également redoublée par l'emploi de figures d'autorité ou de principes doxiques, largement relayés par les *références* disséminées dans les œuvres. La fiction et la narration contaminent l'appareil critique des fictions commentaires, tout en produisant une illusion savante⁴⁹⁹. Avec la répétition de l'expérience, l'habitude [HAB] des constructions communes du monde, l'intersubjectivité et la critique participent d'un même attrait pour la validation d'un principe de véridiction dans les fictions. Là encore, le croisement [REF] / [REP] joue un rôle déterminant. La reproduction d'intrigues, d'expériences et de pensées tend à instaurer un espace qui ressemble à s'y méprendre aux faits, tels qu'ils sont construits par la reproductibilité des expériences, par l'habitude ou la coutume. La persistance des éléments au-delà du hiatus de la reproduction tend à valider leur valeur référentielle. Chez Bolaño, la reprise d'intrigues quasi semblables d'un livre à l'autre, mais aussi l'homogénéité des traits narratifs de l'ensemble de l'œuvre, favorisent la constitution d'une référence fondée sur la reproductibilité des expériences. Ces recoupements ne permettent pas seulement de poursuivre une intrigue. Des pans entiers d'un récit sont reproduits et parfois amplifiés. Par exemple, l'avant-propos d'*Estrella distante* délègue le récit principal au narrateur Arturo B., dont le nom rappelle celui du personnage principal de *Los detectives salvajes*. De plus, ce narrateur raconte une histoire déjà évoquée dans *La literatura nazi en América*, puisque le livre est une vaste excroissance narrative qui prolifère à partir de la biographie de « Ramírez Hoffman, l'infâme ». Cet épisode, qui relie implicitement les féminicides à l'expression artistique d'une société, anticipe également certains traits de *2666*. Mais ce roman de Bolaño est lui aussi évoqué dans *Los detectives salvajes* puisqu'un des personnages, Norman Bolzman, assure par exemple avoir lu un roman intitulé « *La Rose illimitée*, d'un Français nommé J.M.G. Archiboldi⁵⁰⁰ ». Un autre des narrateurs de la partie polyphonique de *Los detectives salvajes*, Luis Sébastian Rosado, évoque l'arrivée d'Archiboldi à Mexico DF⁵⁰¹. Le personnage principal de *2666*, livre publié de manière posthume en 2004 est donc présent dès 1998, à la publication de *Los detectives salvajes*. Un autre rejet de ce même roman, *Amuleto*, reprend et développe l'histoire de la mère des poètes, Auxilio Lacouture. Ces traces de l'œuvre à venir, ces réécritures et reprises massives d'épisodes communs, ne relèvent pas seulement de l'emploi conventionnel de la continuation. Plus qu'un « effet de réel », elles forgent un principe de véridiction sur la reproduction [REP] des expériences, sur la persistance de traces narratives, qui

⁴⁹⁹ 3.2.2. Les commentaires : interprétations, gloses, théories.

⁵⁰⁰ Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*, Vintage Español, Random House, 1998 [2010], p. 293.

⁵⁰¹ *Ibid.* p. 169.

instaurent un cadre de référence [REF] commun à tous les livres. Sans nécessairement construire l'illusion d'un univers cohérent et complet qui pourrait « concurrencer l'état civil », ces reprises et phagocytages superposent les intrigues afin d'en distiller le sens et débordent de l'espace de l'œuvre, construit autour de ces crimes, à la manière du centre de Blanchot, nous l'avons vu. Le critique Pierre Pachet précise les enjeux de ce « point central » qui pourrait nous aider à comprendre ces reproductions de l'intrigue :

Blanchot dit de l'artiste selon Kafka qu'il est "celui pour qui il n'existe pas même un seul monde, car il n'existe pour lui que le dehors, le ruissellement du dehors éternel". Pas de centre dans ce dehors, pourrait-on dire, si le point central selon Blanchot n'était justement un point qui, visé par l'artiste ou par celui qui veut mourir, "ne connaît pas le monde, reste étranger à tout accomplissement, ruine constamment toute action délibérée". Un point central autour duquel, paradoxalement, rien ne se dispose⁵⁰².

Les livres d'Archimboldi ruissellent du dehors, s'épanchent dans les récits de Bolaño, se reproduisent d'un livre à l'autre. La fiction est écrite de l'intérieur, ce qui explique qu'il n'existe finalement que des « dehors ». Nous n'avons pas de traces concrètes des livres ou de l'écrivain Archimboldi, en dehors de ce que l'on en raconte. Tout se produit autour de ce point central, débordement infini qui ne « dispose » rien, mais expose plutôt ses métamorphoses et ses transformations. Les distorsions spatiales et temporelles produites par le croisement [REF] / [REP] permettent donc de construire un mode de véridiction de la fiction, cette manière de transformer les êtres et les choses attendues, de confier le sens à l'invisible, de modifier les existants par la métamorphose [MET].

8.2.3. Les métamorphoses [MET] de la fiction [FIC]

Selon Latour, les êtres de la métamorphose [MET] procèdent du saisissement, de la transformation du moi par des forces qui le dépassent, tout en consacrant son aliénation. Ces modes d'existence fonctionnent par mutation des émotions et transformation du rapport au monde, non plus dans la persistance [REP], mais plutôt dans le déplacement. Cette mobilité consiste en un changement interne, trajectoire de la métamorphose qui renoue avec des êtres disparus, effacés de la mémoire collective et de nos modes d'existence :

La continuité d'un moi n'est pas assurée par son noyau authentique et, en quelque sorte, natif, mais par sa capacité à se faire porter, sans se laisser emporter, par des forces capables à tout instant de le briser ou, au contraire, de s'installer en

⁵⁰² Pachet, Pierre. *Blanchot et la question du centre*, Furor n° 29 (« Maurice Blanchot »), Genève, 1999.

lui. Forces dont l'expérience dit qu'elles sont extérieures, alors que le compte rendu officiel affirme qu'elles ne sont qu'intérieures – non, qu'elles ne sont rien. Il ne se passe rien. C'est dans la tête.

Contrairement au « pavage des instructions » référentielles, le caractère nécessairement intériorisé de la métamorphose provoque bien souvent son rejet dans le domaine de l'imaginaire, de la folie ou de la spiritualité. Ces trajectoires de protection et de destruction instaurent en effet des visions du monde contestées, notamment dans le régime de figuration des Modernes. Dans *House of Leaves*, les expériences de la folie sont exprimées par l'ouverture d'un espace sans fond à l'intérieur de la maison de Navidson. L'univers des personnages, l'expérience habituelle de la maison, façonnés par la reproduction des chemins référentiels, se voient radicalement transformés par les événements. Les explorateurs constatent la mobilité de la « maison » qu'ils arpentent, et ces métamorphoses ne résultent pas de leur imagination névrotique. Ils doivent au contraire s'adapter à un phénomène présenté comme extérieur, qui s'impose à eux. Placé dans le poste de contrôle pendant l'Exploration n°4, Reston guide la progression de ses amis. Bien que se situant à l'extérieur des événements relatés par le *Navidson Record*, il doit tout de même s'adapter à la métamorphose dont il est le témoin :

Janice Whitman was right when she noted another extraordinary quality : “Aside from the natural force of his character, his exemplary intellect, and the constant show of concern for those participating in Exploration #4, what I'm still most struck by is [Reston's] matter of fact treatment of this twisting labyrinth extending into nowhere. He does not seem confounded by its impossibility or at all paralyzed by doubt*” Belief is one of Reston's greatest strengths. He has an almost animal like ability to accept the world as it comes to him.

*Janice Whitman's *Red Cross Faith* (Princeton, NJ: Princeton university Press, 1994), p.235⁵⁰³.

Reston s'adapte aux mouvements du monde, à l'être de la transformation qui provient non pas de l'intérieur de sa psyché, mais qui fait partie des phénomènes « extérieurs », partagés à travers l'expérience des explorateurs. Cette acceptation des événements ressemble bien à quelque chose de l'ordre de la foi, sujétion à l'irruption de forces qui dépassent notre entendement. L'herméneute de Danielewski prolonge son interprétation en situant dans le passé

⁵⁰³ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p.99. « Jane Whitman a eu raison de souligner cette autre qualité extraordinaire : « En plus de la force naturelle de son caractère, de son intelligence exemplaire, et de l'inquiétude dont il témoigne constamment à l'égard de ceux qui participent à l'Exploration n°4, ce qui me frappe le plus c'est le traitement neutre que [Reston] inflige à ce labyrinthe tortueux qui s'étend dans un nulle part. Il ne semble pas déconcerté par son impossibilité ni le moins du monde paralysé par le doute. » La foi est une des plus grandes forces de Reston. Il possède une capacité quasi animale à accepter le monde tel qu'il se présente à lui. »

de Reston, et en particulier dans la cause de son impotence, sa capacité à appréhender la variabilité du monde. En effet, selon Janice Whitman, c'est parce qu'il n'a pas voulu croire à la chute d'un poteau électrique que Reston a été victime de l'accident à l'origine de son handicap. L'acceptation de la mobilité du monde serait donc inscrite dans le corps modifié de Reston, qui s'adapterait intuitivement à des événements brisant les habitudes référentielles, aux artefacts, à la fiction. La métamorphose des êtres augmentés ou amputés déplace les enjeux de la véridiction. La modification du corps témoigne d'un événement, une sensation ou un état perturbés par une force extérieure, alors que le « compte rendu officiel » affirme qu'elle est intérieure, imaginaire, fantasmée. Le corps est témoin du moi-objet alors que le moi-sujet pose irrémédiablement problème. Ces choses qui ne dépendent pas de moi, ces choses qui marquent, inscrivent leur trace dans le corps pour témoigner de leur passage. Chez Mario Bellatin, le travestissement du personnage principal de *Jacobo el mutante* se produit, dans la lignée des transformations de la kabbale juive, lorsque le rabbin Pliniak s'immerge dans le lac de sa ville et ressort en une version différente, plus âgée, de sa propre fille adoptive, Rosa Plinianson. Métamorphose du personnage et du récit vont de pair : « Plus la transmutation concernant la personne, le genre et le temps va loin, plus la dimension du récit change⁵⁰⁴. » Au milieu de *La frontière*, manuscrit postiche de Philip Roth⁵⁰⁵, le Rabin Jacob grimé en tavernier pour faire s'échapper des enfants juifs par la frontière austro-hongroise devient Rosa, plus haute autorité du comité de dames d'une petite bourgade des États-Unis. Cette communauté a la particularité de lutter contre une invasion d'écoles de danse, qui se multiplient de manière exponentielle dans la ville. La vieille femme religieuse en vient même à interdire la construction d'hôtels et l'écoute de musique dans certains lieux de la ville, même si la juridiction du comité se restreint à un périmètre resserré autour de l'église. Pourtant, une nouvelle métamorphose inattendue se produit dans ce second récit. Dans une « contradiction apparente », dont on ne sait si elle résulte d'une « erreur d'écriture de Joseph Roth » ou si elle « découle de l'impossibilité de trouver le texte intégral de *La Frontière*⁵⁰⁶ », Rosa devient à son corps défendant directrice d'une académie de danse. Le récit d'édition explique ce revirement de plusieurs manières. Selon les carnets d'une chercheuse anglaise qui aurait tenu compagnie à l'écrivain Joseph Roth dans ses dernières années, cette nouvelle mutation résulterait de la tentative de créer un Golem, capable

⁵⁰⁴ Bellatin, Mario. *Jacob le mutant ; suivi de Chiens héros*. Traduction d'André Gabastou. Albi, France: Passage du Nord-Ouest, 2006, p. 24.

⁵⁰⁵ Pour une présentation plus détaillée de la nouvelle de Bellatin, voir le chapitre 1.1.1. Récits d'édition.

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 34.

d'enrayer l'invasion subie par la ville. Selon cette version, Rosa espérait que ses élèves façonnent le tas de boue déposé sur une table de son école tout en apprenant des pas de danse. Le livre de Bellatin s'accomplit donc dans l'être de la métamorphose, dans la mutation de ses personnages et de son intrigue transformés par des forces extérieures. Le récit attribué à Joseph Roth est résumé par le narrateur second, commenté par la chercheuse anglaise et même escamoté par une lectrice de la maison d'édition Stroemfeld de Francfort, qui aurait subtilisé certaines feuilles du manuscrit. À l'instar des autres œuvres de notre étude, cette fiction décrit explicitement des dynamiques concrètes de production du roman, habituellement dissimulées, minorées ou simplement exclues du champ narratif. Cette caractéristique pourrait situer les fictions commentaires au centre du croisement [MET] / [FIC], bien qu'il associe en principe des êtres opposés. Alors que les êtres de la métamorphose sont repoussés hors des cadres de l'institution, les fictions trouvent une place aisée dans le système des représentations, comme un monde à part, « possible » ou souhaitable – une forme de réalité « qu'on ne saurait confondre avec aucune autre⁵⁰⁷ ». L'absence de véridiction de la fiction est en général inscrite dans ce dispositif muséal, « compte rendu officiel », qui attribue une part d'existence à la fiction alors que la métamorphose en est dénuée. Les fictions commentaires montrent au contraire à quel point la métamorphose est liée à des conditions concrètes et factuelles. Elles associent les êtres de la métamorphose à leur production fictionnelle, les insérant dans le cadre institutionnalisé de la fiction. C'est en raison de l'édition, de l'écriture ou de la lecture d'œuvres fictionnelles que nos personnages et leurs histoires se transforment.

Pourtant, selon Latour, distinguer institutionnellement la fiction est aussi une manière la priver de tout son poids ontologique en lui attribuant un champ de véridiction propre, mais séparé du réel, ce qui revient finalement à la dépouiller de toute prétention à la réalité au même titre que la métamorphose. L'institutionnalisation de la procédure fictionnelle, qu'il s'agisse des procédés de l'illusion référentielle, de la figuration, de la signification ou de la construction artéfactuelle, constitue un des arguments les plus forts pour séparer strictement ce qui existe et les « représentations » de ce qui existe. Pour éviter cet écueil qui contredirait de front la perspective générale des modes d'existence, Latour se propose d'étudier les êtres de la fiction dans l'expérience de la réception. Dans une formule qui retient tout particulièrement notre

⁵⁰⁷ Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris, France: la Découverte, 2012, p. 243.

attention, le mode d'existence et de véridiction de la fiction relève de la répétition du commentaire.

L'œuvre nous *engage* et, s'il est bien vrai qu'elle doit toujours être interprétée, à aucun moment nous n'avons l'impression d'être libres d'en faire « ce que nous voulons ». Si l'œuvre a besoin d'une interprétation *subjective*, c'est dans ce sens très particulier de l'adjectif que nous y sommes *assujettis*, ou plutôt que nous y *gagnons* notre subjectivité⁵⁰⁸.

L'œuvre exige que le récepteur fasse partie de son « trajet d'instauration », de son chemin référentiel. La fiction ne cherche pas à déconstruire les univers de préconceptions du lecteur, mais plutôt à les déformer, à les associer à son parcours. Fiction et métamorphose entretiennent donc un lien d'interdépendance. La sollicitude du lecteur est exigée par l'œuvre fictionnelle : nous en formons, dit Latour en reprenant Souriau, le « polygone de sustentation⁵⁰⁹ ». L'acte de réception confère à la fiction une expérience objective. Nos récits inscrivent ce processus de manière réflexive dans la fiction. Senges propose des relectures infinies de Lichtenberg, mais aussi de Melville⁵¹⁰ dans *Achab (séquelles)* dont le sous-titre évoque à la fois les lésions, les métamorphoses d'un corps, mais surtout la suite, la continuation de l'intrigue après le combat. Danielewski confie la persistance de son livre à la sollicitude de ses lecteur-éditeurs. Les critiques et poètes de Bolaño poursuivent en herméneutes les fictions créées par les auteurs-artistes qu'ils révèrent. La dépendance de la fiction à son commentaire est une idée finalement assez rebattue, si l'on ajoute que cette interprétation est pourtant orchestrée par la fiction. La véridiction des fictions relève d'une démarche de sujétion, d'une métamorphose qui mobilise l'ensemble des actants en interaction dans ce processus. Les êtres spécifiques produits par le mode d'existence de la fiction méritent un examen approfondi. L'instauration fragile des fictions – puisque la fin de la sollicitude qu'on leur porte signifie également la fin de l'objet créé – façonne nécessairement des « choses » incertaines, friables et éphémères.

Conclusion : Du monde aux choses

Les mondes possibles, les possibles du monde et les modes d'existence constituent autant de tentatives de saisie de l'ontologie propre aux fictions. Même si nos romans recourent

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 244.

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 246.

⁵¹⁰ Senges, Pierre. *Achab (séquelles)*. Paris: Verticales, 2015.

par beaucoup d'aspects les principes énoncés dans ces théories philosophiques, il faut se garder d'attribuer à tel ou tel auteur la volonté d'illustrer l'un de ces états multiples du monde. Ce parcours nous autorise néanmoins à retenir quelques leçons pour nous guider dans la poursuite de cette enquête. Tout d'abord, le séparatisme total mérite d'être nuancé. Si les fictions ne doivent bien évidemment pas être confondues avec les faits, certains lieux de cette frontière sont manifestement poreux. Des êtres de la fiction surgissent avec leurs propres modalités de véridiction, mais les choses du monde contiennent également une part fictionnelle et les possibles de la référence sont trop souvent négligés dans l'étude des fictions littéraires. Les principes usuels de la représentation présupposent bien souvent un monde de référence non-problématique, un réel stable et complet, qui ne considère pas les possibles constructions du monde, les modes de fabrication de la référence. Pourtant, que les possibles du monde soient des facteurs ignorés de l'étude de la fiction ne signifie pas que la notion de référence doit être totalement dépendante de l'accès. Il ne faut pas verser dans un corrélationisme extrême, où même les propriétés mathématiques peuvent être conçues avec des modalités variables selon le regard de l'observateur, « comme une forme de représentation si je suis un kantien orthodoxe, comme un acte de la subjectivité, si je suis un phénoménologue, comme un langage formel spécifique, si je suis un philosophe analytique, etc⁵¹¹. » L'établissement de principes de véridiction passe nécessairement par un accès, mais chaque manière d'être, chaque mode d'existence produit ses propres objets, ses choses. Ainsi, tout en examinant les manières de faire le monde et de construire les faits proposées dans nos fictions commentaires, il faudra maintenant s'intéresser aux éléments qui résultent de l'instauration, tout en laissant pour plus tard l'étude des manières d'y accéder. Les fictions manipulent de l'évidence, spéculent sur des objets, tout en intégrant les manières de les faire et de les recevoir. Si cette perspective mérite d'être explorée plus avant, elle nécessite pourtant de ne pas s'enfermer dans la confusion que peut apporter le corrélationisme extrême, où ce ne sont plus les fictions qui sont confondues avec le réel, mais le réel qui est uniquement constitué de fictions. Dans un raisonnement par l'absurde emprunté à Graham Harman, cela reviendrait par exemple à affirmer que la pensée d'un arbre, le mot « arbre » et l'arbre sont une seule et même chose. Chacune de ces choses mérite pourtant une attention spécifique, une saisie et une sollicitude particulière.

⁵¹¹ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*, 2006, L'ordre philosophique, p. 17.

Chapitre IX. L'indépendance et la perte des choses de la fiction

*When mathematical propositions refer to reality they are not certain; when they are certain they do not refer to reality. – Albert Einstein*⁵¹²

Face à l'impossibilité d'une fiction holistique, qui représenterait l'intégralité du monde, il faut suivre le mouvement de nos œuvres qui décomposent la référence, afin de rejoindre une échelle atomique, à travers les fragmentations et déliaisons multiples. En sortant de la dialectique de l'objet et du sujet, en changeant littéralement de correspondance, nous revenons aux choses du monde, nous renouons avec le minimal et son fonctionnement concret. Nous avons constaté que l'emprunt massif de références et de mentions modifiait la référence des fictions commentaires, conférant une part fictive à ce cadre habituellement présenté de manière implicite et dogmatique. Pourtant, au-delà du statut référentiel, la composition de la référence en tant que telle n'était pas nécessairement concernée. Le processus référentiel, qui vise à construire une signification à travers les représentations, ne se modifiait pas fondamentalement du fait du caractère second de la fiction. L'examen des possibles du monde mène malgré tout à la reconsidération des objets et de leur constitution référentielle. Alors que l'objet ne dépend plus seulement du regard qui le conçoit, ou de la représentation qui le constitue, mais que les systèmes de véridiction des choses se multiplient, il devient nécessaire de penser le rôle fondamental de ces matériaux référentiels dans les fictions commentaires et de donner si possible quelques éléments de délimitation de leur statut. Ces œuvres participent en effet d'une esthétique complexe de la déliaison et de la fragmentation. Cette écriture de la différence s'incarne alternativement dans les corps des personnages, dans la forme des objets, voire du livre. Tout en creusant une esthétique de la destruction et de la distinction, ces fictions présentent également une forte propension à l'ancrage et à la recombinaison de matériaux du monde. Cette perspective pourrait être interrogée dans un rapport, même critique, à une ontologie plate, qui favorise l'interaction entre les choses du monde et des objets en dehors de leurs représentations. Dans un ouvrage intitulé *Tool-Being, Heidegger and the Metaphysics of Objects*⁵¹³, Graham Harman reprend à son compte l'analyse des objets présente dans *Être et temps* d'Heidegger afin de penser une « object-oriented ontology » destinée à étudier les objets

⁵¹² Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 370.

⁵¹³ Harman, Graham. *Tool-Being, Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court (Carus), Chicago, 2002.

en tant qu'ils se retirent de la conscience humaine. Cette déconstruction de la relation entre l'objet et le sujet ne relève pas d'une théorie du langage, de la pratique des sujets, ni d'une phénoménologie des seuls objets. Elle vise plutôt à considérer les objets non seulement à distance, mais aussi les uns par rapport aux autres, de favoriser le fonctionnement de la relation et de l'interaction entre les choses :

But this means that, contrary to the dominant assumption of philosophy since Kant, the true chasm in ontology lies not between humans and objects but between objects and relations⁵¹⁴.

Cette philosophie anti-kantienne cherche à fissurer la pensée des Modernes et à appréhender les effets de l'interaction entre les choses. Tout en reprenant certains des présupposés de Latour, Harman cherche moins à établir des modes d'être qu'à conceptualiser différemment l'ontologie. Alors que les modes d'existence proposaient des processus hétérogènes d'établissement de la véridiction, l'ontologie plate vise à évacuer l'accès même, pour considérer seulement la possibilité d'un monde du dehors, dans le retrait et le déplacement des choses, êtres-objets qui se retirent de la conceptualisation et de la représentation. Confronter ces théories de l'*object-oriented ontology* à la fiction paraît complexe dans une perspective traditionnelle, qui voudrait assimiler l'invention romanesque à l'expression d'une vision du monde ou d'un imaginaire. La *représentation* des objets à l'extérieur de la conscience possède en effet un caractère éminemment paradoxal. Il suffit pour cela de se référer à quelques œuvres du Nouveau Roman, par exemple *La Jalousie* de Robbe-Grillet, qui efface tous les indices de la subjectivité dans la narration. La fiction semble représenter les objets du dehors parce que le point de vue est effacé. Les choses – tache de scutigère en forme de point d'interrogation, ombres se déplaçant le long des murs – paraissent se déplacer d'elles-mêmes, alors que la perception de leurs mouvements dépend en réalité de la présence, même sur le mode mineur, d'un regard subjectif. Difficilement conceptualisables par les moyens de l'enquête philosophique, ou par la représentation fictionnelle, les choses en dehors de la pensée, les mondes hors de saisie, pourraient sans doute être plus facilement référençables dans l'illusion artéfactuelle créée par les fictions commentaires. En construisant un échafaudage herméneutique greffé sur les fictions premières, le dispositif référentiel de ces romans part d'une signification dont nous avons le pressentiment qu'elle pourrait permettre d'aborder de

⁵¹⁴ *Ibid.* p. 2. « Mais cela signifie que, contrairement à la supposition dominante de la philosophie depuis Kant, le vrai abyme dans l'ontologie ne réside pas entre les humains et les objets mais entre les objets et les relations. »

manière déviée les choses en dehors de la représentation. La forme seconde du commentaire, en soulignant la problématique de l'accès à la connaissance par le discours, renforce également le caractère inatteignable de l'objet commenté, son existence hors de portée. L'indépendance des choses serait dès lors signifiée à travers l'appareillage sémantique des fictions commentaires.

9.1. L'ontologie objet-orientée de la fiction

La fissure, maintenant assez ancienne, de l'humanisme anthropocentré, de la conception dominante du sujet organisant le monde à son image – tant chez les Modernes, que nous n'aurions jamais été, que chez les post-modernes que nous prétendons toujours être – ouvre de très nombreuses pistes quant à la refiguration possible de la question des objets dans les œuvres d'art, et en particulier dans les fictions littéraires. Souvent interrogé d'un point de vue anthropologique, ce changement d'épistémè doit également être appréhendé en termes d'ontologie, afin de déterminer les possibles modalités d'accès à des réalités construites telles que la fiction. Comment représenter, ou faire référence à des objets dont l'existence est inaccessible à la conscience ? Comment éviter de croire à la constitution d'un cadre de référence, alors que cette installation de significations sur des représentations ne fait qu'assigner des modes d'être aux choses sans les laisser se développer selon leurs propres modalités ? Une des premières réponses fictionnelles réside dans la constitution d'objets impossibles, qui possèdent en eux-mêmes des contradictions propres à évacuer toute reconstruction hors du régime de véridiction. Proprement inconcevables car intrinsèquement contradictoires, les impossibles emploient leur caractère multiple pour se retirer de la conceptualisation, pour rester hors de portée d'une véritable constitution référentielle. Au-delà de cette seule constitution d'un objet impossible, il faudra également concevoir une possible représentation des interactions entre les objets en dehors de leur saisie. Nous verrons que la forme seconde de nos fictions permet la représentation de ces impossibilités narratives.

9.1.1. Des « labyrinthes d'odradeks⁵¹⁵ » : les objets impossibles

Créature fictive, empruntée à un bref récit de Kafka, l'odradek ressemble à une bobine de fil plate, en forme d'étoile, recouverte de vieux bouts de fils de toutes les couleurs.

⁵¹⁵ Vila-Matas, Enrique. *Histoire abrégée de la littérature portative*, Christian Bourgois, Paris 1990, p.61

« Extraordinairement mobile et insaisissable⁵¹⁶ », il se déplace grâce à un système de tiges qui lui permettent de tenir debout et répond parfois aux questions qu'on lui pose. Cette chose étrange réalise conjointement des impossibilités. Les événements du récit lui ajoutent à chaque fois un caractère contradictoire par rapport à ce qui avait auparavant été établi. Ces corrections successives finissent par construire un objet impossible, qui fait coexister des éléments contraires au sein d'un même ensemble. Définir précisément l'impossible suppose de faire la différence entre le « n'importe quoi » et la chose qui serait à la fois « et ceci et cela », entre l'association d'éléments sans ordre et sans mesure et la multiplication à l'infini des parties d'un tout. L'odradek est plutôt du côté du premier alors que le second pourrait être représenté par la figure de la chimère. Assemblage hétérogène, cette dernière est composée d'une addition d'éléments hétérogènes – tête de lion, corps de bouc et queue de serpent. Ce caractère composite rassemble des entités hétérogènes qui appartiennent cependant au même règne, qui ne s'excluent pas mutuellement. Sa construction produit du sens à partir de fragments prélevés dans le même contexte référentiel. On reconstruit un possible fictionnel à partir de l'association d'éléments d'un ensemble, ceci et cela et toutes les parties d'un tout à l'infini. Le régime de l'odradek relève au contraire du « n'importe quoi », sa construction fictionnelle appartient un impossible aléatoire et imprévisible. Pour Tristan Garcia, le propre de « n'importe quoi » est d'être ou ceci ou cela « ou bien autre chose ou bien encore autre chose », sans que l'on sache quoi et sans que cette détermination importe d'aucune manière :

Une chose qui serait toutes les choses et qui aurait toutes les qualités, une chose contradictoire qui serait ceci et le contraire de ceci, échouerait à être n'importe quoi : le n'importe quoi n'est pas l'ensemble de toutes les choses, mais bien n'importe quelle chose quelle qu'elle soit⁵¹⁷.

L'odradek de Kafka possède cette dimension aléatoire, potentielle, imprévisible, puisqu'il ne tente pas de rassembler l'ensemble du monde, mais plutôt de s'incarner dans n'importe quelle chose. Le n'importe quoi est un impossible qui s'approprie l'inconnu, qui rassemble des ordres hétérogènes, alors que la chose à la fois « ceci et cela » recompose à partir des éléments du monde, de l'ensemble des choses.

Dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative* d'Enrique Vila-Matas, plusieurs odradeks sont explicitement convoqués. Images d'une esthétique littéraire, mais aussi d'un

⁵¹⁶ Kafka, Franz. *Œuvres complètes* II, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1988, « Le songe du père de famille ».

⁵¹⁷ Garcia, Tristan. *Forme et objet: un traité des choses*. Paris, France: Presses universitaires de France, impr. 2011, 2011, p. 30.

discours sur le monde, on ne connaît jamais la forme véritable de ces objets fétiches. Ils hantent les écrivains de la société littéraire dont Vila-Matas raconte l'histoire « abrégée », tout en incarnant une esthétique « portative », grâce à leur mobilité et à leurs variations. « Habitants ayant élu domicile dans le labyrinthe intérieur de tous les portatifs⁵¹⁸ », certains de ces fétiches possèdent une forme anthropomorphe. Étranges personnages « semblables à des ombres, êtres (de naissance non maternelle) dont la façon d'agir et la pensée sont fragmentaires et indiscriminées⁵¹⁹ », les odradeks décomposent le récit. La représentation de l'objet impossible fragmente nécessairement la fiction, qui se comporte à la mesure de ces objets fidèles à la tradition kafkaïenne. Certains ressemblent davantage à des choses inutiles, bouchon animé, épingle plantée dans un ruban. L'odradek est toujours « minime », dépourvu de rôle narratif, social ou historique, et même d'un contour référentiel. Objet incertain, parce que minuscule, fictionnel en raison de son caractère portatif, il fragmente la représentation, il reste en dehors de toute possibilité de reconstitution référentielle. Ainsi, il ne s'agit plus de déterminer si l'odradek est fictif ou non, mais plutôt de considérer ce qui empêche le sujet de reconstituer une référence potentielle dans la fictionalité de l'odradek. L'écrivain shandy Georges Antheil affirme par exemple que « le minime – et mon odradek en est – m'est toujours irréel⁵²⁰ ». L'objet impossible se distingue de la chimère fictionnelle. Alors que la fiction chimérique est restructurable, l'odradek est un inconcevable qui se dérobe, une potentialité aléatoire qui questionne notre capacité à connaître le monde, fictionnel ou non. Éric Chevillard représente également une forme d'odradek dans son livre intitulé *Palafox*, puisque l'animal éponyme présente des caractéristiques intrinsèquement contradictoires, qui confinent au « n'importe quoi ». En brisant la coquille de son œuf au cours d'un repas entre Maureen, son père Algernon et son futur mari Chancelade, Palafox fait irruption dans le salon, tel un minuscule poussin qui passe ses premiers jours entre la mort et la vie. Puis, il développe une trompe reliée à son tube digestif destinée à pomper le nectar des fleurs. Le débat pour identifier l'espèce de Palafox fait rage entre les zoologues, les ornithologues et autres ichtyologues. Certains trouvent qu'il ressemble à un roitelet, qui s'établirait dans le canapé de la maison comme dans son nid, d'autres qu'il appartient à la famille des étoiles de mer, ou encore qu'il s'agit d'un crocodile rejeté dans les égouts. Minuscule, il pèse pourtant « entre neuf et dix

⁵¹⁸ Vila-Matas, Enrique. *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Traduction Éric Beaumatin. Paris, France: C. Bourgois Ed., 2006, p. 63.

⁵¹⁹ *Ibid.* p. 65.

⁵²⁰ *Ibid.* p. 70.

tonnes⁵²¹ » et possède des défenses d'ivoire qui pèsent « l'une quatre-vingt-dix-neuf, l'autre trois cents kilos⁵²² ». Enfin Palafox finit par avoir « comme nous tous quatre mains, ou selon les besoins et les besognes, comme nous tous quatre pieds⁵²³ ». À la fois éléphant et moustique, cet animal fonctionne sur le régime du « n'importe quoi », selon *les besoins et les besognes* de l'intrigue. Impossible référentiellement, puisqu'il ne s'agit pas de rajouter des éléments à un tout, mais de construire une accumulation contradictoire, la contingence de cet animal-chose devient presque absolue. Palafox est un être indépendant de nos modes d'existence et d'assignation de la véridiction, tout en étant totalement nécessaire à l'intrigue, à la fiction et aux jeux de mots ou d'images de Chevillard. La signification des odradeks suit des « labyrinthes » référentiels qui déconstruisent le rôle de l'assignation à une représentation. Ces objets impossibles esquissent ainsi un monde où règne l'absence de nécessité et de causalité. Ils détruisent l'univers stable et dogmatique de la représentation référentielle, afin de présenter une référence devenue spéculative. Alors que la relation entre le sujet et l'objet instaurait une existence à travers un regard qui définissait des caractéristiques et assignait du sens, l'indépendance et le mouvement des choses hors de la conscience dénotent plutôt un monde où les lois et les attentes référentielles sont rarement remplies. En sortant d'une relation de « corrélation » non-problématique entre sujet et objet, la littérature possède donc toutes les armes pour mettre en œuvre une *object-oriented ontology* fictionnelle et réfléchir à ces modes externes de représentation. Véritable « hydre intime⁵²⁴ », à l'instar du nom caché de la « société Shandy⁵²⁵ », la fiction cherche ainsi à dépasser l'opposition entre subjectivité de la création et ontologie objective.

Afin de poursuivre cette tentative d'établissement d'une relation référentielle avec le monde du dehors, il faut revenir à l'interprétation par Graham Harman de l'analyse des outils d'Heidegger, qui se défait de la visée pragmatique de ce concept, ou de son intégration dans une théorie du langage. Pour Harman, une des clés de la philosophie d'Heidegger réside dans le concept d'être-à-portée-de-main, qui intéresse chaque entité en tant qu'elle existe au-delà d'une conscience prête à la saisir, au-delà d'un énoncé ou d'une fabrication humaine. Cette traduction du concept heideggérien de *Zuhandenheit* retranscrit notre interaction primaire avec

⁵²¹ Chevillard, Éric. *Palafox*. Paris, France: les Éd. de Minuit, 1990, p. 33

⁵²² *Ibid.* p. 145.

⁵²³ *Ibid.* p. 64

⁵²⁴ Enrique Vila-Matas, *Histoire abrégée de la littérature portative*, Christian Bourgois, Paris 1990, p. 94.

⁵²⁵ Nom sous lequel se désignent les protagonistes du roman de Vila-Matas, en référence à leur illustre prédécesseur.

les choses et les êtres. Avant de les utiliser ou même de les reconnaître, on *compte sur eux*, on s'attend à les retrouver. Le concept d'objets à-portée-de-main constitue donc

a vast environmental backdrop supporting the thin and volatile layer of our explicit activities. [...] As a rule, tools are not present-at-hand, *but ready-to-hand*. For the most part, they work their magic upon reality without entering our awareness. Equipment is forever *in action*, constructing in each moment the sustaining habitat where our explicit awareness is on the move⁵²⁶.

L'objet à-portée-de-main n'interagit donc pas en premier lieu avec les êtres humains, à la différence d'une philosophie pratique, ou d'une phénoménologie des objets, l'ontologie objet-orientée ne sert pas à critiquer la notion d'objet indépendants, mais concurrence plutôt le royaume humain des objets gadgets, ou des signes linguistiques. Selon Harman, Heidegger n'abandonne pas les choses et ne critique pas la phénoménologie Husserlienne afin de se tourner vers le langage, ou vers l'histoire. Tout au contraire, sa découverte de l'être-objet replace les choses au centre de la philosophie, en les faisant passer du phénomène à l'événement. Ce n'est pas la prise en main par l'humain qui est importante, mais la transformation au sein des choses elles-mêmes, pas l'utilisation, mais le mode d'être de l'objet. Nous reposons sur les choses, sur cet équipement, car :

A tool exists in the manner of enacting itself; only derivatively can it be discussed or otherwise mulled over. [...] We cannot presuppose the notion of tool as an impenetrable, self-sufficient unity that shifts between contexts, for this is already to view it from the standpoint that Heidegger has worked to discredit⁵²⁷.

L'objet ne peut être saisi que de manière dérivée, son mode d'existence n'étant pas conceptualisable en dehors de son fonctionnement propre. L'être-objet ne correspond pas à un code linguistique ou à un système de signes culturels. Il se retire au contraire de tels réseaux, dans un arrière-plan silencieux, qui est non seulement invisible aux humains, mais qui excède également n'importe laquelle de leurs interactions avec d'autres êtres-objets. Ainsi l'être-objet, ou chose *odradek* n'est pas directement observable. De l'extérieur, il appartient au domaine du « n'importe quoi », qui mêle choses et autres pour former des conglomérats fictionnels. Il doit

⁵²⁶ Graham Harman, *Tool Being: Heidegger and the metaphysics of objects*, Chicago (Ill.): Open Court, 2002, p. 18. « un immense environnement en arrière-plan supportant la strate fine et légère de nos activités explicites. [...] En règle générale, les outils ne sont pas saisis-en-main, mais *à-portée-de-main*. Pour la plupart, ils transforment par miracle la réalité sans pénétrer notre conscience. L'équipement est toujours *en action*, construisant à chaque instant l'habitat durable où notre conscience se déplace. »

⁵²⁷ *Ibid.* p. 22-23. « Un objet existe selon sa propre manière d'être ; il ne peut être discuté et réfléchi que de manière dérivée. La notion d'objet ne présuppose pas une unité impénétrable et autosuffisante qui change selon les contextes, puisque c'est déjà le voir selon un point de vue qu'Heidegger a travaillé à discréditer. »

être saisi de manière dérivée, ce que la structure seconde des fictions commentaires autorise bien souvent. Le monde des objets s'étend et produit ses propres modes de signification, en dehors de la seule relation entre l'objet et le sujet. Étudier les interactions entre les objets sera donc indispensable à la compréhension de ce mode d'être des objets-à-portée-de-main.

9.1.2. Transformations du sujet, plan de coupe des objets

Saisir les interactions entre les êtres-objets appelle nécessairement une visée oblique, un *plan de coupe* qui examinerait de l'intérieur les modes d'instauration de la relation et de la réciprocité entre les choses. La représentation de ces objets du dehors passe par la destruction des instances de saisie, par la métamorphose de la subjectivité. Représenter l'absence de corrélation, montrer les choses en dehors de la vision paraît pourtant paradoxal, car la représentation romanesque implique souvent une perception subjective. Il faudra cependant se fier à la capacité de la fiction à résoudre les contradictions, à proposer des solutions qui dépassent l'entendement et les modèles courants de la représentation. Dans les fictions de notre étude, les images récurrentes de corps disjoints, de sujets défaits participent métaphoriquement de cette transformation du sujet comme instance de pensée et de conceptualisation du monde à un être-objet d'interaction. Si le corps des humains devient un objet comme un autre, peut-être que leur pensée s'adapte à ce nouvel état, devenant de fait capable de partager le règne des choses, transhumanisme à rebours, puisqu'il ne s'agirait pas tant *d'augmenter* l'humanité par la technique, de fantasmer un être cyborg, que de la ramener à un être-objet, de la *réduire* pour la faire participer à un monde qui la dépasse, en dehors de son entendement et de sa perception.

Né sans bras droit, l'écrivain Mario Bellatin met souvent en scène des personnages invalides, tout en réfléchissant à la mise en rapport des objets et à leurs interactions dans la fiction. *Flores* évoque par exemple un médicament contre la nausée et la dépression des femmes enceintes, dont les effets secondaires incontrôlés ont entraîné l'amputation de nouveau-nés. Certaines victimes se font examiner par le médecin qui a découvert ces effets secondaires afin de demander un dédommagement à la compagnie pharmaceutique. Un autre fil narratif évoque les jumeaux Kuhn, abandonnés et confiés à un orphelinat où sont regroupés les enfants estropiés, puis adoptés par Alba la poétesse. Le récit retranscrit également les errements d'un écrivain unijambiste à la prothèse décorée de pierreries, qui mène une enquête consacrée à la vie sexuelle des habitants de la ville. Ces intrigues déliées sont réparties dans des chapitres dont les titres correspondent chacun à des noms de fleurs. Bellatin construit ses romans sur ces

« objets déterminés⁵²⁸ », comme il le rappelle dans l'épigraphe ; fleurs exquises, fleurs de rhétorique ou fleurs-objets conservées dans le formol que le médecin expose dans son cabinet, « en témoignage des conséquences du médicament⁵²⁹ », ils incarnent une poétique où les choses possèdent leurs propres lois et favorisent de manière insaisissable la progression de l'intrigue. Puisqu'ils appartiennent tous au même règne, ces chapitres-fleurs finissent par construire un roman-chimère, où les relations entre les éléments fragmentaires ne mènent pas nécessairement à la reconstruction d'un ensemble, mais à la production de sens, à l'interaction entre ces choses et les êtres *diminués*, rapprochés du statut des objets. Ce détour par le végétal, pour défaire la prégnance de l'humain sur la maîtrise des choses est aussi fondamental dans *Ruines-de-Rome* de Pierre Senges, où le narrateur souhaite « mettre sur pied une Apocalypse en forme de jardin d'agrément⁵³⁰ » et se consacre à recouvrir tout Paris de mauvaises herbes, en les semant illégalement au cours de ses pérégrinations. Également constitué de fragments dont les titres évoquent chacun une plante, ce livre prend la forme d'un herbier compilé par le « jardinier millénariste », « humble fomenteur des ruines écroulées malgré lui⁵³¹ ». Cette destruction du monde par la semaison de plantes « adventices » fonctionne sous le régime de la prolifération et de l'érudition botanique. L'énumération infinie de ces herbes parasites, la multiplicité des développements fragmentaires et l'herborisation sans mesure recouvrent littéralement le récit pour laisser place à des variations narratives qui s'intéressent notamment aux interactions entre ces mauvaises herbes et les murs de la ville où elles ont été semées. Ces fleurs, ces herbes et ces plantes consacrent la minoration du règne des humains. Elles se développent par elles-mêmes, en dehors de toute intention ou de toute conscience. Réduits à leur dimension matérielle, les humains participent pourtant inconsciemment, sans le percevoir, à ces choses du dessous. Ils reposent sur ces choses, font usage de ces jardins d'agrément qui remplacent avantageusement l'espace utilitariste de la ville. Les plantes adventices et grimpantes favorisent un examen du monde en plan de coupe, non plus dans la reconstruction d'une représentation, mais dans un jeu d'usage, qui considère les choses invisibles sur lesquelles habituellement nous reposons. Dans *Salón de belleza* de Bellatin, des poissons d'aquarium accompagnent l'agonie de malades regroupés dans un ancien salon de beauté devenu mouvoir. Le propriétaire et unique gardien finit par ne plus reconnaître les pensionnaires qui « ne sont plus que des corps en voie

⁵²⁸ Bellatin, Mario. *Flore*. Traduit par Chrystelle Frutozo. Albi, France: Passage du Nord/Ouest, 2004, p.12.

⁵²⁹ *Ibid.* p.44.

⁵³⁰ Senges, Pierre. *Ruines-de-Rome*. Points 1260. Paris: Éd. du Seuil, 2004, p.43.

⁵³¹ *Ibid.* p.190.

de disparition⁵³² ». L'absence de soin dispensé aux poissons des aquariums progresse de façon inversement proportionnelle au temps que le narrateur consacre à ses mourants. Leur déchéance inéluctable contamine littéralement les animaux : « d'étranges petits nuages », puis « une grande auréole ressemblant à du coton⁵³³ » apparaissent en effet sur des poissons, traces qui indiquent l'arrivée imminente de la mort. Alors que la maladie des humains n'est jamais clairement identifiée, elle *s'exprime* à travers les poissons. Les interactions entre les choses et les êtres se précisent quand s'approche la fin, quand la mort fait coexister toutes les choses du vivant et du non-vivant.

Ainsi, la différence narrative s'ancre dans le corps des personnages, où existe la possibilité d'une déformation de l'ordre de la plasticité, tout en signifiant une modification ontologique. Le corps difforme du « gibbeux » Lichtenberg chez Senges, du narrateur bossu d'*Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas accompagnent l'objet déformé qu'est devenu le récit. Ces protubérances renvoient à la difformité d'une parole qui prolifère par digressions successives, dans ces récits de l'accumulation des mots et des choses. La récurrence des amputations, des bras coupés ou des mains qui manquent dans les œuvres de notre corpus actualise l'image de la « préhension persécutrice⁵³⁴ » explorée par Blanchot. Nous avons déjà rapproché les passages de la main humanoïde des écrivains de *Lecciones para una liebre muerta* et de *2666*, entre la prothèse Otto Bloc et celle du peintre Edwin Johns, qui toutes deux relèvent du « fragment devenir⁵³⁵ ». En effet ces mains suturées accèdent à l'indépendance créatrice en déliant l'écriture du sujet humain, en augmentant les possibles tout en révélant une fondamentale fragilité de l'être. Cette main inconsciente, cet objet du dehors qui pourtant commande la main active acquiert une dimension ontologique pour signifier que quelque chose est agi dans l'écriture, et rend possible la description et l'opération des objets déliés de la conscience du narrateur. Le découpage des corps autorise l'approche des objets en plan de coupe, en dehors d'une simple perception, ce qui grippe également l'idée d'un monde découvert et « actuel ». La préhension persécutrice d'une main automatique favorise le traitement des sujets en objets, la transformation des personnages en choses, des êtres en odradeks. Dans *Fragments de Lichtenberg*, un des récits reconstitué par le collage des fragments s'intitule *Voyage et opinions de Polichinelle*. Ce roman imaginaire retrace les « aventures envisageables »

⁵³² Bellatin, Mario. *Salon de beauté*. Traduit par André Gabastou. Paris, France: Stock, 2000, p.25.

⁵³³ *Ibid.* p.43.

⁵³⁴ Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, France: Gallimard, 1982, p.30.

⁵³⁵ Voir 6.2.3. La coprésence organique.

du célèbre pantin, dont la transformation fictionnelle est mise en scène par le narrateur dans une note de régie :

Voici un petit dilemme pour le Polichinelle de Lichtenberg : soit accepter son destin de personnage de drame réaliste, quitte à en subir les conséquences jusque dans les caves du Saint-Office, ou bien continuer d'être ce qu'il était jusqu'alors, un pantin amusant soumis aux fausses gifles et aux fausses dagues, échapper à la douleur, mais régresser au rang de poupée de commedia, ce qu'il s'était juré de ne plus faire il aurait dû s'ensuivre un très beau monologue sur l'être, le devenir, le non-être, l'identité, le moi, la comédie du monde et la souffrance, dans un mélange de Hamlet de Papageno et de Schopenhauer⁵³⁶.

Le décalage énonciatif de la note ne permet pas de savoir qui s'exprime au premier abord. S'agit-il de l'auteur, du narrateur, du compilateur des fragments ? Mais cet ordonnateur inconnu, rendu au stade de l'objet spéculatif, met aussi en scène un *odradek* fictionnel, un personnage impossible, qui doit choisir son statut référentiel, entre l'être et le non-être, le sérieux et la parodie, l'illusion ou l'action. « Poupée de commedia », Polichinelle est un objet devenu chose du récit, qui interagit avec le monde fictionnel selon ses propres modalités. Ainsi, en réduisant les corps des humains ou en amplifiant les facultés des objets, ces fictions tentent d'établir un lieu des objets fictionnels, tout en critiquant l'idée d'un accès transparent au monde de référence. Au-delà du relevé thématique et des circonstances diégétiques, l'emprunt au différent et au difforme permet de dire un état du sujet face au monde, mais aussi de ne pas seulement penser le monde en ce qu'il est une construction du sujet. Cet exercice périlleux et presque impossible de la représentation sans sujet est mis en fiction par ces romans, notamment à travers la prise en compte de la manière dont le monde peut différer des règles telles qu'elles ont été édictées par l'habitude ou par les représentations communes. Ces poétiques de la difformité brisent ce que l'on prend habituellement pour une nécessité (deux bras, deux jambes) et montrent que l'écart, le différent, la variation ne sont pas nécessairement une exception, mais bien *un état* du monde. Ces objets impossibles représentés à l'oblique interrogent les conditions de la représentation et de la signification paradoxale des objets du dehors. Une étude plus approfondie des rapports entre la forme seconde des fictions commentaires et leur propension à la représentation spéculative des êtres-objets, nous permettra de comprendre les conséquences narratives et fictionnelles de cette ontologie plate.

⁵³⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 143.

9.2. Littéralités des choses, objectivations de la représentation

Dans la perspective d'un examen ontologique de la fiction, il devient nécessaire d'envisager les choses en dehors de la pensée sous l'angle de la construction référentielle, dans un mouvement de subjectivation ou d'objectivation des représentations. Tristan Garcia envisage cette refiguration dans la perspective intentionnaliste de la référence, en s'appuyant sur la pensée de Jocelyn Benoist⁵³⁷, selon la ligne de partage entre les représentations « subjectives » et « objectives », selon leurs relations de réciprocity inclusives ou exclusives.

Si toute représentation subjective renvoie à une représentation objective, toute représentation objective, en revanche, ne correspond pas nécessairement à une représentation subjective⁵³⁸.

De la même manière que certains modes d'existence, même s'ils sont construits, ne peuvent être accessibles, certaines représentations ne sont reçues dans la conscience d'aucun être pensant et ne sont pas nécessairement formulables ou conceptualisables par une subjectivité qui leur serait extérieure. Qu'il s'agisse de la part idéale ou d'un écart fictionnel, le problème qui se pose est celui de l'adéquation entre la représentation en tant qu'objet et les objets de la représentation. Que ce soit dans le paradigme de l'intentionnalité, où l'acte domine l'objet, mais aussi dans celui des théories analytiques, où se crée une relation logique entre les représentations et l'objet représenté, la question revient sans cesse se fixer sur les représentations sans objets, qu'il s'agisse d'objets impossibles ou inexistantes. Odradeks, chimères, ou maison des feuilles sont autant d'objets qui bousculent les limites de la représentation, qui brouillent cette ligne de partage entre représentation objective (la représentation que je me fais en tant qu'elle est un objet) et l'objet de la représentation (ce qui est visé), constat encore partagé par Garcia dans son ouvrage qui résume les principaux enjeux de ce renouvellement des théories contemporaines de la référence :

Cette distinction tient fatalement pour acquis, puisqu'on se situe dans le champ de théories de la connaissance, que ces représentations sont des représentations avec soi (il existe bel et bien un sujet, psychologique ou logique, de ces représentations), même si elles sont des représentations objectives, c'est-à-dire abstraction faite de ce soi⁵³⁹.

⁵³⁷ Benoist, Jocelyn. *Représentations sans objet. Aux origines de la phénoménologie et de la philosophie analytique*, Paris, France: Presses universitaires de France, 2001.

⁵³⁸ Garcia, Tristan. *Forme et objet: un traité des choses*. Paris, France: Presses universitaires de France, 2011, p. 265.

⁵³⁹ *Ibid.* p. 267.

La prise en charge fictionnelle de ces représentations sans sujet s’accomplit en suivant diverses modalités. Représenter le monde du dehors suppose en effet une saisie dérivée, une saisie des choses par « abstraction », opération souvent favorisée par la forme seconde des fictions commentaires. Ces récits finissent par proposer une manière de reposer sur les choses, une découverte de ce monde du dessous à la manière des choses du dessous. En mettant à distance leur référence, en l’objectivant par le moyen d’une représentation seconde, les fictions commentaires représentent cette référence en tant que telle, sans nécessairement la faire passer par un regard ou par une subjectivité implicite.

9.2.1. Représenter le dehors : une saisie dérivée

Le projet d’établir les conséquences d’une *object-oriented ontology* dans le domaine de la narration littéraire s’appuie sur l’hypothèse d’une refiguration du « grand dehors » dans le roman contemporain. Bien évidemment, il ne s’agit pas de croire naïvement que l’œuvre représente des objets en dehors de la perception. Nécessairement saisi, au moins par l’intermédiaire du langage ou des mots de la tribu, le monde littéraire dépend le plus souvent d’un partage intersubjectif. Néanmoins, il faudra se demander s’il n’existe pas l’espace pour concevoir une multiplication des matériaux et des références dans la fiction, qu’elle accompagne ou non un désengagement de la voix et de la subjectivité auctoriale. Au fond, serait-il possible de voir ces œuvres sous le prisme d’un monde existant hors du sujet, sans pour autant avoir pour seul horizon un formalisme strict ? La réponse des fictions commentaires réside dans l’utilisation de la forme seconde pour représenter narrativement une référence contradictoire, une zone aveugle, que la perception et la conceptualisation n’atteindraient pas. Dans *House of Leaves*, la maison de Navidson devient un objet impossible au fil de la narration. Tout le livre de Danielewski spéculé sur les conditions de possibilité de cette maison, sur son degré de vérité, tout en sachant pertinemment qu’il est impossible de la saisir complètement par le biais d’une perception subjective. Plusieurs interprétations secondes sont retranscrites à ce propos. Tout d’abord, la maison est uniquement perçue comme la projection de la pensée de ceux qui la parcourent : « certains critiques pensent que les mutations de la maison reflètent la psychologie de ceux qui s’y aventurent⁵⁴⁰ ». Elle serait une image de l’esprit de ses explorateurs, elle s’adapterait à leurs pensées et chacun pourrait finalement y voir ce

⁵⁴⁰ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 165. “Some critics believes the house’s mutation reflect the psychology of anyone who enters it.”

qu'il veut, y reconnaît ses peurs les plus profondes. Cette inquiétante étrangeté constituerait un postulat exactement inverse de celui de l'*object-oriented ontology*. La maison n'existerait pas sans « sans que l'on en fasse l'expérience⁵⁴¹ ». Elle ne permettrait pas de prouver l'existence d'un grand dehors, mais plutôt de projeter les sensations et perceptions des personnages et de traduire extérieurement un espace du dedans. Ainsi, arrivés au pied du grand escalier, après la traversée du couloir et du vestibule, les explorateurs découvrent un labyrinthe que le critique fictif Gerard Eysenck décrit comme « un dedans que ne double aucun dehors⁵⁴² ». Cette description insiste bien sur l'être intérieur, l'être en-dedans que représente la maison, « inside and in-ness ». Cet espace qui représente l'intériorité de la conscience n'a pas d'extériorité, il est fermé en lui-même et ne possède aucun objet. C'est d'ailleurs à partir de ce constat que s'étend la note 144, liste de tous les objets de la vie courante que la maison ne contient pas. La maison des feuilles semble donc reposer sur des présupposés qui contredisent ceux de l'ontologie plate. Pourtant, et c'est tout l'intérêt des fictions commentaires, cette interprétation fictionnelle de la maison comme corrélation pure, comme conséquence d'une vision, est laissée à l'appréciation du lecteur. Le régime de la citation scientifique fictionnelle, introduit des hypothèses interprétatives sans pour autant les valider par la narration. Intégrées à la fiction, ces greffes herméneutiques sont elles-mêmes susceptibles de subir des interprétations. Le commentaire interne peut être réfuté, renforcé ou dépassé par le récit. Ainsi, ce corrélationisme absolu de la maison laisse facilement place à son envers dans le récit de Danielewski. Les événements du récit mettent partiellement en cause l'idée d'une dépendance de la maison à la subjectivité de ceux qui l'arpentent :

Where Navidson's house is concerned, subjectivity seems more a matter of degree. The Infinite Corridor, the Anteroom, the Great Hall, and the Spiral Staircase, exist for all, though their respective size and even layout sometimes changes. Other areas of that place, however, never seem to replicate the same pattern twice, or so the film repeatedly demonstrates⁵⁴³.

La construction de la réalité référentielle par l'intermédiaire d'un partage intersubjectif, principe déjà exploré dans ce travail, prouverait l'existence d'un objet à travers la confrontation de plusieurs visions, ce qui permet d'assurer une connaissance de la chose en dehors des

⁵⁴¹ *Ibid.* p. 172. "Can Navidson's house exist without the experience of itself?"

⁵⁴² *Ibid.* p. 119. "Insides and in-ness never inside out".

⁵⁴³ *Ibid.* p. 178. « En ce qui concerne la maison de Navidson, la subjectivité semble davantage affaire de degré. Le Couloir infini, l'Antichambre, le Grand Vestibule et l'Escalier en Spirale existent pour tous, bien que leurs dimensions et même dispositions respectives changent parfois. Toutefois, d'autres zones de cet endroit ne semblent jamais reproduire deux fois le même motif, du moins c'est ce que le film démontre à plusieurs reprises. »

perceptions individuelles. Ce bricolage référentiel confère progressivement une consistance au monde. Cette construction, renforcée par l'habitude et la reproduction, finit par assurer une connaissance fondée sur la reproductibilité de l'expérience. Cette hypothèse ne confirme pas a priori l'idée de monde « en soi ». Au contraire, depuis la révolution transcendantale du sujet kantien, la pensée ne saurait sortir d'elle-même pour comparer le monde à ses perceptions. Meillassoux rappelle le sens de cet idéalisme transcendantal, qui a disqualifié les métaphysiques dogmatiques, afin de redéfinir l'objectivité à partir de la reproductibilité des expériences et de la condition d'accès aux choses par les représentations intersubjectives. Le sujet transcendantal accède seulement à des phénomènes, qu'il peut partager afin de constituer une connaissance du monde :

Dès lors *l'intersubjectivité*, le consensus d'une communauté, était destiné à se substituer à *l'adéquation* des représentations d'un sujet solitaire à la chose même, à titre de critère authentique de l'objectivité et plus spécialement de l'objectivité scientifique⁵⁴⁴.

Sortir de la construction intersubjective de la connaissance serait donc une entreprise autocontradictoire. Il est impossible de conceptualiser un en dehors des représentations partagées, ne serait-ce qu'en raison de notre utilisation du discours, ou de concepts intelligibles. Pour Kant, nous accédons aux choses seulement par le biais de l'expérience partagée et des représentations, visée collective qui existe en raison de la présence de plusieurs explorateurs pour examiner la maison chez Danielewski. Pourtant, en revenant au passage de *House of Leaves* cité plus haut, on constate que la construction de l'objet-maison par le partage de visions intersubjectives ne fonctionne pas selon les règles de la reproductibilité de l'expérience. La maison de Navidson semble bien posséder des modalités propres, qui accèdent donc aux choses en dehors des seuls phénomènes que les sujets peuvent percevoir puisque certaines « zones de cet endroit ne semblent jamais reproduire deux fois le même motif ». Si la maison se modifie, si les faits deviennent instables, alors les sujets n'arrivent plus à établir de connaissance assurée. Cette mobilité des choses ne dépend pas de la seule variation des perceptions entre les sujets. Elle est prouvée par le film documentaire, dont la fonction principale consiste bien à délivrer un témoignage objectif. Le film nous assure une représentation du visible en dehors des représentations transcendantales. Malgré cette représentation « objective » qui fait interagir la vision capturée par la caméra et l'objet qu'est la maison, des contradictions subsistent dans

⁵⁴⁴ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 2005, p. 18.

l'échafaudage référentiel et révèlent des zones aveugles. L'objectivité du dehors, qui n'est pas prouvée par les perceptions et l'expérience, ne dépend pas nécessairement de la subjectivité qui parcourt les choses. L'objet-maison interagit et se mobilise sans dépendre des consciences humaines. Elle représente un dehors par l'intermédiaire d'une saisie dérivée amplement favorisée par la narration herméneutique, qui propose plusieurs interprétations successives en même temps que leurs réfutations, ainsi que par la forme seconde des fictions commentaires, qui retranscrit le film des explorateurs et n'utilise plus seulement leur point de vue subjectif. Cette scission de l'intersubjectivité par la contradiction interne et la révélation de zones aveugles qui en découle, implique une référence spéculative que nous explorerons au prochain chapitre. Auparavant, il faut étendre le processus de la saisie dérivée, et comprendre qu'elle ne ressortit pas seulement aux représentations intersubjectives, mais qu'elle s'insère également dans la poétique de ces œuvres, notamment dans la fragmentation du récit et dans la diffraction des énonciateurs.

En effet, en raison de leur caractère fragmentaire et polyphonique, les objets livres constitués par les fictions commentaires adoptent cette poétique du « n'importe quoi » référentiel, où la construction des objets ne fonctionne pas seulement comme addition des subjectivités, mais possède aussi son règne propre. Comme nous l'avons montré plus haut⁵⁴⁵, l'addition des subjectivités de plusieurs énonciateurs n'aboutit pas toujours à une « objectivation de la représentation ». Au contraire, les visions contradictoires d'un même événement produisent une forme de concurrence référentielle. Grâce à ces hésitations entre les versions du réel, la distinction des strates narratives favorise parfois la saisie indirecte d'un mode de fonctionnement propre aux objets. *Los detectives salvajes*, *House of Leaves*, *The fifty year sword*, *Veuves au maquillage* et *Fragments de Lichtenberg* recourent massivement à la polyphonie narrative. Les voix se distinguent non seulement par l'enchâssement des récits, mais aussi par divers procédés textuels : fragmentations narratives, notes de régie ou de commentaire, insertion de couleurs, rappels des événements et des personnages d'un ouvrage à l'autre. Cette poétique de l'insertion de récits enchâssés doit maintenant être envisagée d'un point de vue ontologique. Tout en entretenant le rapport complexe de la communauté à elle-même, entre construction d'une parole collective et perte commune du sens, elle favorise également la distanciation de la représentation, qui montre incidemment qu'elle repose sur des choses qui la dépassent. Dans les *Fragments de Lichtenberg*, la reconstitution du récit de

⁵⁴⁵ Voir 7.2.2. Impossibles référentiels

Polichinelle proposée par Mary Mulligan et Stephen Stewart passe par un enchâssement narratif virtuose :

Jusqu'à ce que sept emboîtements de récit dans le récit nous conduisent là où Polichinelle en personne, devant d'autres gentlemen sert, d'amuseur racontant comment il a mené sa vie sur les routes de Naples à Cambridge⁵⁴⁶.

L'annonce de la fragmentation des voix narratives permet non seulement de créer parodiquement un récit distancié, mais aussi de construire un roman picaresque par l'intermédiaire d'interprétations multiples et emboîtées. La construction de la fiction passe par la subjectivité de multiples énonciateurs, si bien qu'elle finit par faire consensus et par atteindre, modification après modification, une forme qui ne dépend plus de l'un ou de l'autre, mais de l'ensemble façonné par le collectif de création. Cette dilution de l'énonciation dans le multiple favorise l'objectification de la représentation à travers la littérisation de l'objet fictionnel, manipulé et mis à distance, soumis à diverses expériences, chose construite qui pourtant se libère des instances de création pour adopter une forme d'indépendance. Le personnage de Polichinelle, en suivant la tradition picaresque, voyage en effet à travers le monde, libre et curieux de découvrir de nouveaux horizons. Pourtant, un des lichtenbergiens propose une théorie du polichinellisme selon laquelle « il ne voyage pas, il est poursuivi il s'échappe⁵⁴⁷ ». L'éditeur, herméneute, écrivain et lecteur du roman de Polichinelle constate ainsi la fuite du personnage créé, la disparition des choses du roman qui se retirent et échappent sans cesse à sa perception. À travers les strates multiples de l'énonciation, les choses et les personnages se retirent dans un arrière-fond référentiel, se dissimulent dans la trame des objets. D'autres formes de multiplicité favorisent cette objectivation de la représentation et la disparition des objets. En employant la couleur dans tous ses livres, et même les illustrations dans *The Fifty Year Sword*⁵⁴⁸ et dans le récent *The Familiar*⁵⁴⁹, Danielewski crée un ordre signifiant parallèle. Cette attention portée à la matérialité de l'écriture ou à la mise en scène des divergences énonciatives n'est pas vraiment à interpréter dans une perspective avant-gardiste qui célébrerait l'individualité triomphante en maniant une expérimentation transgressive. Cet écart tend plutôt à renforcer la saisie dérivée des choses, puisque le parcours de la lecture est modifié par cette orientation vers les objets. Finalement, chez Danielewski, les explorateurs et les lecteurs possèdent une

⁵⁴⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 129.

⁵⁴⁷ *Ibid.* p. 145.

⁵⁴⁸ Danielewski, Mark Z. *The fifty year sword*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Pantheon Books, 2012.

⁵⁴⁹ Danielewski, Mark Z. *The familiar: one rainy day in May*. : volume 1. New York, Etats-Unis d'Amérique: Pantheon Books, 2015.

subjectivité « par degrés », qui se construit à partir de l'assemblage d'objets, de recoupages, de commentaires. En mettant en valeur la matérialité du texte, ce sont les livres eux-mêmes qui, comme la maison, de Navidson deviennent des « absurdes tests de Rorschach interactifs⁵⁵⁰ », puisque la représentation diffère en fonction du regard qui les parcourt. Le caractère « interactif » de ces tests, complétés par tous, permet pourtant d'objectiver la représentation. À travers toutes les strates de la subjectivité finit par se dessiner la possibilité d'une existence objective, possibilité bien évidemment illusoire. En tant qu'objet référentiel, le texte possède toujours son monde propre, que les lectures et commentaires infinis ne pourront épuiser. L'illusion d'objectivité est ainsi détournée par l'instauration de « zones » de déplacement, d'interaction entre les seuls objets, espaces de retrait qui consacrent la mobilité de cette référence. Ainsi, le mouvement vers l'objet ne correspond pas à la définition traditionnelle de l'objectivité. Il ne s'agit plus de recouper les informations et de reproduire des expériences. L'objet se retire plutôt dans son règne propre, se soustrait à la représentation à travers l'ordre du multiple.

Dernière forme de saisie dérivée, l'œuvre entière d'un même auteur peut procéder d'une construction référentielle multiple, comme nous l'avons déjà vu chez Bolaño. Mario Bellatin propose un travail assez similaire dans *Lecciones para una liebre muerta*, un roman qui contient de nombreux éléments d'intrigue empruntés à ses ouvrages précédents. Comme dans *Flores*, des enfants y sont atteints d'une étrange maladie dégénérative, qui les fait naître estropiés. On y retrouve les personnages des jumeaux Kuhn ainsi que la thématique de la transformation d'un salon de beauté en mouvoir de *Salón de belleza*. Les membres de la communauté des « universels » des *Lecciones* sont souvent accompagnés de bull-terriers⁵⁵¹, à l'instar des personnages de *Perros héroes*. La construction de l'intrigue par prolifération et amplification propre aux fictions commentaires utilise la fragmentation pour mieux recomposer des interactions entre les strates du récit. Il ne s'agit plus tant de montrer une perception que d'opérer une déliaison et une recombinaison de matériaux référentiels, empruntés à des supports divers, et d'imager le rapport entre les choses dans une ontologie plate où les éléments hiérarchiques du récit laissent placent à une fragmentation de lexies, où la narration ne mime plus le déroulement du temps référentiel, où l'espace fragmentaire de l'intrigue décompose le flux linéaire de la progression de l'aventure. Ainsi, ces modes d'accès aux choses, ces manières

⁵⁵⁰ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 165

⁵⁵¹ Bellatin, Mario. *Leçons pour un lièvre mort*. Traduit par André Gabastou. Albi, France: Passage du Nord-Ouest, 2008, p. 35.

d'établir une saisie dérivée, emploient les traits poétiques des fictions commentaires, de l'emprunt référentiel à l'enchâssement énonciatif. Certes le collage et la citation supposent toujours une insertion ou une incorporation du matériau emprunté, mais ne pourrait-on tout de même pas percevoir des restes de « choses » pas totalement incorporées à la diégèse dans les fictions ? Il s'agirait moins d'évoquer l'absence de saisie que de la perception oblique du retrait des choses, le pressentiment du manque qui affleure à travers ces poétiques de l'emprunt et de l'abondance. Coller, c'est incorporer un objet dans la matérialité du texte sans nécessairement l'inscrire totalement dans la singularité d'une vision, c'est laisser à la chose une forme d'indépendance. Après avoir envisagé les modes dérivés de saisie dans les fictions, il faut maintenant tenter d'observer ces objets et de comprendre leur manière, nécessairement implicite, d'apparaître.

9.2.2. Reposer sur les choses : modalités de l'imperceptible

À défaut de pouvoir être directement envisagé en dehors des représentations, l'objet imperceptible peut être pensé, conceptualisé et *in fine* signifié par le roman. Les choses en dehors de la perception ne sont pas nécessairement détachées dans un autre monde ou dans une autre dimension. Chez Harman, la dialectique entre l'être à-portée-de-main et l'être-en-main permet d'analyser le fonctionnement de ces choses du dessous, et leur interaction avec les instances de perception. En reprenant ces concepts à Heidegger, le philosophe modifie pourtant certains de leurs emplois. L'association de l'être-en-main à l'idée d'une réalité totalement indépendante, « royaume invisible duquel émerge la structure visible de l'univers⁵⁵² », ne satisfait pas pleinement Harman, qui tente plutôt de faire renaître une théorie de la substance en repensant notre rapport aux choses. La plupart du temps, nous reposons sur les choses à-portée-de-main qui résident dans le monde, mais ne parviennent pourtant pas directement à la conscience. L'équipement est invisible et les objets appartiennent à un domaine souterrain de la réalité qui apparaît rarement à la vue. Il est malgré tout possible d'établir une forme de référence à ces objets, à condition de reprendre la signification de ce concept. Selon Harman, la référence désigne tout d'abord l'effacement des outils en faveur de la réalité visible qu'ils apportent.

⁵⁵² Harman, Graham. *Tool Being: Heidegger and the metaphysics of objects*, Chicago (Ill.): Open Court, 2002, p. 24 "The tool in the reality of its labor belongs to a world system, one that has swallowed up all individual components into a single world-effect. It is only from this system that specific beings can ever emerge. *The world of tool is an invisible realm from which the visible structure of the universe emerges.*"

The “reference” of the tool is the encountered finality or terminus to which it anonymously contributes: The miniature bolts “refer” to the bridge, while the carpenter’s tools tend to vanish in favor of the house as a whole⁵⁵³.

Les choses reposent sur l’équipement, sur les outils qui permettent de les construire, mais effacent la trace de leur provenance, de cet outillage devenu invisible lorsqu’ils réfèrent. Cette conception matérialiste et utilitariste de la référence permet de distinguer l’outil ou l’être-en-main, de l’objet ou l’être-à-portée-de-main. Ces caractéristiques ne sont pas réservées à telle ou telle chose, mais elles définissent un fonctionnement binaire de chaque chose. Présents sous la main, les outils n’apparaissent pas en tant qu’ils sont manipulés, mais exposent une structure immergée, un objet résultant de cet assemblage imperceptible. Sous chaque chose, il y aurait donc la trace invisible d’un équipement référentiel. Cette redéfinition de la référence modifie nécessairement le concept de sens, si l’on reprend la distinction de Frege entre *Sinn* et *Bedeutung*. Si la référence peut désigner le retrait d’un élément dans son efficacité invisible, caché dans l’exécution de sa performance, le sens de l’objet n’est rien d’autre que la détermination visible de son action souterraine, la manière dérivée d’accéder à cette réalité. En définitive Harman s’intéresse principalement au retrait des êtres-objets et à la forme que prend leur persistance :

It is as if Heidegger had set out to compose a vast philosophical thesaurus, in which “equipment”, “reference”, “meaning”, “world” and other terms became versatile synonyms for a single reversal between the withdrawn tool-being of the world and its presence-at-hand fragments⁵⁵⁴.

La présence-en-main se matérialise sous forme de fragments manipulés à la surface d’un vaste monde de référence sous-la-main, sur lequel on repose tout en l’ignorant. Selon cette théorie de la substance, nous ne ferions référence qu’à une part fragmentaire du réel, zone émergée de l’outillage nécessaire pour faire advenir du sens. Cette transformation du concept de référence le détache de la part subjective que suppose l’association d’un signifiant à tel ou tel objet du réel et la construction d’un signifié qui formalise cette relation pour la rendre intelligible à toute saisie. Cette organisation de la référence selon une visée anthropocentrée, nécessairement à l’origine de la production des signes et des significations, laisse place à un

⁵⁵³ *Ibid.* p. 25. « La "référence" de l’outil est la finalité envisagée, ou le terminus, auquel il participe anonymement : les rivets minuscules "réfèrent" au pont, alors que l’outil du charpentier tend à s’effacer en faveur de la maison comme un tout. »

⁵⁵⁴ *Ibid.* p. 26. « C’est comme si Heidegger avait conçu un vaste thésaurus philosophique, dans lequel « équipement », « référence », « sens », « monde » et d’autres termes devenaient des synonymes aléatoires pour désigner la seule dialectique du retrait du monde des êtres-objets et de la présence-en-main de ses fragments ».

outillage matérialiste, dont on repère des traces dans la référence seconde des fictions commentaires. Dans *Only Revolutions* de Danielewski, nous avons déjà constaté que l'idée d'un « grand dehors » semble être accréditée par la narration double, puisque les récits menés tête bêche construisent des éléments du monde à travers une visée intersubjective⁵⁵⁵, qui laisse imaginer les traces référentielles – marques de l'équipement retiré dans la perspective de Harman. Ce monde dont nous n'aurions plus que les résidus visibles est également signifié par les listes de choses développées dans ces fictions, qui témoignent de la disparition de la relation référentielle comme représentation où ne persiste que la signification de quelques objets à portée-de-main. Dans *Only Revolutions*, les listes d'événements historiques placés dans les marges de manière totalement indépendante du récit constituent déjà une forme de détachement de la diégèse. Pourtant, ces objets-outils se retrouvent dans l'ordre syntagmatique du récit, qui énumère animaux, végétaux et choses du monde :

– Sway how you sway, **Mountain / Marsh Marigolds** gummon. / – What do you sway ? / Golden currants wicket. / Everything. Everyway. Exvious. / Hoofing flammatory over ice / shackled meadows and melting / Mountainstacked pebbles. Mine. / **Round Alumroot** affirm : – Totally. / Embraces all around: / – ¡Hola! Ahoy ! Cháo em ! / – You've nothing to lose. / Great all ears with a grin. / **Blunt Sweetroot & Bearberry** by / **Henbit DeadNettle** yiggling: / – What's up! – Hey Boss! – Yo!⁵⁵⁶.

Les mots surlignés par Danielewski désignent tous des fleurs sauvages. La flore, plus tard la faune et ensuite les objets du quotidien sont directement insérés dans le récit et interrompent la narration. Pourtant ils assurent également un point de référence alors que le discours dérape, que l'écriture recourt massivement aux néologismes et aux constructions lexicales. L'irruption de ces choses dans le récit, leur émergence en dehors de la conscience des personnages du narrateur, dénote une représentation indirecte des objets-en-main de la référence. Ici, même l'outillage à portée-de-main, les choses qui résident en deçà de notre perception sont indirectement convoquées. Ainsi, même sous l'artifice le plus poussé, sous la coupe de la règle inflexible d'une écriture quasiment oulipienne d'*Only Revolutions*, paraissent des espaces qui indiquent une potentielle non-saisie, qui montrent la possibilité de choses

⁵⁵⁵ Voir 7.1.2. Constructions intersubjectives de la référence

⁵⁵⁶ Danielewski, Mark Z. *Only revolutions*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Pantheon Books, 2006, p. Hailey 25/336. « - Agis à ta guise, mâchulent les **Soucis des Marais**. – Qu'agis-tu ? crochent les **Groseillers dorés**. Partout. Imprévu. Excessible. Répandant le brasier sur la glace, dissolvant le gravier avec grâce. Les **Verdiers** opinent : - *Totalement*. Etreintes alentour : - *Hola ! Ohé Cháo em ! – Tu n'as rien à perdre*. Célébrant les curieux. La **Régliisse**, le **Raisin d'Ours** & le **Lamier** clochant : - *Quoi d'neuf ? - Salut ! - Yo !* »

résidant en dehors de la présence actualisée de l'être-en-main. Cette mention des objets à portée-de-main atténuée en conséquence les voix des narrateurs et des locuteurs – qui pourtant essaient de se faire entendre dans *Only Revolutions*. Effacées du monde commun des humains, ces choses livrent bataille pour se faire entendre, pour faire signe depuis leur monde imperceptible, et contaminer l'écriture même du récit. Cet appel ne doit donc pas seulement être envisagé en tant qu'herméneutique de la fiction, mais aussi par la manière de transformer la logique formelle. Le roman nous pousse à inférer la présence de l'outillage invisible dans la fiction comme dans les faits.

Ces modalités de signification des objets imperceptibles passent donc principalement par des voies détournées de l'écriture. Bolaño, notamment dans *Estrella distante*, sature ses récits d'autocorrections, dans une écriture de l'épanorthose qui instaure la dissimulation et l'effacement comme principes. Incertaines, les choses du récit sont également perpétuellement corrigées. Le personnage principal d'*Estrella distante* est déjà une figure absente. Sa véritable identité est dissimulée, de même que son passé. Pourtant, au-delà cette thématique de l'effacement, figurent sans cesse des blancs, des vides qui fissurent le récit :

Él, contaba, o se lo oímos contar a Verónica Garmendia, decidió dejar de estudiar a los quince años para dedicarse a los trabajos del campo y a la lectura de la biblioteca paterna⁵⁵⁷.

Dès que les personnages pensent savoir quelque chose, le récit est effacé, détruit par les doutes, il est presque impossible d'arriver à une vérité assurée. La datation des événements est toujours imprécise : le narrateur rencontre Carlos Wieder en 1971 ou en 1972 selon, l'incipit du récit⁵⁵⁸, le poète Diego Soto disparaît en 1973 ou en 1974⁵⁵⁹. Le portrait de Wieder n'est jamais réalisé parce que l'incertitude est à la source de tout le témoignage. Les faits sont toujours flous, non seulement parce que le personnage se dissimule, mais surtout parce qu'il est impossible d'accéder directement aux choses, parce que les informations dépassent la perception des témoins.

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado un recital de poesía aérea. Tal vez Wieder escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a

⁵⁵⁷ Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona, Espagne: Editorial Anagrama, 1999, p.14 « Il racontait, ou alors c'est Véronica Garmendia qui nous l'avait raconté, qu'il avait abandonné les études à quinze ans pour se consacrer aux travaux des champs et à la lecture de la bibliothèque paternelle. »

⁵⁵⁸ *Ibid.* p.13.

⁵⁵⁹ *Ibid.* p. 74.

nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago, aunque hay testigos (ociosos que miraban hacia arriba sentados en el banco de un parque, solitarios asomados a una ventana) que aún recuerdan las palabras en el cielo y posteriormente la lluvia purificadora. Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes⁵⁶⁰.

Les événements sont soumis au doute et à l'hésitation. Chaque fait affirmé par le narrateur est suivi d'une autocorrection, ce qui finit par constituer un mode de progression du récit et un état du monde. L'incertitude liée aux choses ne provient ainsi pas seulement des témoignages incertains, ni de la mémoire défaillante du traumatisme, mais elle dépend d'un problème plus profond que met en scène *Étoile distante* : celui du difficile, voire de l'impossible accès au sens, à la vérité de l'œuvre d'art, mais aussi des faits et des témoignages. Les choses se retirent de la perception pour exister en dehors de notre préhension, à-portée-de-main, mais pourtant inaccessibles, comme cette étoile dont on perçoit la lumière alors qu'elle est irrémédiablement distante, et parfois même déjà morte. Cette disparition implique une vision particulière de l'actualisation référentielle proposée par le récit fictionnel, qui relève moins de la saisie que de la potentialité. Les choses à-portée-de-main ne sont pas nécessairement saisies par le récit lors de leur actualisation. Il s'agit plutôt d'une tentative, potentielle, de les convoquer, tout en reconnaissant qu'elles se dérobent, qu'elles restent de l'ordre de la spéculation et de l'insaisissable. Le retrait et l'effacement des choses et pourrait évoquer une poétique de l'apocalypse, ce que Laurent Demanze n'hésite pas à proposer dans sa lecture des *Fragments de Lichtenberg* :

Le motif apocalyptique a une double fonction : tantôt elle est un procédé de décomposition désiré par le philosophe, tantôt elle est une matière romanesque. En effet, d'un côté, le récit de Pierre Senges met en scène un Lichtenberg désireux de prendre à la lettre le fragment 173 : « Mettre la dernière main à son œuvre, c'est la brûler ». Aussi Pierre Senges décline-t-il les innombrables manières de morceler l'œuvre de Lichtenberg et de l'émettre en huit mille fragments [...]. D'un autre côté, les innombrables romans qu'aurait écrits Lichtenberg sont autant de déclinaisons du motif de la disparition : évanouissement de Robinson, fuite de Polichinelle, disparition du huitième nain de Blanche-Neige. D'effacement en disparition, Pierre Senges ne pouvait faire autrement que d'évoquer à leur suite les

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 92 « Les événements se déroulent peut-être ainsi. Ou peut-être pas. Peut-être les généraux des Forces aériennes chiliennes ne vinrent-ils pas accompagnés de leurs épouses. Ou ce récital de poésie aérienne ne fut-il jamais mis en scène à l'aérodrome Capitan Lindstrom. Peut-être Wieder écrivit-il son poème dans le ciel de Santiago sans demander l'autorisation à personne, sans avertir personne, quoique cela soit déjà plus improbable. Peut-être ce jour-là ne plut-il même pas sur Santiago, bien qu'il y ait des témoins (des gens désœuvrés qui regardaient en l'air assis sur un banc dans un jardin, des personnes solitaires penchées à leurs fenêtres) qui se souviennent des paroles dans le ciel et de la pluie purificatrice qui suivit. Mais peut-être tout se déroula-t-il autrement. Les hallucinations, en 1974, n'étaient pas si rares. »

apocalypses de tout bois : incendies de bibliothèque, tremblement de terre, déluge, et encore les barbares qui saccagent un monde en train de s'écrouler⁵⁶¹.

Les récits et les personnages de Senges sont en effet menés vers la disparition, en raison d'une écriture apocalyptique traversée par une dialectique de la destruction et de la renaissance, de la décomposition et du renouveau. Cette fin sans achèvement produit des synopes narratives qui aboutissent à la poétique fragmentaire des fictions commentaires, à cette forme qui se perpétue tout en s'achevant. Mais cette fragmentation ne possède pas seulement des conséquences formelles. Elle irrigue la matière de ces fictions, leurs objets référentiels, en remplaçant constamment une chose par une autre. Sans cesse redistribués, remplacés, oubliés, les objets du récit disparaissent à la suite de leur actualisation. Une des fonctions ontologiques de la fragmentation, lorsqu'elle prend la forme d'une succession d'éléments, est sans doute de rappeler à quel point nous ne prélevons qu'une infime partie du matériau référentiel à chaque actualisation discursive, fictionnelle, ou artistique. Ces prélèvements ne doivent pas nécessairement être considérés comme des saisies référentielles. Nous possédons une version de ces objets du fait de leur actualisation, mais nos fictions rappellent sans cesse la présence d'un monde du dessous, d'un envers des choses qui se dérobe. La fragmentation de la représentation référentielle exprime matériellement la part manquante de ces choses. La réalité référentielle de l'objet-à-portée-de-main est imaginée grâce à la scission et à la succession des choses, qui se remplacent et se détruisent sans cesse. Pour le dire autrement, en n'arrêtant pas de proposer des versions du récit potentiel de Lichtenberg, les écrivains fictionnels de Senges suggèrent également une version du réel, où l'actualisation d'une référence ne correspond qu'à une frange spéculative des potentialités du monde, où le regard subjectif, s'il invente bien sa référence, ne conçoit qu'une infime partie de la réalité référentielle qui dépasse amplement celle de l'objet placé sous-la-main. La forme seconde des fictions commentaires favorise tout particulièrement ce constat, en raison du détour par d'autres interprétations et d'autres représentations dans la fiction. Danielewski utilise tout particulièrement les croisements intermédiatiques pour figurer cette profondeur insaisissable des choses. Nous savons déjà que les explorations de la maison sont retranscrites par l'intermédiaire du film de Navidson. Cependant, les interprètes examinent également la représentation référentielle à travers la photographie, comme le montre l'épigraphe apocryphe de Susan Sontag : « Contrairement à ce

⁵⁶¹ Demanze, Laurent. « L'apocalypse selon Senges », remue.net, consulté le 23/10, 2018 <http://remue.net/spip.php?article4949>

qu'affirme Weston, la vision photographique – le fait de regarder la réalité comme une série de photographies potentielles – crée une désunion, plutôt qu'une union avec la nature⁵⁶². » Là encore, la réalité référentielle est construite par une série de corrélations entre un regard et le monde, par une actualisation en série de fragments qui indiquent implicitement une lacune du sens, la manière dont elle n'arrive pas à atteindre le cœur des choses. Au-delà de l'image, il faut regarder les choses qui se retirent. Karen examine par exemple la photographie de la petite Delial qui a valu le prix Pulitzer à Navidson et la conçoit comme une « zone vide⁵⁶³ », qui contient en réalité la présence de son mari. La vacance des choses dans les images n'interdit pas la production sémantique, mais ce transfert interroge la pertinence du regard. Si « jusqu'à là il n'y avait pas eu de réelle réflexion visuelle sur la maison elle-même⁵⁶⁴ », si la finalité de ces représentations des choses disparues n'avait pas été interrogée, c'est peut-être que l'effacement de ces êtres-objets, le retrait des choses sans intentionalité apparaît tout de même de manière détournée à travers l'outillage des représentations secondes. Ces choses implicites, ce monde de référence à-portée-de-main, peut paradoxalement être atteint à travers la représentation de significations, ce qui n'implique pas nécessairement la renaissance d'un regard corrélationniste, mais plutôt la mise en fiction de cette perte des objets et de la multiplication concomitante des hypothèses herméneutiques qui se vouent à les retrouver.

Conclusion : Ces choses qui se retirent

Ainsi, l'être-objet de la représentation devient littéral parce que reposer sur les choses suppose de les concevoir sans nécessairement passer par la saisie subjective de la corrélation. Ce postulat implique la création d'une autre forme de rapport ou d'interaction entre les objets du récit. La consistance référentielle et le mouvement des choses en dehors de leur perception, l'être-objet littéral, ne peut ainsi plus être atteint que de manière figurée, ce que favorise le détour des fictions commentaires, par la sémantisation des représentations, par la fictionnalisation des gestes d'écriture et d'interprétation. Par un effet d'optique paradoxal, de l'ordre de l'inversion des proportions, ces « choses » semblent alors être pensées en dehors de la pensée, montrées – grâce au pouvoir de la fiction – comme existant selon des modalités propres, alors même qu'elles naissent de la multiplication des visions redoublées, des saisies et

⁵⁶² Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p.443.

⁵⁶³ *Ibid.* p. 433.

⁵⁶⁴ *Ibid.* p. 433.

des strates hypertextuelles. Pourtant, il ne faudrait pas que cette prise en compte des êtres-objets comme un monde du dehors aboutisse à une considération dogmatique du réel comme substance, et des choses comme déterminations du sujet. Harman précise bien que les choses qui se dérobent ou se retirent ne peuvent pas être envisagées comme un ensemble stable et cohérent, délimité par la conceptualisation et la pensée :

The problem with individual substances was never that they were autonomous or individual, but that they were wrongly conceived as eternal, unchanging, simple, or directly accessible by certain privileged observers. By contrast, the objects of object-oriented philosophy are mortal, ever-changing, built from swarms of subcomponents, and accessible only through oblique allusion⁵⁶⁵.

Même retirée et indépendante, la substance n'est pas uniforme et dogmatique. Du fait de leur conceptualisation par le détour de l'outillage référentiel, les objets à-portée-de-main ne doivent pas être considérés comme des ensembles consistants. Dans nos fictions, l'évocation détournée de ces choses qui se retirent n'aboutit pas à la construction d'une référence stable et solide. Au contraire, les fictions commentaires tendent à construire une image spéculative des choses et de leurs mondes de référence, qu'il faut confronter au recours contemporain à la métaphysique pour penser les rapports d'intellection et de conceptualisation. Ainsi, au-delà de la perception du sujet transcendantal, la référence devient elle-même spéculative, traversée par des failles ce qui offre une alternative au *terminus ad quem* de la métaphysique que voudrait être la multiplication des versions pluralistes, ou des mondes possibles. À travers les modes d'existence de ces objets dans les œuvres littéraires nous voudrions montrer que l'analyse littéraire pourrait gagner à sortir d'une perspective strictement « corrélationiste », héritière d'un relativisme pensé comme absolu. Comme l'écrit Jacques Rancière dans *La parole muette* :

Notre époque se vante volontiers de la sagesse relativiste qu'elle aurait durement conquise sur les séductions de la métaphysique. Elle aurait ainsi appris à ramener les termes surchargés de « l'art » ou de la « littérature » aux caractères empiriquement définissables des pratiques artistiques ou des conduites esthétiques. Ce relativisme est peut-être un peu court et il convient de l'inviter à aller jusqu'au

⁵⁶⁵ Harman, Graham, "The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism", *New Literary History*, Volume 43, Number 2, Johns Hopkins University Press, Spring 2012, p. 188. «Le problème des substances individuelles n'a jamais été qu'elles étaient autonomes ou individuelles, mais qu'elles étaient conçues de manière erronée comme éternelles, consistantes, simples ou directement accessibles pour des observateurs privilégiés. Par contraste, les objets de la philosophie objet orientée sont mortels, mobiles, construits à partir d'une masse de composants, et seulement accessible de manière détournée. »

point où sa position est elle-même relativisée, c'est-à-dire réinscrite dans le réseau des énoncés possibles qui appartiennent à un système de raisons⁵⁶⁶.

En suivant un tel programme, l'ambition devra éviter de verser dans la démesure du « Double Clic » de Latour⁵⁶⁷ qui condamne l'absolutisation du relativisme nécessité par une perception spéculative du monde en dehors des modes d'accès de l'intellection. Cette confrontation de deux grandes traditions de pensée ne pourra être résolue dans ce travail d'obédience littéraire. Pourtant, il faudra suivre les chemins de traverse que les textes nous invitent à emprunter. Si les fictions commentaires ne semblent pas s'arrêter au relativisme de visions, ou de versions du monde, notre hypothèse sera plutôt qu'ils cherchent à rejoindre la matérialité du sol, à ressentir de nouveau un monde devenu imperceptible, ou pensé comme inaccessible. Cette découverte de la référence, qu'elle soit une réinvention ou une refiguration, n'est pourtant pas un retour et ne possède rien de commun avec l'entrave d'un monde dogmatique. La référence ne se veut plus d'autorité, mais de labilité. Elle est complexe, friable et virtuelle, matériellement spéculative.

⁵⁶⁶ Rancière, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, France: Pluriel, 2011, p.8.

⁵⁶⁷ Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des Modernes*. Paris, France: la Découverte, 2012, p.104.

Chapitre X. Références spéculatives : retrouver les possibles du monde

*Muß es sein ?*⁵⁶⁸

La spéculation ne caractérise pas seulement une démarche intellectuelle, ou un courant de pensée contemporain. Le concept désigne un état et un mouvement du monde, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur des fictions, sans verser dans le dogmatisme de la référence implicite. Alexandre Gefen se propose d'inscrire cette pensée dans une historicité littéraire, en la reliant à « la fantaisie romantique et [aux] modèles philosophiques issus du romantisme d'Iéna, [aux] pataphysiciens sous influence de Henri Bergson, etc⁵⁶⁹. ». Bien que séduisante, cette généalogie ne doit pas nous induire en erreur et associer la démarche spéculative au concept de postmodernité. Gefen rappelle bien que « la postmodernité est une inquiétude, une violence interne au système de représentation, une incorporation polémique de postures et d'ontologies contradictoires⁵⁷⁰ », de laquelle se distingue la littérature spéculative en devenant « une littérature des choses », « hétérogène » et « déhiérarchisée ». Pourtant, le concept d'incohérence suppose implicitement une reconstruction face au modèle référentiel, alors que la spéculation laisse de côté la question de l'accès, du mode de donation de ce monde en privilégiant la matière. Afin de clarifier les enjeux de cette pensée, reprenons l'exemple canonique de l'illusion référentielle. La construction de cet artefact fictionnel vise à instaurer une confusion par l'imitation afin de produire des effets sur le réel. Elle entretient l'idée fallacieuse selon laquelle les représentations induites par le réel sont ontologiquement semblables à celles construites par la fiction. Pourtant, l'illusion référentielle contient en elle-même sa critique, puisqu'elle cultive le présupposé d'un monde dogmatique, hiératique et totalement séparé de la fiction. Cette vision de la fiction et du monde, qui s'appuie sur une substance matérielle implicite et immuable, a été relativisée, nous l'avons vu, par les pluralismes radicaux pour lesquels Emma Bovary ou Don Quichotte créent des versions effectives du monde, que ce soit par l'intermédiaire de la vision, du langage ou de l'imagination. Pourtant, que faut-il penser de cette « illusion » dans le cas d'un monde non seulement pluriel, mais spéculatif ? Les fictions commentaires recherchent la matière absolue du réel et de ses objets, tout en jouant sur l'absence totale de nécessité de ce

⁵⁶⁸ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, épigraphe au *Navidson Record*.

⁵⁶⁹ Alexandre Gefen. Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine. Majorano, Matteo. *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet. Studio, pp.115–125, 2016. <hal-01624094>

⁵⁷⁰ *Ibid.* p. 3.

monde et de ses lois. La matière s'effrite, se modifie explicitement, si bien que les données de l'expérience ou même des descriptions langagières ne suffisent plus à retranscrire l'intégralité des possibilités du monde. Construite ou déconstruite, cette référence spéculative n'est pas pour autant accessible, elle ne réclame pas nécessairement un sujet pour la définir. C'est bien là que se situe toute la difficulté de l'emploi des théories de la spéculation dans la fiction. La référence littéraire implique bien évidemment une démarche subjective, historiquement construite autour d'une isotopie de la vue – avec les images de la fenêtre, du cadre ou de la serrure. Penser la spéculation dans les fictions suppose donc d'instaurer un artefact, qu'il soit représentatif ou non, où les objets sont figurés dans une ontologie plate, en dehors de leur saisie. Cette hypothèse paraît receler des contradictions insolubles. Comment envisager un en-dehors de l'accès dans un genre historiquement consacré à la vision subjective, qui construit un univers apparemment clos ? Un premier élément de réponse résidait dans l'homologie avec le toucher développée par Harman⁵⁷¹. L'exploration du monde spéculatif, hors de la nécessité anthropocentrée de la « finitude », dégagée de la subjectivité définitoire, modelé par le hasard ou l'arbitraire, passe par une saisie, mais aussi par les modes d'effleurement des choses qui existent hors de notre portée. Nous « reposons » la plupart du temps sur les choses dont nous n'avons pas conscience, qui existent à-portée-de-main sans que nous nous en saisissons. Les philosophes contemporains de la spéculation s'accordent en tout cas pour critiquer une ontologie de la vision et de l'accès, une conception « corrélacioniste » au monde, définie par Quentin Meillassoux comme :

L'idée suivant laquelle nous n'avons accès qu'à la corrélation de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de ces termes pris isolément. Nous appellerons donc corrélationisme tout courant de pensée qui soutiendra le caractère indépassable de la corrélation ainsi entendue⁵⁷².

Le corrélationisme tend ainsi à disqualifier toute prétention à considérer les sphères de la subjectivité et de l'objectivité indépendamment l'une de l'autre, en privilégiant la relation sur les termes reliés. Selon Meillassoux, cette primauté de la relation s'établit historiquement avec le « corrélationisme faible » de Kant, qui soutient que la chose inconnaissable peut tout de même être pensable. Alors que la critique kantienne façonne l'intelligibilité d'un accès au monde, elle n'implique pas pour autant de nier la possibilité de concevoir un monde extérieur

⁵⁷¹ Harman, Graham. *Tool-Being : Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago (Ill.): Open Court, 2002.

⁵⁷² Quentin Meillassoux, *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, France: L'ordre philosophique, 2006, p.18.

à cette pensée transcendante, mais seulement d'en montrer le caractère insaisissable. Meillassoux s'attaque davantage au « corrélationisme fort », qui radicalise les principes de Kant pour affirmer le caractère impensable de toute chose en dehors de la pensée, ce qui annihile par conséquent l'idée d'un « grand dehors », d'une extériorité absolue :

Le Dehors absolu des penseurs précritiques : ce Dehors qui n'était pas relatif à nous, qui se donnait comme indifférent à sa donation pour être ce qu'il est, existant tel qu'en lui-même, que nous le pensions ou non ; ce Dehors que la pensée pouvait parcourir avec le sentiment justifié d'être en terre étrangère – d'être, cette fois, pleinement ailleurs⁵⁷³.

Meillassoux oppose donc le monde précritique, pour lequel la saisie d'une conscience ne permet pas d'appréhender l'intégralité des choses du dehors, au postmodernisme absolu du corrélationisme fort qui s'écarte de la métaphysique pour privilégier une pragmatique des modes d'accès et de construction du sens. Sans revenir pleinement à cette « terre étrangère » du réel dogmatique, la pensée spéculative se pose la question de l'existence des faits et des choses en dehors de l'intellection ou du discours. Un des éléments de réponse de Meillassoux, amplement convoqué en littérature, réside dans l'examen des faits archaïques – ou d'ailleurs prospectifs – qui permettent de penser l'existence d'événements et de choses en dehors de leurs modes de donation. Une autre possibilité se trouve dans la remise en cause de la finitude de ces mondes, précritiques ou corrélationnistes, qui livrés au hasard, régis par la contingence, inquiètent les lois de la substance dogmatique. L'hypothèse principale de cet ultime chapitre repose sur la capacité des fictions commentaires à employer certains traits spéculatifs, en raison de leur caractère second, mais aussi de leur mode de progression narratif, par la fragmentation et la digression. Ces fictions se rapportent aux choses du monde selon des modalités qui ne sont pas nécessairement celles d'une construction référentielle, tout en contredisant explicitement certaines lois de la matière.

10.1. La dialectique de la nécessité et de la contingence

Les pensées de la spéculation font travailler la dialectique de la nécessité et de la contingence, de l'insertion des choses dans une chaîne de causalité ou de leur distribution aléatoire, lorsqu'elles sont livrées au hasard et à l'incertitude. Le roman contemporain est traversé par cette opposition comme l'a remarqué Jean Bessière, en associant la contingence et

⁵⁷³ *Ibid.* p.22.

la nécessité au double paradoxe du singulier et du paradigmatique, qui se traduit par l'accent mis sur la dispersion des données narratives, par le caractère hétérogène des mondes romanesques et, d'autre part, par la certitude inévitablement attachée à l'écriture et à la lecture. Ces traits se retrouvent à profusion dans les fictions commentaires, qui ne s'inscrivent pas dans l'héritage historique de la déconstruction ou de l'ère du soupçon, puisqu'elles possèdent au contraire une cohésion paradigmatique :

Ce paradoxe devient manifeste par ce que permet le roman : ne dessiner aucun ordre, quel qu'il soit – formel, sémantique, symbolique –, et cependant tirer de ce défaut des implications qui passent et visent des cohésions, des points de vue qui englobent disparités et hétérogénéités⁵⁷⁴.

La fragmentation narrative et l'herméneutique fictionnalisée des fictions commentaires participent de cette dialectique de la contingence et de la nécessité des lois physiques, et tentent de la résoudre en convoquant le hasard, les tentatives d'échapper à notre finitude et les interrogations sur le passé archaïque, avant l'existence de la corrélation.

10.1.1. Préhistoire : la virtualité du passé archaïque

Meillassoux utilise l'argument du passé archaïque pour réfuter le cercle corrélationniste : puisque l'objectivité corrélationniste est définie par l'intersubjectivité, est-il possible de reconstruire cette *archè*, pourtant antérieure à sa donation dans le présent de la perception ? Concevoir les traces scientifiques du passé comme de pures interprétations *a posteriori* ne permet pas d'en attester l'existence en dehors de cette vision. Cette hypothèse est également soulevée dans le roman d'Éric Chevillard intitulé *Préhistoire*, où le narrateur disserte longuement sur la portée métaphysique du passé ancestral. Nommé gardien et guide de la grotte préhistorique de Pales, ce personnage hésite pourtant à assumer ses fonctions. Ses réflexions et ses écrits, bien souvent parodiques, lui permettent de repousser l'échéance, tout en rappelant les termes du débat entre le corrélationnisme et la spéculation. Il oppose en effet le passé archaïque à la période dont « nous possédons les textes » et dont « nous sommes sûrs⁵⁷⁵ ». Face à l'histoire écrite, le discours ancestral ne possède pas d'énoncé assuré, voire de référent stable, pré-histoire non seulement passée, mais que « nous sommes bien obligés d'inventer⁵⁷⁶ »,

⁵⁷⁴ Bessière, Jean. *Le roman contemporain ou La problématique du monde*. Paris, France: Presses universitaires de France, 2010, p.80.

⁵⁷⁵ Chevillard, Éric. *Préhistoire*. Paris, France: les Éd. de Minuit, 1994, p.88.

⁵⁷⁶ *Ibid.* p. 89.

puisqu'aucun discours n'en témoigne. D'autant que l'incertitude concernant l'*archè* atteint bientôt le monde. Confrontée au passé archaïque, la pensée corrélationiste du narrateur le mène à relativiser la référence actuelle, à remettre en cause les fondements de la connaissance.

La fin de la préhistoire fut précipitée par l'apparition de l'écriture. Plus exactement, on considère que l'apparition de l'écriture marque la fin de la préhistoire, que celle-ci en somme s'achève lorsque le récit commence. Présent sur la Terre depuis trois millions d'années, et fatigué sans doute d'être lui-même, on le serait à moins, immuable en dépit de transformations morphologiques qui l'éloignaient peu à peu du singe sans l'apparenter au tigre pour autant, l'homme devint alors ce personnage de fiction dont les aventures extraordinaires se poursuivront de livre en livre jusqu'à la disparition de l'écriture, un jour ou l'autre, car ces aventures finiront par lasser à leur tour, tant il est vrai que leur succession rapide et ininterrompue décrit la plus parfaite figure de l'immobilité que l'on ait connue depuis les grandes glaciations du quaternaire⁵⁷⁷.

La pensée du narrateur se rattache facilement au regard corrélationiste, pour lequel la définition du passé dépend de ses modes de donation, ici désignés par « l'écriture ». Il est finalement possible de lire dans *Préhistoire*, de manière évidemment parodique comme le laisse entendre la tonalité de cette citation, l'absence des choses hors du monde linguistique. Le passé n'existe pas en dehors du récit ou de l'écriture du témoignage, ce qui instaure en retour un régime d'existence du présent que Chevillard assimile à la « fiction ». Face à cette vision « immobile » du réel, Meillassoux montre que l'on aboutit à l'énoncé paradoxal selon lequel un énoncé ancestral est vrai, mais impossible⁵⁷⁸. Le passé archaïque, antérieur à la corrélation, ne possède pas de référent en dehors de sa description, mais cette perception est pourtant incapable de témoigner directement de son existence autrement qu'en rapport avec le présent. En achoppant face à la trace historique, le corrélationisme se heurte à une aporie qui affecte le sens de l'énoncé scientifique en le situant dans la projection perpétuelle de sa propre présence. Les traces matérielles des choses dépendent toujours de leurs modes de donation et cette coupure physique du lien référentiel s'étend finalement à une matière devenue *archaïque*, puisque non corrélée, non dépendante d'une interprétation ou d'une vision. Pour les pensées de la corrélation, l'*archè* est virtuelle, aporie d'une perception de faits qui n'auraient pas d'existence.

Les fictions commentaires critiquent ce parti pris en déconstruisant les systèmes de corrélation et en réassignant aux choses archaïques leur part d'existence. Le paradoxe de cette

⁵⁷⁷ *Ibid.* p.43.

⁵⁷⁸ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude, Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, France: L'ordre philosophique, 2006, p.35.

démarche réside dans le mode d'être de la fiction, amplement lié à la corrélation. En appelant une saisie des choses par des instances d'écriture, de lecture ou d'interprétation, la fiction emploie nécessairement une corrélation subjective. Les fictions commentaires redoublent cette saisie en installant l'œuvre première sous le regard de la seconde. Le mode d'existence des choses est donc amplement médié, corrélé à la manière de les représenter dans l'ensemble de ces strates fictionnelles. Pourtant, les fictions commentaires interrogent le passé archaïque, l'idée d'une chose qui existerait nécessairement en dehors de son mode de donation. *Les fragments de Lichtenberg* évoquent constamment l'état premier du texte, la trace concrète effacée sous les restaurations consécutives des fragments, qui ne savent d'ailleurs pas comment s'énoncer face à ce passé : « comme s'il était dans la nature des hommes en général, Lichtenbergiens en particulier de s'inquiéter des origines⁵⁷⁹ ». L'œuvre seconde ne sait plus où situer son commencement, puisque le mode de donation du commentaire n'accède pas à la source. Elle montre au contraire la perte de cette *archè* dans les relectures et les réinterprétations par les lichtenbergiens. Cette inquiétude des origines, de la source indépendante et insaisissable, ne masque pourtant pas l'existence de l'objet premier qui, même fragmenté, détruit et disséminé, n'en possède pas moins une existence certaine, *préhistoire* du texte sans cesse recherchée par les herméneutes fictionnels. Chez Danielewski, cette fantasmagorie de l'origine se forme autour du tropisme mythologique. Outre la convocation du labyrinthe de Dédale et du Minotaure, la dernière page du livre évoque Yggdrasil, l'arbre sacré de la mythologie scandinave. À l'origine de l'univers connu, cet arbre connu pour être un frêne⁵⁸⁰ a aussi pour fonction de soutenir le monde. Or, frêne se traduit par *Ash Tree* en anglais, ce qui rappelle bien évidemment le nom de la rue où se situe la maison de Navidson : « Ash Tree Lane ». Ces signes rattachent la maison des feuilles à un état originel du monde, alors que cet espace semblait parfois se modeler sur la pensée des explorateurs. Au-delà de cette corrélation, ou de cette projection de l'esprit de ceux qui la parcourent, la maison – et donc métonymiquement le livre – sont des lieux archaïques, incertains et menaçants. Lorsque Truant découvre le manuscrit pour la première fois, il le décrit en ces termes :

One thing's for sure, even without touching it, both of us slowly began to feel its heaviness, sensed something horrifying in its proportions, its silence, its stillness, even if it did seem to have been shoved almost carelessly to the side of the room. I think now if someone had said be careful, we would have. I know a moment came

⁵⁷⁹ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 344.

⁵⁸⁰ Cappello, Jérôme, *Le souvenir d'Yggdrasil : recherches sur la mythologie du frêne*. Mémoire de Master II, soutenu sous la direction de Philippe Walter, Université Stendhal Grenoble III, Mai 2013.

when I feel certain its resolute blackness was capable of anything, maybe even of slashing out, tearing up the floor, murdering Zampanò, murdering us, maybe even murdering you. And then the moment passed. Wonder and the way the unimaginable is sometimes suggested by the inanimate suddenly faded. The thing became only a thing.

So I took it home⁵⁸¹.

À la fois sombre, immense et vide, le livre convoque l'imaginaire du trou noir, du chaos originel. Cet objet s'apparente également à une bête silencieuse, à une menace diffuse. En s'adressant directement au lecteur, Truant cherche à transmettre cette inquiétude de l'origine, à défaut de pouvoir véritablement accéder à ce passé archaïque. Prêt à littéralement sauter à la gorge de ses lecteurs pour indiquer on ne peut plus violemment sa présence au monde, le livre ne tarde pourtant pas à se réinscrire dans sa condition et à redevenir un objet. Mais il conserve également les traces de ce passé ancestral au-delà des apports mythologiques, esthétiques ou de la violence originelle. En effet, le principal argument en faveur de la dimension archaïque de la maison réside dans l'étude des échantillons de matière prélevés sur ses murs par les explorateurs. Malgré les pages manquantes du manuscrit, le lecteur comprend progressivement dans le chapitre XVI que la datation de la maison au carbone 14, puis au « Rubidium-87/Strontium-87⁵⁸² » produit des résultats aberrants à l'échelle de l'histoire terrestre et même du système solaire. Les échantillons relevés seraient donc plus anciens que notre galaxie : ils proviendraient d'un espace interstellaire. Cette affirmation relance instantanément la machine interprétative des « fanatics of the *Navidson Record*⁵⁸³ », qui voient dans cette ancestralité de la maison le signe d'une présence extraterrestre. En reprenant un des lieux communs de la science-fiction, d'autres évoquent la possibilité que cette bâtisse soit en réalité un portail ouvert sur plusieurs dimensions. Mais comme souvent chez Danielewski, ces tentatives d'explication sont mises à distance ou reprises avec ironie, à travers le filtre de l'interprétation des spectateurs du film. La tentative de datation de la maison constitue une nouvelle impasse : « It would seem the language of objectivity can never adequately address the reality of that place on Ash Tree

⁵⁸¹ Danielewski, *Mark Z. House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. xvii-xviii. « Une chose est sûre, c'est que même sans le toucher, nous commençons tous deux à ressentir son poids, le sentiment de quelque chose d'horrible dans ses proportions, son silence, son calme, même s'il semblait avoir été poussé sans ménagement dans un coin de la pièce. Je pense maintenant que si quelqu'un nous avait dit de faire attention nous l'aurions écouté. Je sais qu'à un moment j'étais certain que sa noirceur obstinée était capable de tout, peut-être même d'apparaître en déchirant le sol pour assassiner Zampanò, pour nous assassiner, ou même pour t'assassiner toi. Et puis ce moment est passé. Emmerveillé par la façon dont l'inimaginable est parfois suggéré par l'effacement soudain de l'inanimé. La chose redevint une chose. / Alors je l'apportai chez moi. »

⁵⁸² *Ibid.* p. 378.

⁵⁸³ *Ibid.* p. 378.

Lane⁵⁸⁴ ». Ainsi, la maison ne relève pas vraiment du régime de la science-fiction qui cherche à expliquer les causes et à les réinscrire dans une forme d'intelligibilité compréhensible à travers le prise de la corrélation et de l'explication scientifique. Elle détruit le langage même de l'objectivité, la prétention à l'explication scientifique. La contingence des choses de la maison semble davantage participer de ce que Meillassoux a nommé fictions hors-science, afin de décrire les œuvres d'invention qui s'écartent des règles communément admises par l'expérience ou par l'habitude : « des mondes où la science expérimentale est *en droit* impossible, et non *de fait* inconnue⁵⁸⁵ ». Ce genre se distingue – ou se présente comme une catégorie particulière – de la science-fiction puisqu'il postule des mondes inaccessibles au savoir scientifique, où les lois de la physique ne sont pas seulement différentes, mais purement et simplement abolies. En se dégageant des règles de la matière et du temps, en faisant apparaître la possibilité d'une existence de l'*archè* au-delà des seuls modes de donation, ces fictions mettent en œuvre une spéculation sur l'origine des choses, sur leurs chaînes de constitution par la corrélation, mais aussi sur leur finalité.

10.1.2. L'absence de conscience de la mort : échapper à notre finitude ?

Rechercher les commencements implique d'anticiper les fins : l'arrêt du monde est contenu dans son *archè*, même si la consistance des choses archaïques n'appelle pas nécessairement le dépérissement. À l'inverse de l'ontologie corrélationniste, pour laquelle la disparition de l'observateur entraîne la fin d'un monde, où le monde *sans nous* n'est plus le monde, les pensées de la spéculation échappent potentiellement à la finitude, puisque les choses ne se soumettent plus à une métaphysique holiste qui réclamerait l'interdépendance et l'interconnexion de tous les éléments du monde. Autrement dit, la métaphysique spéculative résiste au tropisme contemporain de l'apocalypse, qui se formule dans d'innombrables fictions⁵⁸⁶. Si la fin du monde n'a pas attendu les *disaster stories* hollywoodiennes, ou l'angoisse de l'anthropocène, de nombreuses œuvres contemporaines s'emparent de la portée

⁵⁸⁴ « Il semblerait que le langage de l'objectivité ne puisse jamais rendre compte de façon adéquate de la réalité du lieu situé dans Ash Tree Lane. » *Ibid.* p. 379.

⁵⁸⁵ Meillassoux, Quentin. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. Paris, France: Les Éditions aux Forges de Vulcain, 2013, p.12.

⁵⁸⁶ Voir à ce sujet : Szendy, Peter. *L'apocalypse cinéma: 2012 et autres fins du monde*. Nantes, France: Capricci, DL 2012, 2012 ; Claire Cornillon, Nadja Djuric, Guido Furci, Louiza Kadari et Pierre Leroux (dir.) ; *Fin(s) du monde*. Bologne, Italie : Edition Pendragon, collection studi e ricerca, 94, 2013 ; ou encore Latour, Bruno, Christophe Bonneuil, Pierre de Jouvancourt, Dipesh Chakrabarty, Isabelle Stengers, Giovanna Di Chiro, Déborah Danowski, and Eduardo Viveiros de Castro. *De l'univers clos au monde infini*. Textes réunis et présentés par Emilie Hache, Bellevaux, France: Editions Dehors, 2014.

métaphysique de l'apocalypse. La gigantesque planète qui vient détruire le monde dans *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier a parfois été vue comme une image du dehors absolu, un « cosmos sans nous⁵⁸⁷ » qui vient frapper les humains perdus dans leurs attermolements et leurs contradictions. Le noir complet à la fin du film signifie explicitement l'arrêt total du monde, alors que dans *Take Shelter* (2011) de Jeff Nichols, le spectateur ne sait jamais vraiment si la tempête apocalyptique redoutée par le personnage existe réellement. Ces récits présentent des réactions opposées face à la fin, mélancolie fataliste ou lutte pour la survie, tout en se rejoignant sur le présupposé métaphysique : la fin du monde est un monde *sans nous*, l'arrêt de monde s'inscrit dans la disparition du sujet pensant, de l'intellection. Mais la fin du monde peut aussi se faire *avec nous*⁵⁸⁸ en inscrivant l'apocalypse dans une durée, ou dans un dépérissement du monde. *La Route*⁵⁸⁹ (*The Road*) de Cormac McCarthy évoque l'errance d'un homme et de son fils dans un monde entièrement détruit, où il ne reste plus rien d'autre que des humains. L'examen du processus de décomposition du monde est assez similaire dans *Les Jours, les Mois, les Années*⁵⁹⁰ (年月日) de Yan Lianke. Dans ce roman, un vieillard assisté de son chien aveugle tente de sauver l'unique épi de maïs rescapé de la terrible sécheresse qui s'abat sur le pays depuis plusieurs mois. Quand l'apocalypse n'en finit plus, les êtres dépérissent, et le vieillard finit par s'enterrer au pied de l'épi pour devenir engrais. Les protagonistes du film de Bella Tarr, *Le cheval de Turin* (*A Torinói ló*, 2011) connaissent un sort similaire, attaqués par le vent qui s'abat sur leur maison et dessèche autant leurs corps que leurs relations. Ces fins progressives du monde ne sont pas des arrêts. Avec la disparition du monde, les humains sont peu à peu dépouillés de leurs vies, victimes d'une poursuite des événements alors que les choses ne sont plus. Ce décalage ontologique se rapproche de l'absence de fin, de l'impossibilité de la fin et appelle même l'hypothèse de la perpétuation du monde au-delà de la finitude de l'espèce, puisque les hommes se transforment en choses – terre, pierre, vent – s'accordent aux éléments qu'ils semblaient auparavant négliger. Les fictions hors-science évoquent souvent ce dépassement de la fin. La nécessité de la mort, scientifiquement démontrée au moins depuis Darwin, s'oppose en effet abruptement à la contingence spéculative qui remet en question des

⁵⁸⁷ Déborah Danowski, Eduardo Vivieros de Castro, « L'arrêt de monde », in *De l'univers clos au monde infini*. Textes réunis et présentés par Emilie Hache, Bellevaux, France: Editions Dehors, 2014, p. 249.

⁵⁸⁸ Je reprends ici certaines des distinctions proposées par Déborah Danowski et Eduardo Vivieros de Castro dans leur article qui constitue une somme éclairante sur le sujet : « L'arrêt de monde », in *De l'univers clos au monde infini*. Textes réunis et présentés par Emilie Hache, Bellevaux, France: Editions Dehors, 2014.

⁵⁸⁹ McCarthy, Cormac. *La route*. Traduit par François Hirsch. Paris, France: Editions Points, 2009.

⁵⁹⁰ Yan, Lianke. *Les jours, les mois, les années*. Traduit par Brigitte Guilbaud. Arles, France: P. Picquier, 2009.

lois de la nature et l'impermanence du vivant. La conscience de la mort constitue une menace pratique et théorique de taille pour l'entreprise spéculative. Malgré leur attrait pour le feu et l'autodestruction, les fictions de notre étude tentent d'outrepasser les bornes temporelles, ou au moins de les effacer de la conscience des spectateurs, afin de manipuler la corrélation et de créer l'illusion d'une absence de fin. *Fragments de Lichtenberg* répète sans cesse la mort de ses protagonistes. Dans l'*incipit*, la mort de Goethe est reproduite ou rejouée par Lichtenberg alors qu'à la fin du roman, morts, vieillesse et renaissances des personnages se multiplient.

La vieillesse de Lichtenberg ce serait aussi avoir les doigts engourdis, une autre maladie des os, lâcher la plume à chaque fin de phrase, satané point, la faire tomber, la voire rouler, hors de sa portée, sous un meuble, s'imaginer qu'elle roule encore, loin de notre vue, et que les pentes n'ont pas de fin, ni la course des plumes au sol, et qu'il est naturel de voir ainsi la vie se passer de nous⁵⁹¹.

La fin est une lente dérégulation, entrecoupée de spasmes et de chutes, voire l'instauration d'un nouvel ordre, puisque le discours se poursuit en adoptant un autre rythme. Le ralentissement excessif et les brusques ruptures modifient le rapport aux choses. L'apocalypse rejoint alors son sens étymologique de révélation, les éléments d'après la fin se recomposent en suivant un ordre différent, plus fragile, mais aussi plus hasardeux. Cette conception de l'absence de fin s'inscrit pleinement dans la métaphore filée tout le long des *Fragments de Lichtenberg*, qui associe l'auteur à son livre. La consommation finale n'inquiète aucunement le lecteur car elle s'inscrit dans le cycle des dispersions et des recompositions de l'œuvre et du corps de l'auteur, toujours vivant sous cette forme fragmentaire, composés d'éléments variés et infimes qui entrent dans la composition du monde. Ce réductionnisme à l'échelle de l'atome joue avec les limites corrélationnistes de la mort. Chez Danielewski, l'absence de fin réside davantage dans le détournement de la conscience de la mort, notamment dans le chapitre VI de *House of Leaves*, où Zampanò retranscrit un passage du *Navidson Record* dans lequel un chien et un chat se précipitent dans les ténèbres de la maison pour immédiatement ressortir dans le jardin⁵⁹². Cet événement majeur est peu commenté par les herméneutes et spectateurs du *Navidson record*. Zampanò et Truant s'étonnent même de cette absence tout en ne développant pas davantage d'hypothèses. Malgré cette sécheresse argumentative, retranscrite par la brièveté du chapitre, deux épigraphes citées dans le manuscrit tentent d'éclairer le sens de cet événement. Les animaux ne pourraient pas entrer dans la maison du fait de leur absence de conscience réflexive

⁵⁹¹ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 573.

⁵⁹² Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 74-75.

de la mort⁵⁹³. Bien que ces arguments puissent aujourd'hui être contestés, ils servent surtout à démontrer, par contraste, que seuls les êtres doués de la faculté de penser leur propre mort auraient accès à ce lieu, qui devient dès lors un espace hybride, à la fois image et matérialisation de notre finitude. La maison représente une fin corrélacioniste, c'est-à-dire la projection d'une pensée dans un espace infini qui s'étend à mesure qu'on l'explore. Cette absence de limites spatiales révèle l'aporie de la corrélation confrontée à l'impossibilité de sa finitude. L'équipement des choses sous-la-main distribué à l'infini dans la maison contraste avec la saisie partielle des objets à-portée-de-main par la conscience subjective, métaphorisée par les lampes torches de Navidson éclairant une infime partie des parois. La conscience de la mort est diluée entre les murs de la maison, égarée et désorientée dans l'immensité effrayante de cet espace. Le sentiment de finitude laisse place à l'angoisse existentielle procurée par ce lieu mobile et infini, par cette inquiétante perpétuation de la temporalité qui outrepassa les lois de l'espèce et de la physique. Cette impression d'être à côté, ou en deçà de la fin est également abordée dans 2666. Un passage précis de la biographie d'Archiboldi rappelle le rapport complexe entretenu par l'écrivain à la finitude. En effet, alors que son régiment se trouve cantonné dans un château des Carpates en compagnie du général roumain Entrescu et de la baronne Von Zumpe, le jeune Hans Reiter accompagne en tant que simple ordonnance la visite du domaine par les hauts gradés. Les hôtes de marque explorent notamment la crypte du château alors que le personnage principal reste devant la porte afin de monter la garde. Pendant cette visite, Reiter s'assoupit et rêve des événements qui se déroulent un peu plus bas. Il voit certains SS rire aux éclats, d'autres pleurer tout en cherchant un endroit où se cacher. Il aperçoit aussi la mise en place d'un rituel païen : l'écrivain Herman Hoensch, missionné par le Reich, lirait un poème de Wolfram von Eschenbach tout en pleurant des larmes de sang, alors que la baronne Von Zumpe se préparerait à être dévorée par les membres de l'assistance. Rejeté par l'espace de la mort, resté à l'extérieur de la crypte, Reiter l'atteint pourtant de manière détournée par le rêve. Il observe également les témoins directs de la scène, lorsqu'ils ressortent de cet espace du dessous :

Cuando los visitantes volvieron a la superficie, cualquiera, hasta el observador más torpe, hubiera podido percibir que estaban divididos en dos grupos, los que emergían con el rostro empalidecido, como si hubieran visto algo transcendental allá abajo, y los que aparecían con una semisonrisa dibujada en la

⁵⁹³ *Ibid.* p. 74. "The knowledge of death is reflective and conceptual, and animals are spared it – Ernest Becker."

cara, como si acabaran de recibir una lección más sobre la ingenuidad de la raza humana⁵⁹⁴.

L'opposition entre ces groupes de spectateurs est prolongée dans le débat qu'ils mènent à propos de leur expérience lors du dîner. Hoensh affirme que la mort est un mirage qui n'existe pas, alors qu'un autre SS défend la nécessité de la mort, grande régulatrice du monde. Le philosophe Popescu, l'ami du général Entrescu, énonce sans nécessairement la reprendre à son compte la vision orientale de la mort comme transition, tout en affirmant ignorer le *lieu* exact de ce passage⁵⁹⁵. Ce débat sur la mort pourrait rappeler l'opposition entre les tenants de la spéculation et ceux de la corrélation. L'absence de cohérence des mondes hors-science, leur contingence absolue, prouve leur absence de réalité pour le corrélationiste, qui s'appuie sur la nécessité et la reproductibilité de l'expérience. Face à ces conceptions opposées, Reiter adopte la place du témoin, resté sur le seuil de la crypte, déplacé dans le rôle de l'observateur de sa propre existence. Sa compréhension du monde n'est pas seulement guidée par son entendement, mais par l'interprétation médiée des faits. Cette perception à l'oblique, par le rêve ou l'observation indirecte, lui confère paradoxalement un rapport plus direct à la vérité. Il s'apparente en cela aux figures du gardien ou du guide présentes dans *Préhistoire* de Chevillard, mais aussi chez Danielewski avec le personnage de Reston ou encore avec le Morini de Bolaño. Divinité tutélaire de la mort, le gardien règne sur l'espace qu'il protège. Il accompagne le destin des mortels, tout en échappant à leur sort. Figure surnuméraire, secondaire, il se détache de la nécessité qu'il l'ordonne. Son existence est tournée vers la protection d'un ordre auquel il se dérobe, d'une finitude à laquelle il fait exception. Reiter, l'écrivain à venir, manipule les possibles de la mort tout en restant un observateur qui s'en détache, à l'instar d'Archimboldi qui disparaîtra pour devenir une figure mythique. Cela explique sans doute la dialectique entre l'écriture et le meurtre, fondamentale dans *2666*, mais aussi dans l'ensemble de l'œuvre de Bolaño. Le thrène funèbre de « la partie des crimes » et l'inscription des morts dans un cycle de répétitions répètent le spectacle macabre : l'écrivain égrène le nom des disparues, tout en veillant à leur entrée dans la crypte, témoin lucide et séparé d'actes dont il reconnaît la part inconcevable. Insaisissable malgré l'accumulation des victimes, la mort en masse finit par faire

⁵⁹⁴ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 850. « Quand les visiteurs remontèrent à la surface, n'importe qui, même l'observateur le moins perspicace, aurait pu percevoir qu'ils étaient divisés en deux groupes, ceux qui remontaient avec le visage blême, comme s'ils avaient vu en bas quelque chose de transcendantal, et ceux qui apparaissaient avec un sourire dessiné au coin de la bouche, comme s'ils venaient de recevoir une leçon de plus sur l'ingénuité de l'espèce humaine. »

⁵⁹⁵ *Ibid.* p. 850.

douter de l'absence de finitude des choses, selon un postulat contraire à celui de l'*archè* spéculative. Alors que la spéculation réfutait la perspective corrélationiste en faisant appel au passé ancestral, la corrélation entre dans un cercle tautologique lorsqu'elle tente de prouver la nécessité de la mort. N'ayant pas accès à la vision de sa propre mort, la pensée corrélationiste répète sans cesse l'expérience afin de déterminer ce qui échappe à son mode de donation. Malgré les tentatives d'explication, l'angoisse existentielle de la corrélation pousse à en reproduire des exemples infinis, à la reconnaître en suivant la logique de la réduplication expérimentale (cela se répète pour toutes choses et de tout temps), de l'explication sociale (un système de causes et de facteurs connus), de la projection empathique (transmise par l'intermédiaire de témoins fictifs, ou même par l'absence de leurs regards), ou des fantasmes désirants (exprimés à travers la figure du tueur en série, de la bête monstrueuse). Ces explications rationnelles et ces projections inconscientes de l'esprit corrélationiste aboutissent en définitive à la reproduction infinie de la fin qui échappe de fait à la finalité. En évacuant la responsabilité, elles diluent le sens et même la possibilité de la mort. Tout en s'inscrivant dans une ontologie de l'accès, la vision répétée de ces meurtres donne l'impression d'une absence fondamentale de nécessité, d'un hasard essentiel.

10.1.3. Ne jamais abolir le hasard ?

Face à la matérialisation de l'*archè* et à la perte de la finitude, mouvements paradoxaux de la prise de conscience du temps qui, du fait de leurs contradictions, inscrivent l'ontologie spéculative dans la contingence absolue, la narration se retrouve en effet livrée au hasard. Élevé au rang de loi, le hasard est une puissance de contradiction, qui réalise aussi bien ce qui est que ce qui n'est pas, qui s'empare de toutes les propriétés matérielles du réel. Dans un ouvrage intitulé *Le nombre et la sirène*, Quentin Meillassoux étudie les forces de la nécessité et de la contingence dans les poèmes de Mallarmé. Dans *Igitur*, l'échec et l'inachèvement du poème découlent du sens dialectique de l'infini libéré par le hasard. En contenant « toujours déjà ce qui est en dehors de sa limite, [il absorbe] ce qui tendrait à s'opposer à lui⁵⁹⁶ », il exprime conjointement la possibilité d'une solution et de son contraire.

Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et

⁵⁹⁶ Meillassoux, Quentin. *Le nombre et la sirène: un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris, France: Fayard, 2011, p. 35.

l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde – l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être⁵⁹⁷.

Cette propriété du hasard comme non-sens visible, résultat inconsistant et erratique, semble le détacher d'une fin intentionnelle, d'un rôle supérieur qui guiderait ses pas, ou même d'une logique de la causalité. La nécessité du hasard domine *Igitur* seulement pour affirmer son aporie, pour montrer qu'il est vain de lancer le dé, puisque les solutions sont toutes potentiellement présentes dans l'acte, dans le geste qui les contient à l'infini. Les *Fragments de Lichtenberg* envisagent bien souvent cette puissance de contradiction du hasard, notamment lorsque le personnage éponyme demande à ses visiteurs de faire le tour de sa maison afin d'y entrer. L'allégorie du contournement – tour de la bosse, ou du monde – révèle la présence des possibles. Faire le tour c'est connaître toutes les solutions potentielles, c'est inscrire l'infini du hasard dans une zone de référence.

Faites le tour, faites le tour, insiste Georg Christoph Lichtenberg, faites le tour du dé, au moins : ça ne vous rendra pas maître du hasard ni victorieux au dernier lancer, mais au moins parfaitement conscient de quoi il retourne⁵⁹⁸.

Cette prise de conscience de toutes les possibilités distribuées par le hasard n'implique pas de trouver une solution unique, mais de percevoir l'étendue des choses contenues dans la potentialité du dé. Faire le tour c'est reconnaître la puissance des possibles qui nous échappent, c'est appréhender les capacités du hasard à défaut d'adopter son être ou même de le comprendre entièrement. Cette variabilité à l'œuvre dans la personne de Lichtenberg vaut aussi pour l'intrigue, cernée par la coexistence de tous ces possibles à l'infini, orientée par une poétique du détour. L'ouverture de ces possibles ne bride pas la verve de Senges, elle dirige au contraire une écriture qui ne se préoccupe guère de hiérarchiser ou d'organiser les chapitres, de les ordonner à l'image d'une pensée. Le hasard dirige l'arrivée des événements dans le roman, même lorsque Chevillard réfute parodiquement son existence, l'on peut toujours entendre la potentialité à l'œuvre :

L'intervention initiale du hasard même est un leurre, le hasard n'existe pas davantage que la source des vents, la conduite de ce récit est beaucoup mieux maîtrisée qu'il n'y paraît, sa rigueur me désespère, les obstacles que je lui oppose

⁵⁹⁷ Mallarmé, Stéphane. *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris, France: Gallimard, 1976, p. 54.

⁵⁹⁸ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 198.

en constituent finalement les péripéties nécessaires, il assimile et intègre tout ce qui devait dévier de son cours, pas moyen d'en sortir [...] ⁵⁹⁹.

Ces dénégations répétées du narrateur ne trompent personne, car elles visent à réduire ce que la progression narrative ne réussit pourtant pas à masquer. La cohésion du roman ne se construit que par association d'idées, inspirations passagères, succession de faits et de listes, passage en revue exhaustif de catégories. Danielewski est également familier de cette organisation narrative dont les dehors encyclopédiques visent à mimer une organisation hiérarchisée de la pensée, alors que son hétérogénéité fragmentaire ne ressaisit aucunement un ensemble. Les aspirations programmatiques à la cohésion sont ainsi vite rattrapées par le hasard spéculatif. Le début de *2666* procède également d'une mise en ordre apparente. La partie des critiques commence par rappeler l'histoire des études archimboldiennes, en évoquant la vie des universitaires qui se consacrent à cet auteur. Ces récits biographiques permettent d'établir une archéologie du champ d'étude, et de proposer un ordonnancement qui semble obéir à une loi de causalité, ou en tout cas à un ordre supérieur, puisque l'amitié des archimboldiens se maintient de manière « imperturbable, soumise à une destinée supérieure auquel ils obéissaient tous les quatre ⁶⁰⁰ ». Mais ce ronronnement narratif, causal et cohérent se retrouve sous le feu des hasards, perturbé par l'aventure, dans le sens littéral de *ce qui advient*. En se lançant à la poursuite d'Archimboldi, les sages universitaires se retrouvent à passer à tabac un chauffeur de taxi, à se comparer au peintre mutilé Edward Johns ou à errer vers le Mexique.

Le hasard n'est ainsi pas seulement le creuset de contradictions potentielles. Il contient une puissance de combinatoire, une capacité à distribuer les éléments sans se soucier de leur provenance ou de leur ordonnancement. Le hasard incarne l'être de la contingence, sa structure infinie lui permet d'être en même temps tous les possibles, autant les échecs que les réussites. La signification profonde de cette possibilité est tout de même difficile à représenter : « Comment être soi-même toutes les options d'un lancer ? Comment s'incorporer la structure dialectique du Hasard qui, tel l'Infini spéculatif, contient en lui-même la totalité contradictoire des possibles alternatifs ? ⁶⁰¹ » Selon Meillassoux, le hasard accomplit la contradiction logique de l'être qui n'est pas en même temps qu'il est, en employant trois modalités principales. L'être

⁵⁹⁹ Chevillard, Éric. *Préhistoire*. Paris, France: les Éd. de Minuit, 1994, p. 84.

⁶⁰⁰ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 32. « La amistad entre los archimboldianos, sin embargo se mantuvo con los mismos ropajes de siempre, imperturbable, sujeta a un destino mayor al que los cuatro obedecían aunque eso significara poner en segundo plano sus deseos personales. »

⁶⁰¹ Meillassoux, Quentin. *Le nombre et la sirène: un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris, France: Fayard, 2011, p. 122-123.

du hasard est réel, il repose sur des événements finis de notre monde, mais il est aussi déterminé, c'est-à-dire que ses solutions même opposées sont toujours tel ou tel résultat concret et enfin il est éternel, il demeure égal à lui-même, toujours en acte. La puissance de combinatoire d'éléments a priori contradictoires est au fondement de la démarche convoquée par Senges dans les *Fragments de Lichtenberg*. Toutes les bribes de texte dispersées avec désinvolture sont potentiellement convoquées pour reconstituer le roman, dans une mécanique qui tente d'instaurer des procédés de réagencement :

Chaque article considéré comme le fragment d'un tout volontairement mis en pièces (par quelle violence ? ou quelle machination ?) construit une encyclopédie semblable à un jeu de piste : faite d'énigmes suggestives composées sur de petits billets pliés en quatre, coincés sous les margelles (à savoir de vraies margelles), concurrents des messages d'amour ; un encyclopédisme jonchant le sol, ponctuel et caché, faisant de la connaissance une incitation à la marche, à l'égarement et parfois au raccourci (comme tout cela est touchant), le jeu de poste n'a rien de commun, rien, avec l'errance mise à la mode par les petits romantiques de Weimar, puisqu'il suit des calculs du début à la fin : c'est tout le paradoxe de la reconstitution du hasard par des procédés fixes⁶⁰².

Les « procédés fixes » et les « calculs » produisent une substance narrative qui se déroule à l'infini, en donnant l'impression de ne pas être agie par une volonté déterminée. Ces fictions réussissent à nous donner l'illusion d'un agencement construit par hasard, en raison de l'utilisation de manières de faire ou de dire, « procédés » – fragments, citations, listes, commentaires – qui façonnent le récit de manière aléatoire, qui farcissent les fictions de bribes disparates du réel, de messages dissimulés, de significations placées dans des recoins inaccessibles. Cette distribution d'informations suit donc la formule mallarméenne, à la fin du poème *Un coup de dés* : « Toute Pensée émet un coup de dés⁶⁰³ ». Ce vers est traditionnellement compris dans le sens suivant : toute pensée est un pari, une tentative de réaliser un acte ou une signification. Mais pour Meillassoux, la phrase peut également être reformulée en ces termes : « toute pensée, dans la mesure où elle est formulée dans un langage, produit une série de nombres aléatoires liés aux composantes de langage nécessaires pour la formuler⁶⁰⁴ ». La solution à l'aporie du hasard d'*Igitur* se trouverait donc dans le code inséré dans *Un coup de dés*. Le hasard apparent régi par un « calcul » sous-jacent, voilà une nouvelle dialectique qui

⁶⁰² Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 213.

⁶⁰³ Mallarmé, Stéphane. *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris, France: Gallimard, 1976, p. 429.

⁶⁰⁴ Meillassoux, Quentin. *Le nombre et la sirène: un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris, France: Fayard, 2011, p. 52.

s'inscrit dans ce conflit entre la nécessité et la contingence, entre l'ordonnement et la déhiérarchisation. Les fictions de notre corpus s'approprient cette force de la spéculation, et Senges s'amuse de la dialectique entre le hasard et le nombre, entre la contingence d'événements erratiques et la nécessité d'un ordonnancement de l'ensemble selon des principes mathématiques. Dans le chapitre intitulé « Reconstitution d'*As if we Were God's Spies*, par Lucia Carla Ginocchio, I », sept espions se retrouvent à Venise juste avant la fin du monde, « réunis par le hasard la veille de la fin des temps⁶⁰⁵ », rassemblés dans une chambre d'hôtel pour partager leurs secrets pendant que le monde s'écroule. Dans les seuils énonciatifs de ce roman fictif, une note marginale suggère la provenance du titre, « arbitrairement tiré du Roi Lear, acte V, scène 1 (*And take upon's the mystery of things, / As if we were God's spies*) ». Senges cite d'ailleurs en marge le fragment [D 232] de Lichtenberg : « Combien de choses ici sont l'effet d'une cause, et combien le fruit du hasard⁶⁰⁶ ? » Ce feuilleté des évocations du hasard indique la détermination propre à l'exercice de la recomposition des fragments dans un ordre qui paraît totalement incertain, erratique et contingent. Pourtant, Senges emploie également une dialectique du hasard et du nombre, puisque le récit obéit selon lui à un ordre invisible de l'extérieur, à un code que l'auteur de *As if we Were God's Spies* aurait dissimulé dans sa recomposition des fragments :

La reconstitution de Lucia Carla Ginocchio s'appuie sur la suite des nombres de Mersenne (3,7,31,127,etc.), que Lichtenberg, selon elle, maîtrisait comme sa langue maternelle⁶⁰⁷.

Comme chez Meillassoux, le hasard est ordonné par une suite de nombres qui interagissent en arrière-plan du récit, il agit comme une nouvelle nécessité pour parer à la contingence, divinité spéculative et aléatoire, dont l'ordre échappe au commun des mortels. C'est exactement le même constat que tire le peintre Edward Johns, visité par les universitaires de Bolaño, car il aurait été lié à Archimboldi. Ce peintre, avec lequel seul Morini peut échanger, s'est lui-même mutilé. Il a coupé la main qui lui permettait d'exercer son art. Ce geste le fait rejoindre la communauté des infirmes qui parsème nos fictions, et lui permet d'énoncer quelques vérités, le verbe remplaçant l'image :

Mi amigo (tal vez sea una presunción de mi parte llamarlo aún así) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En

⁶⁰⁵ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 514.

⁶⁰⁶ *Ibid.* p. 514.

⁶⁰⁷ *Ibid.* p. 514.

el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros⁶⁰⁸.

En tant que « dieu incompréhensible », le hasard suppose bien une forme de constance : il instaure une loi que « nous ne connaissons pas ». Au bout de l'équation, il serait en effet logique d'inverser les postulats en les rapportant à une existence spirituelle, à un idéalisme absolu ou même en les projetant dans un relativisme destructeur. Les œuvres de notre corpus pourraient rejoindre cette conception du hasard, que ce soit par l'intermédiaire des jeux sur les degrés de référentialité, puisque la fiction est souvent assimilée au réel dans une tentative de brouiller les catégories absolues, ou encore à travers la distributivité fragmentaire de l'intrigue, qui laisse imaginer un ordre transcendant échappant à nos préconceptions et à nos modes de pensée. Mais la réflexion spéculative invite à se prémunir de toute tentative d'essentialisation du hasard. Meillassoux tente de s'extraire de cette vision du hasard comme divinité en appelant un autre modèle de contingence. Il déplace ainsi le domaine d'application de l'aléatoire, qui ne concerne plus seulement quelques événements visibles ou évidents, mais qui régit le monde, malgré l'apparente nécessité des lois physiques.

Notre réponse à l'objection nécessitariste doit permettre de concevoir un mode dépourvu de toute nécessité physique qui soit compatible avec le fait de la stabilité des lois. [...] La réfutation de l'implication fréquentielle ne doit donc pas consister à démontrer que la stabilité du monde est conforme aux lois du hasard : elle doit bien plutôt montrer que la contingence des lois naturelles est *inaccessible au raisonnement aléatoire*⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 123. « Mon ami (peut-être est-ce une présomption de ma part de l'appeler ainsi) croyait en l'humanité, et par conséquent croyait en l'ordre, en l'ordre de la peinture et en l'ordre des mots, car ce n'est avec rien d'autre que se fait la peinture. Il croyait en la rédemption. Dans le fond il est même possible qu'il ait cru au progrès. Le hasard, au contraire, est la liberté totale à laquelle nous sommes abouchés du fait de notre propre nature. Le hasard n'obéit pas à des lois, ou s'il y obéit nous, nous ne les connaissons pas. Le hasard, si vous me permettez la comparaison, est comme un Dieu qui, chaque seconde, se manifeste sur notre planète. Un Dieu incompréhensible, ace des gestes incompréhensibles adressés à des créatures incompréhensibles. Dans cet ouragan, dans cette implosion osseuse, se réalise la communion. La communion du hasard avec ses traces et la communion de ses traces avec nous. »

⁶⁰⁹ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. 1 vols. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 2005, p. 148-149.

Autrement dit, la contingence du monde et de ses lois ne doit pas être envisagée comme un hasard. Il faut abolir le hasard pour instaurer la contingence, pour se défaire de la nécessité des lois même si l'expérience du monde, « l'implication fréquentielle », la répétition des mêmes causes pour les mêmes effets semblent au contraire indiquer sa présence. Si la contingence innerve le monde en deçà de la stabilité des lois, comme un arrière fond, comme une menace potentielle, mais invisible, la littérature, et plus généralement la fiction, sont en position de la révéler, d'en montrer les effets autrement imperceptibles.

10.2. Fictions spéculatives : la référence contingente

Pour démontrer le paradoxe d'une contingence devenue absolue, Meillassoux en revient au problème de Hume, qui s'interroge se le principe de « causalité » ou « d'uniformité de la nature », sur la question de l'invariance de lois de la physique. Est-il possible de démontrer que de mêmes causes s'ensuivront à l'avenir les mêmes effets, toutes choses égales par ailleurs ? Ce principe fondateur n'est pas remis en cause par le falsificationnisme de Karl Popper, qui veut que les théories des sciences de la nature puissent toujours être réfutées dans des circonstances expérimentales inédites, puisque la méthode scientifique décrit des faits réfutables par de nouvelles expérimentations. Dans *La logique de la découverte scientifique*⁶¹⁰, Popper affirme cependant que le caractère intrinsèquement falsifiable de ces théories n'oblitére pourtant pas les principes de « causalité » ou « d'uniformité » de la nature. En effet, selon certains penseurs contemporains de la spéculation :

Popper defends the invariance of natural laws as a methodological rule, but rejects the principle of the uniformity of nature as a metaphysical interpretation of that rule. According to this position, any absolute affirmation of the invariance of physical law falls afoul of the problem of induction, and thus threatens the conceptual validity of the empirical operations of science⁶¹¹.

Autrement dit, il n'est pas possible d'inférer une invariance absolue des lois de la nature, malgré la nécessité de la postuler pour les besoins de l'expérimentation. Les faits deviennent

⁶¹⁰ Popper, Karl Raimund. *La logique de la découverte scientifique*. Traduit par Nicole Thyssen-Rutten and Philippe Devaux. Paris, France: Payot, 1973, [1934].

⁶¹¹ Nathan Brown, "The Speculative and the Specific: On Hallward and Meillassoux", Bryant, Levi R., Nick Srnicek, and Graham Harman, eds. *The speculative turn: continental materialism and realism*. Melbourne, Australie: Re.press, 2011, p. 162. « Popper défend l'invariance des lois naturelles comme règle méthodologique, mais rejette le principe d'uniformité de la nature comme interprétation métaphysique de cette règle. En accord avec cette position, toute affirmation absolue de l'invariance des lois physiques se heurte au problème de l'induction, et menace par conséquent la validité conceptuelle des opérations empiriques de la science. »

par conséquent falsifiables à partir du moment où ils sont enregistrés par un discours savant. En s'appuyant sur le problème de Hume, Meillassoux s'intéresse aux méthodes de la science, et de l'ontologie qui en découle, en se demandant si la science expérimentale sera possible demain comme elle l'est aujourd'hui, s'il sera toujours envisageable de reconduire les expériences dans un cadre de référence immuable où les mêmes causes produisent les mêmes effets. Le présupposé de cette réflexion étant que rien ne permet de prouver l'absolue nécessité des lois physiques et l'invariabilité de ses lois. Dans l'histoire de la philosophie, plusieurs solutions ont été envisagées pour résoudre ce problème. Selon Meillassoux, Leibniz aurait choisi une réponse métaphysique, en proposant l'idée d'un principe absolu qui gouvernerait notre monde. La constitution de monades et de possibles implique l'idée d'une sélection. La séparation entre mondes actuels et potentiels, entre la réalisation matérielle et la projection de virtualités, nécessite implicitement la présence de Dieu. Cette réponse métaphysique réduit finalement la contingence à la transcendance en confiant l'aléatoire, de la même manière que le hasard, à une forme supérieure de rationalité, capable de comprendre et d'envisager ce qui échappe aux humains. Pour répondre à la question qu'il se pose, Hume propose une réflexion plus sceptique. Cette deuxième solution connue au problème consiste d'abord à établir que l'on ne peut démontrer par raisonnement le principe de la causalité. Le principe de non-contradiction des faits appliqué à la pratique expérimentale pourrait nous permettre d'établir la vérité d'une proposition, mais elle n'implique aucunement que ce résultat soit toujours identique. La nécessité profonde de la connexion causale et sa reproduction dans le temps et dans l'espace, toutes choses égales par ailleurs, n'est pas démontrée par ces processus argumentatifs. Pour illustrer son propos, Hume évoque l'exemple célèbre – sur lequel nous reviendrons – d'une table de billard et se demande si les boules, au lieu de se déplacer selon les lois de la physique, ne pourraient pas rester en repos ou se mouvoir dans des chemins aléatoires : « Tous nos raisonnements *a priori* ne seront jamais capables de nous montrer le fondement de cette préférence⁶¹² ». Ce défi lancé au principe de reproductibilité des expériences implique donc de déplacer le problème :

⁶¹² Hume, David. *Enquête sur l'entendement humain*. Traduction revue et corrigée, présentation et commentaires Didier Deleule. Paris, France: Nathan, 1982.

Puisqu'on ne peut démontrer la nécessité de la connexion causale, il faut en effet cesser de se demander pourquoi les lois sont nécessaires, et se demander plutôt d'où vient notre *croissance* en la nécessité des lois⁶¹³.

Cela revient à interroger notre perception ou nos expérimentations, et donc à reprendre le mode d'existence de l'habitude, seul capable d'expliquer la perpétuation de ces lois. À cette solution insatisfaisante du problème, Kant propose une troisième réponse, avec la visée transcendante proposée dans la déduction objective des catégories de la *Critique de la raison pure*. Pour Kant ce problème peut être résolu à l'aide d'un raisonnement par l'absurde : s'il n'y a pas de nécessité des lois physiques, alors le monde devient incompréhensible et insaisissable par la conscience. Or, un monde indescriptible ne pourrait permettre une intellection ou une représentation. « L'hypothèse de la contingence des lois est réfutée par le *fait* de la représentation⁶¹⁴. » Comme *il y a* une figuration et une description du monde, cela prouve que les mêmes causes produisent les mêmes effets. Autrement dit, la représentation ou la pensée sont assurées par la stabilité du cadre de référence, même s'il n'y pas possible de décrire ce cadre autrement qu'en s'y référant. La réponse de Kant est donc « conditionnelle » : il n'est pas strictement impossible qu'un écart aux lois de la causalité se produise à l'avenir, mais il est impossible qu'il « se manifeste » car dans ce cas plus rien n'aurait de consistance ou de cohérence. Pour Meillassoux, ces trois réponses partagent un postulat commun : elles considèrent comme acquise *la vérité* de la nécessité causale. La question n'est pas de savoir s'il y a ou non une nécessité causale, mais s'il est possible ou non d'en fournir la raison. C'est précisément ce postulat que réfute la position spéculative, en reformulant le problème de Hume.

Au lieu de nous demander comment prouver la nécessité supposée véridique des lois physiques, nous devons nous demander comment expliquer la stabilité manifeste des lois physiques si celles-ci sont supposées contingentes⁶¹⁵.

En passant du présupposé d'un univers causal à celui d'un univers non-causal, il s'agit d'abord de montrer que la représentation ne repose pas tant sur la nécessité que sur la stabilité des lois. La nécessité est donc inférée de la stabilité des lois, mais non pas prouvée. L'affirmation selon laquelle si les lois étaient contingentes « cela se saurait » ou comme le dit Kant « cela se saurait si bien que nous ne saurions plus rien », suppose que la contingence des

⁶¹³ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. 1 vols. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 2005, p. 120.

⁶¹⁴ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. 1 vols. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 2005, p. 121.

⁶¹⁵ *Ibid.* p. 137.

lois modifierait de façon fréquente et totale l'expérience du monde, voire détruirait toute possibilité de compréhension. Au fond il s'agit du même argument, qui implique le changement fréquent : « Si les lois étaient effectivement contingentes, il serait aberrant au regard des lois mêmes qui régissent le hasard que cette contingence ne se soit jamais manifesté⁶¹⁶e. » Dans l'argument kantien, tout repose sur l'idée que la répétition du même produit la nécessité et donc qu'aucun événement ne pourrait briser cette structure d'ipséité. Pourtant la répétition d'une chose ou d'un événement ne permet pas nécessairement de démontrer sa nécessité. Meillassoux montre ainsi que rien ne nous empêche de conserver l'idée d'une possible contingence de cette structure itérative. En quoi répéter le même geste un nombre incommensurable de fois permet-il de démontrer qu'il est absolument nécessaire que ce geste se produise ? Cette idée selon laquelle la probabilité n'annule pas le hasard constitue en substance la matière à partir de laquelle Meillassoux tente d'évoquer le caractère spéculatif du monde. Sans penser que la littérature puisse être *ancilla philosophiae*, ou que l'on puisse simplement faire glisser ces conclusions de la théorie à la fiction, ces propositions résonnent avec les opérations littéraires proposées par les romans de notre corpus. En modifiant et en éditant leur monde de référence, les fictions commentaires possèdent un cadre qui n'est pas *nécessairement* stable et cette absence de nécessité met à mal leur cohérence et leur complétude. Elles proposent bien souvent l'image d'un monde traversé par la contingence, par les contradictions, mais aussi par la modification des objets en dehors de leurs modes de perception. Bien évidemment, la fiction s'empare plus facilement de la contingence. Meillassoux l'a montré en utilisant la nouvelle d'Asimov dans *Métaphysiques et fictions hors-science*, qui met en scène un billard dont les boules ne suivraient pas les lois de la physique. Nous pourrions plaider pour un élargissement de la notion de « fictions hors-science » proposée par Quentin Meillassoux, pour aller vers un type de fictions plus largement spéculatives. Ces œuvres mettent en évidence des problèmes de représentation du temps de l'espace et de la figuration, non seulement pour s'opposer au langage scientifique ou pour construire des discours parallèles, mais aussi pour représenter l'absence de nécessité de la fiction à l'intérieur d'une figuration et d'un régime ontologique lui-même contingent.

10.2.1. L'intelligence spéculative

⁶¹⁶ *Ibid.* p. 129.

Le terme de spéculation préexiste à la théorie métaphysique qui s'en inspire. Le concept relève de l'abstraction, puisque la spéculation évoque la réflexion théorique, la recherche des causes et des fondements, mais il convoque également des processus concrets de l'ordre du pari. L'acte de spéculer réclame un esprit capable d'envisager toutes les hypothèses, de s'adapter à la conjoncture, d'ouvrir les possibles, mais aussi de résoudre les opérations en mettant en œuvre de manière exhaustive toutes les réponses envisageables. Il mise sur le hasard tout en s'adaptant aux faits, il projette des théories sans nécessairement en maîtriser tous les fondements. « L'intelligence spéculative⁶¹⁷ », pour reprendre une expression de Bolaño, est donc également friable, insaisissable et par essence versatile. En effet, au cours d'une discussion avec le fameux critique littéraire Lothar Junge, à propos de l'écrivain Archimboldi, la pensée de l'éditeur Bubis s'égarait pour songer au personnage de Sisyphe dans une version toute particulière du mythe :

[...] con esa soltura de cuerpo que lo caracterizaba y con esa disposición intelectual que en todo giro del destino ve una problema de ajedrez, o una trama policiaca a clarificar y con esa querencia por la risa y la broma y la chanza y la chacota y la chunga y el ludibrio y el pitorreo y la chuscada y la chirigota y el choteo y la pulla y el remedo y la ingeniosidad y la burla y la cuchufleta, se decidió a robar, es decir a despojar de sus bienes a cuantos viajeros pasaban por allí [...]⁶¹⁸.

Le personnage du mythe incarne, au sein d'une phrase qui s'étend sur plusieurs pages afin de tester tous les synonymes possibles, l'importance de cet esprit spéculatif dans la construction de l'intrigue de Bolaño, cette intelligence qui lui permet d'abolir la mort et le temps en capturant Thanatos aux enfers. Les actions de Sisyphe aboutissent à un âge d'or qui abolit les lois de la physique et du temps. Zeus doit intervenir pour rétablir la temporalité, car sa disparition menace l'intellection, empêche de distinguer les choses, de séparer le temps « pour lire » du temps « pour penser » et s'oppose à la « démocratie⁶¹⁹ ». L'absence de temps du monde spéculatif plonge en effet les êtres dans un anhistorisme sans relief, dans une sustentation impensable qui va à l'encontre de l'ordre du monde. Sisyphe a tout de même réussi, ne serait-ce qu'un temps, à instaurer ce nouveau règne qu'Amalfitano imagine en s'essayant à la « la

⁶¹⁷ Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 1028

⁶¹⁸ *Ibid.* p. 1027. « ...avec cette souplesse physique qui le caractérise, ou avec cette disposition intellectuelle qui fait voir à chaque tour du destin un problème d'échecs, ou une intrigue policière à résoudre, et avec cet attrait pour le rire, la blague, l'astuce, les boutades, la rigolade, la dérision, les pitreries, les quolibets, les moqueries, les piques, le pastiche, l'ingéniosité, la raillerie et la parodie, il se décida à voler, c'est-à-dire à dépouiller de leurs biens les quelques voyageurs qui passaient par là. »

⁶¹⁹ *Ibid.* p. 1029.

création spéculative » en inventant des « idées-jeux⁶²⁰ ». En fantasmant que lorsqu’il voyage les autres disparaissent, « le décalage horaire [n’étant] qu’un masque de la disparition⁶²¹ » et que l’on peut ainsi transformer la douleur des autres par la mémoire d’un seul, ses spéculations adoptent plutôt la perspective corrélationniste qui pense construire le réel par la seule faculté de l’entendement. Cette manière naïve d’envisager sa vision comme seule source de vérité se complexifie cependant par la suite. En recherchant des informations bibliographiques sur Rafael Dieste dans la bibliothèque de l’université de Santa Teresa, Amalfitano lit une critique du livre où Domingo García-Sabel cite l’axiome fondamental d’*Être et temps* d’Heidegger « *Es gibt Zeit*⁶²² ». C’est à partir de cette prise de conscience du temps, de l’être du temps qu’Amalfitano va passer des « idées-jeux » aux actes, et placer le livre de Rafael Dieste sur la corde à linge de son jardin, dans une performance aux résonances spéculatives. L’intelligence spéculative s’oriente donc vers la perception de la potentielle contingence des choses. Plusieurs personnages de notre corpus adoptent cet état d’esprit, notamment dans *Fragments de Lichtenberg*, où la fiction prolifère sur l’œuvre réelle, tout en contaminant la figure de son auteur et en narrativisant la reconstitution des fragments. La spéculation sur le livre atteint l’homme, et les chapitres intitulés « Variations sur la gibbosité » se consacrent plus particulièrement à l’étude de sa bosse, qu’elle soit envisagée comme « point d’appui », « promontoire » ou « autel⁶²³ ». La courbure physique devient, comme pour le Sisyphé de Bolaño, le symbole de l’esprit contourné et érudit de Lichtenberg, qui se penche sur les œuvres afin d’en détourner le sens :

Lichtenberg, à cet endroit précis, fait un angle, parce que ce diable de décortiqueur de choses simples aura passé sa vie à changer de sujet, à prendre ses interlocuteurs de biais, ou plutôt leurs propos, convaincus d’une seule chose au moins, c’est qu’il n’y a pas de discours rectilignes (en se prolongeant de lui-même, comme une droite portée sur l’infini, n’importe quel propos finit par devenir mensonger – et après le mensonge, se déjuge) il s’est voulu anguleux par méfiance envers toute sorte de linéarité : la linéarité est la faiblesse humaine, sa cause ou sa conséquence⁶²⁴.

La prose en droite ligne, selon son sens étymologique de *prosa oratio*, est donc à interpréter à l’oblique. Elle détourne le monde de référence devenu friable, comme la phrase de

⁶²⁰ *Ibid.* p. 243. “Eran sensaciones. Ideas-juego”

⁶²¹ *Ibid.* p. 243. “La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición.”

⁶²² *Ibid.* p. 244.

⁶²³ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008. p.177

⁶²⁴ *Ibid.* p. 137.

Senges qui virevolte entre ses épanorthoses et ses parenthèses, qui se déplie à l'infini pour accomplir dans la syntaxe la pensée spéculative. Les angles et les tours de l'esprit lichtenbergien permettent d'examiner chaque détail de l'œuvre source, d'envisager tous les possibles. Les fragments attestés du philosophe Lichtenberg – le cadre de référence du livre de Senges – se retrouvent donc sans cesse recomposés, modifiés, détournés. Cette source mobile est à l'image de notre monde, où les choses ne dépendent pas obligatoirement de notre subjectivité. La bosse de Lichtenberg figure donc une ontologie plate, objet-orientée, où les choses se déplacent aléatoirement, sans être nécessairement saisies par une conscience. La pensée spéculative est une manière de sortir de soi, d'adopter le fonctionnement contourné du monde, la variabilité de ses éléments. En s'adaptant à la mobilité des faits, l'esprit spéculatif des fictions commentaires permet d'envisager, et peut-être même de représenter, ce que le philosophe Tristan Garcia appelle ces représentations sans soi, ces choses qui interagissent selon leur volonté propre, à l'inverse de l'approche corrélationniste, ou phénoménologique.

Tout comme le fera la théorie phénoménologique, les thèses de Twardowski mêlent immédiatement au tableau qui représente quelque chose, le fait que je peux me représenter ce tableau soit comme un objet soit comme une représentation. Autrement dit, ils confondent d'emblée la représentation avec soi et la représentation sans soi, de manière à lier indéfectiblement le sort de la représentation à celui de la subjectivité⁶²⁵.

En instaurant cette distinction, Garcia confère à la représentation la possibilité de constituer un objet sans soi, une chose établie hors de sa perception, dont la forme reflète la recherche mode d'accès particulier à la référence. Dans les *Fragments de Lichtenberg*, l'œuvre recomposée, reconstruite à l'infini paraît posséder une volonté propre. Pour recomposer le livre, les érudits lichtenbergiens doivent donc se défaire des savoirs, d'une connaissance limitée par le seul accès de l'intellection.

Pourtant, la pensée spéculative prend paradoxalement sa source dans des images du for intérieur dans les fictions commentaires. La pièce où Zampanò aurait écrit son livre est calfeutrée pour ne laisser sortir aucune pensée, pour éviter que ne s'ouvre entre les murs un énigmatique couloir. La pensée spéculative trouve donc son origine dans les choses de l'intérieur, dans l'examen minutieux et anxieux de soi, corrélation absolue qui finit par considérer la vision d'un sujet comme source de toute véridiction pour verser dans l'exact

⁶²⁵ Garcia, Tristan. *Forme et objet: un traité des choses*. Paris, France: Presses universitaires de France, impr. 2011, 2011, p. 268.

opposé, puisque la prolifération des pensées produites par ce solipsisme forcené finit par produire l'examen des possibles du monde, et par constater, même inconsciemment, leur existence. L'inquiétude de Lichtenberg à propos de sa santé est si excessive qu'elle le mène à développer une « science hypocondriaque⁶²⁶ », crainte existentielle de sa propre finitude qui lui commande de compulsiver les ouvrages les plus obscurs, d'acquérir des connaissances lui permettant de sonder les moindres défaillances de ce corps malade, qui se dérobe à son fonctionnement habituel. Lorsqu'il prend directement la parole, il explique partager avec les choses une nature friable, en prouvant par sa dérégulation l'inanité des règles de reproductibilité des expériences.

Reste qu'il est tout de même curieux de se savoir davantage accidentel qu'essentiel : j'en viens à penser, c'est fatal, que chez moi l'ornement l'emporte sur la trame⁶²⁷.

Lichtenberg adopte dans son corps le caractère contingent des choses qui échappent aux règles et aux lois établies. Implicitement, grâce à la forme de son corps, de son esprit et des fragments de son œuvre devenue métonymique de son être, il nous guide vers ces objets qui se retirent et nous indique le mode d'existence de ce monde du dehors.

10.2.2. Le détournement de la corrélation par la fiction

L'esprit spéculatif qui épouse l'accident et la variabilité des choses est donc capable de nous mener vers l'examen, ou plutôt la considération de leur portée contingente. Ces choses à portée-de-main, sur lesquelles nous reposons habituellement de manière implicite, frôlent maintenant leur saisie par un corps qui, s'il ne les touche pas nécessairement, est sculpté pour leur correspondre, se forme à leur mesure et devient capable d'envisager les effets de la spéculation sur les événements du monde. Ce façonnage spéculatif des êtres ne concerne pas seulement les protagonistes de ces fictions, il s'adresse également aux lecteurs et aux herméneutes confrontés aux interprétations des œuvres et des faits retranscrits, mais aussi aux choses soumises à des contradictions logiques. En prenant un malin plaisir à brouiller les frontières entre le réel et la fiction à propos du *Navidson Record*, Danielewski entend bien provoquer les spéculations de ses lecteurs. Le narrateur Truant s'en délecte d'ailleurs en affirmant que « les spéculations à propos de la force qui altère et organise les dimensions de ce

⁶²⁶ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 260.

⁶²⁷ *Ibid.* p. 290.

lieu vont très certainement continuer pour longtemps⁶²⁸ ». Cette fictionnalisation de l'interprétation modifie nécessairement le regard du lecteur réel sur le film, comme nous l'avons vu plus haut. Cependant, elle permet également de travailler l'incertitude quant à l'importance à accorder au statut référentiel de cette fiction enchâssée. L'épigraphe « *Muß es sein?*⁶²⁹ », placée sur une page liminaire et d'ailleurs non référencée d'*House of Leaves*, interroge la nécessité de l'être. Empruntée à Beethoven, cette formule interroge l'effectivité des choses, et permet de se demander si elles doivent bien avoir lieu, si le film de Navidson a une raison d'être. La contingence des choses trouve une évidente médiation dans les œuvres de fiction. L'invention laisse potentiellement place à des éléments de représentation non-vraisemblables. Ce vieux problème de la relation entre l'imitation, la vraisemblance et la création fictionnelle se retrouve directement mis en scène dans nos œuvres, et notamment dans un passage de *Préhistoire* de Chevillard, où le gardien s'interroge sur le sens et la vraisemblance des peintures rupestres qu'il observe :

Mais surtout, que savons-nous des conceptions artistiques des peintres troglodytes ? Pourquoi leur refuser toute faculté d'imagination et réduire leur audace inventive à une méconnaissance des lois de la perspective en vigueur dans l'art animalier réaliste ? Reproduire, c'est admettre, c'est donc se soumettre, c'est accepter de suivre avec les mouches coprophages les troupeaux de rennes dans toutes leurs migrations. Mais le rapport de l'homme au monde change dès que son imagination intervient, change même du tout au tout, n'est plus un rapport d'humiliation constante et de sujétion, au contraire, s'inverse complètement, tourne à son avantage – dorénavant, les quadrupèdes auront quatre pattes gauches équidistantes : n'iront pas plus loin. Ainsi fut fait⁶³⁰.

Cette modification de la représentation à partir de l'invention créatrice montre que la fiction dépasse la reproduction de la corrélation habituellement établie dans le rapport au monde et dans l'expérience. Grâce à son aptitude à manier l'écriture et à inventer une langue, mais surtout en raison de la transformation du rapport référentiel, la fiction transforme notre manière de voir et de construire le monde. L'esprit spéculatif sort de la corrélation par l'entremise de la fiction, qui détourne ses inférences habituelles pour instaurer d'autres réseaux de sens, d'autres chaînes de référence. En confrontant le lecteur à la mobilité et à la variabilité des choses, à leur étrangeté fondamentale, à l'impossibilité de connaître, par sa seule expérience, l'étendue et la variété des choses, la fiction modifie non seulement ce lien, mais les choses elles-mêmes.

⁶²⁸ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 179. "No doubt speculation will continue for a long time over what force alters and orders the dimensions of that place"

⁶²⁹ *Ibid.* page non référencée...

⁶³⁰ Chevillard, Éric. *Préhistoire*. Paris, France: les Éd. de Minuit, 1994, p. 117.

« Ainsi fut fait », affirme le narrateur de Chevillard, reconnaissant le caractère performatif de cette opération. Les « quadrupèdes auront quatre pattes gauches équidistantes », les choses seront pour toujours différentes car la spéculation n'est pas seulement une prise de conscience, elle pousse l'être façonné par ces choses à sortir de soi, à retrouver sa forme actuelle. Récits épistémiques, qui retranscrivent une quête du savoir, les fictions commentaires recherchent le véritable livre de Lichtenberg, la vérité de la maison de Navidson, l'existence réelle de l'écrivain Archimboldi. Les journalistes de 2666 enquêtent sur le coupable des crimes de Santa Teresa, tentent d'expliquer les circonstances ayant rendu possible la perpétration d'un massacre de masse dans la vie quotidienne. Guadalupe Roncal, la journaliste de México DF et Fate, le journaliste nord-américain se font happer par cette quête, par cette histoire qui finit par les plonger dans un monde onirique et par solliciter outre mesure leur imaginaire. À la fin d'une enquête impossible, qui ne leur procure aucune certitude, ils rencontrent le présumé coupable des meurtres de femmes, en tout cas désigné comme tel par les autorités. Alors qu'ils attendent dans une salle du pénitencier, un gardien les prévient de l'arrivée imminente d'une tempête incertaine, dont il ne sait pas si elle serait composée de pluie, de sable ou d'électricité. Cet imaginaire apocalyptique de la « matinée noire⁶³¹ », accompagne les journalistes, égarés dans leurs perceptions, également incapables, comme s'en souvient Fate, de reconnaître la route vers le Nord alors qu'il l'avait empruntée pour descendre vers le sud depuis les États-Unis. Selon une expérience commune, reprendre un chemin en sens inverse expose le sujet à ne plus reconnaître le paysage, puisque l'inversion des choses nous les rend moins familières. Cette déconstruction de la corrélation s'effectue au profit d'un autre type de perception, de la mise à jour par l'entreprise spéculative d'une réalité ignorée par tous. Ces modifications de la référence par la fiction se révèlent souvent une progressivement. D'abord infimes, les variations prennent davantage d'importance pour consacrer peu à peu la mobilité des choses. Les féminicides constituent un exemple parfait de cette réalité potentielle ignorée dans le réel, en raison d'un manque de lucidité ou d'un aveuglement, qui relève autant d'une volonté d'ignorer ce qui dérange que de l'impossibilité d'énoncer cette vérité dans le langage de la tribu, de dire ce qui appartient du règne de l'impensable, rejeté du cadre de référence par l'expérience du commun :

Fate se recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. ¿Lo dijo Guadalupe Roncal o lo dijo Rosa? Por momentos, la carretera era similar a un río. Lo dijo el

⁶³¹ Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona, Espagne: Ed. Anagrama, 2004, p. 439.

presunto asesino, pensó Fate. El jodido gigante albino que apareció junto con la nube negra⁶³².

L'impossibilité d'attribuer ces paroles à un personnage déterminé montre déjà que la source de l'énonciation est contingente. L'incertitude concernant la provenance des paroles dont se souvient Fate n'empêche pourtant pas de reconnaître la vérité de l'expérience retranscrite. Le « secret du monde » se cache dans les assassinats, qui capturent toute tentative de les énoncer ou de les représenter. Les meurtres annihilent la représentation, ils ne s'expriment que par un détour, par une énonciation spéculative capable de retrouver leur signification en dehors des représentations. Alors qu'ils attendent le prisonnier, Fate et Guadalupe Roncal entendent les paroles d'une chanson, qui évoque « un géant perdu au milieu d'une forêt calcinée ». Il leur est impossible de s'adresser à ce personnage, de comprendre les causes d'un tel déchaînement de violence ou même de savoir « quoi lui demander⁶³³ », car on ne peut accéder à un tel degré d'horreur que par des chemins détournés de l'intellection et de la perception, par l'intermédiaire de l'esthétisation ou de l'allégorie, qui façonnent une connaissance divergente de la réalité en modifiant l'être qui s'en empare. Certes, accéder à ces choses en dehors de la conscience par l'intermédiaire d'images ne permet pas de littéralement concevoir cette altérité. Mais la métaphore détourne notre conscience de la corrélation, modifie l'instance de saisie. Il ne s'agit pas de reconstruire un accès, mais de se mettre à hauteur des choses et d'envisager la possibilité de leur contingence. Finalement, si le sens [*Sinn*] de la relation référentielle est supprimé, il faut reconstruire la dénotation [*Bedeutung*] par la spéculation, en superposant les sens possibles, en adoptant la manière d'être des choses. En représentant la contingence, la fiction modifie notre être-là, notre situation parmi les choses, au-delà du seul accès.

10.2.3. Partager les contradictions, laisser croître les possibles

La spéculation ne dépend ainsi pas seulement de l'interprétation, du regard de l'herméneute. Le cadre de référence devient lui-même variable et mobile, les choses présentent des caractéristiques contingentes, contradictoires. L'image littéraire de la matinée noire

⁶³² *Ibid.* p. 439. « Fate se souvient des paroles de Guadalupe Roncal. Personne n'accorde d'attention à ces assassinats, mais en eux se cache le secret du monde. Est-ce que c'était Guadalupe Roncal ou alors Rosa ? Par moments la route ressemblait à un fleuve. C'est le prétendu criminel qui l'a dit, pensa Fate. Le foutu géant albinos qui avait surgi en même temps que le nuage noir. »

⁶³³ *Ibid.* p. 440. « Guadalupe Roncal se llevó una mano a la boca, como si estuviera inhalando un gas tóxico, y no supo qué preguntar. »

convoquée par Bolaño, métaphore d'une ère erratique où les éléments du monde se déchaînent traduit une absence de constance, un monde mobiles où les repères se dérober. La contingence des événements fait violence à l'habitude, elle s'attaque aux manières de concevoir les choses et de se situer dans le monde. En essayant de conceptualiser cette modification du rapport référentiel, en retrouvant une forme de métaphysique, Quentin Meillassoux évoque la nécessaire contingence du monde, notamment des lois physiques :

Nous n'avons pas positivement établi que le possible était intotalisable, mais nous avons dégagé une alternative entre deux options – le possible constitue / ne constitue pas un Tout – dont nous avons toute raison de choisir la seconde : toute raison, puisque cette seconde option nous permet précisément de suivre ce que nous indique la raison – les lois physiques n'ont rien de nécessaire – sans nous embarrasser davantage des énigmes inhérentes à la première option. Car celui qui totalise le possible, légitime l'implication fréquentielle et donc la source de la croyance en une nécessité réelle dont nul, jamais, ne comprendra la raison : il soutiendra et que les lois physiques sont nécessaires et que nul ne peut savoir pourquoi ce sont ces lois et non d'autres qui existent de façon nécessaire. Celui qui, au contraire, déttotalise le possible, peut penser une stabilité des lois sans la redoubler d'une énigmatique nécessité physique. On peut donc appliquer le rasoir d'Ockham à la nécessité réelle : puisque celle-ci devient une « entité » inutile pour expliquer le monde, on peut s'en passer, sans autre dommage que l'abolition d'un mystère⁶³⁴.

La visée spéculative permet ainsi d'envisager non plus les mondes possibles dans la fiction, mais le monde comme possibilité – qu'il s'agisse de la fiction ou du réel. Sortir de notre finitude c'est, selon Meillassoux, envisager le monde comme un champ de spéculations où le principe de non-contradiction n'a pas de nécessité absolue. Si les voix, ou les figures énonciatives divergent et mettent à mal la construction d'une vision commune, ce n'est ainsi pas nécessairement le signe d'une faillite irrémédiable de la fiction. Il est en effet possible de penser ce partage, cette partition du réel, sous la forme d'une ouverture à la spéculation, à l'appréhension de ce qui dans le réel échappe aux lois de la nécessité ou de la corrélation. Et l'on pourrait dès lors envisager cette ouverture spéculative à travers la constitution d'objets fictionnels pensés hors de leur définition par des voix ou par un sujet, au-delà du « nous » de la perception corrélationiste. Ces propositions théoriques se révèlent très efficaces dans le domaine littéraire. Elles permettent de reconnaître une existence ontologique à la fiction, non seulement par sa manière de signifier et de représenter le monde, mais surtout par sa façon de

⁶³⁴ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. 1 vols. L'ordre philosophique. Paris: Éd. du Seuil, 2005, p. 160.

se rapporter à un état du monde, à un mode de véridiction : le savoir des possibles. La perspective spéculative consacre ainsi le retour de l'objet hors de tout spectre corrélatif. Les peintures rupestres de *Préhistoire* ne divergent pas seulement de la norme, elles apparaissent et disparaissent en fonction des conditions météorologiques et du taux d'hygrométrie. La grotte de Palès est ainsi célèbre pour son cheval invisible, selon le paléontologue de Chevillard⁶³⁵. Les fictions spéculent ainsi sur le mouvement des choses, qu'il découle des problèmes de la connaissance théorique ou des erreurs de l'expérimentation empirique. Principale source de la contingence des choses, la maison de Navidson présente des caractéristiques contradictoires, ce qui l'empêche de correspondre à quoi que ce soit de connu dans l'univers de l'architecture :

Of course rooms, corridors, and the occasional spiral staircase are themselves subject to patterns of arrangement. In some cases particular patterns. However, considering the constant shifts, the seemingly endless redefinition of route, even the absurd way the first hallway leads away from the living room only to return, through a series of lefts, back to where the living room should be but clearly is no; describes a layout in no way reminiscent of any modern floorplans let alone historical experiments in design⁶³⁶.

Les « changements permanents » de cet espace, les courbures imperceptibles des couloirs, les modifications des lieux, indiquent une variabilité fondamentale de la maison, qui s'étend dans le livre, ne serait-ce que par la disposition typographique. Ce passage précis de *House of Leaves*, qui évoque le caractère changeant de la maison, donne ainsi lieu à un appel de note établissant la liste de tous les monuments historiques auxquels la maison de Navidson ne ressemble pas. Ces notes à propos de bâtiments qui se multiplient dans les marges du livre finissent par ressembler à un labyrinthe, dans une harmonie imitative qui relève moins de l'autoréférentialité vidée de substance, que de la matière inconsistante et mobile. En montrant tout ce que la maison n'est pas, on laisse implicitement penser qu'elle recouvre l'ensemble des possibles non évoqués. En énonçant la non-existence, on figure par le non-dit l'ouverture infinie des possibles. Dans les chapitres X et XII consacrés à une expédition de Navidson, la dimension spéculative de la maison est accentuée par des effets de plus en plus flagrants. L'escalier en spirale rétrécit par exemple au moment où le personnage y accède. Il passe de plus de vingt

⁶³⁵ Chevillard, Éric. *Préhistoire*. Paris, France: les Éd. de Minuit, 1994, p. 53 et p. 109-110.

⁶³⁶ Danielewski, Mark Z. *House of leaves*. New York, États-Unis: Pantheon Books, 2000, p. 119-120. « Bien sûr, les pièces, les couloirs de l'escalier en spirale obéissent eux-mêmes à des motifs précis. Dans certains cas des motifs particuliers. Toutefois, étant donné les changements permanents, la redéfinition apparemment sans fin de l'itinéraire, voire la façon absurde dont le premier vestibule s'éloigne du salon pour finalement revenir, après une série de coudes à gauche, là où devrait se trouver le salon mais où clairement il n'est pas ; décrit un agencement qui ne rappelle en rien les plans modernes et encore moins les constructions d'antan. »

kilomètres à trente mètres de profondeur⁶³⁷. Au fur et à mesure de cette exploration, la page laisse place à des vides et à des blancs, afin de proposer une plongée spectaculaire et mimétique dans l'aventure. Le livre ne recule devant aucune des facettes de son hybridité générique, sans nécessairement verser dans la parodie, mais en essayant au contraire de l'employer comme un souffle des possibles du roman. Le chapitre XX consacré à l'exploration #5 pousse à leur acmé ces effets d'imitation où le texte prend sur la page la forme de l'aventure vécue par Navidson, qu'il s'agisse de monter à une échelle⁶³⁸, d'emprunter un couloir qui rétrécit progressivement⁶³⁹, ou de constater que soudain tout « change⁶⁴⁰ » alors que l'apparition de ce mot isolé sur une page consacre l'ouverture d'une séquence de perte des repères spatiaux ou temporels sur la page. Ces contradictions présentes dans la maison et dans le livre offrent une image vivante de la spéculation, si bien que les narrateurs de la fiction finissent par se poser des questions métaphysiques :

Can Navidson's House exist without the experience of itself⁶⁴¹?

Is it possible to think of that place as “unshaped” by human perceptions⁶⁴²?

Ces questions esseulées sur des pages de *House of Leaves*, entourées de blanc, métaphorisent l'espace vide de la maison, objet spéculatif dont l'existence réside potentiellement en dehors de la perception. Envisagé sur le mode de l'interrogation et de la soustraction, car traiter l'existence en dehors de la pensée par des affirmations de cette même pensée ne pourrait être que contradictoire, cet être de la maison n'en est pas moins pressenti de manière oblique, grâce au langage de la fiction. Le mode d'existence de la spéculation fictionnelle s'établit donc par le détour de la figuration, il sollicite la fiction afin de mieux s'en défaire. Cet emploi du récit pour reconnaître les possibles du monde s'observe également dans les solutions offertes par les récits de Senges. Par exemple, la reconstitution de *Ovide à Rome* « d'après le rabbin de Katowice, le talmudiste de Kurylowka et l'étudiant de Szczecin », présente une autre version du récit de fin d'exil. Ovide serait revenu à Rome après la grâce de l'empereur, devenant poète officiel. Les explications multiples proposées par les

⁶³⁷ *Ibid.* p. 159. “Based on Holloway's descent, Navidson has estimated the stairway was an incredible thirteen miles down. Less than five minutes later however, Tom and Reston hear a shout. Peering over the banister, they discover Navidson with a lightstick in his hand standing at the bottom – no more than 100ft down. Tom immediately assumes they have stumbled upon the wrong set of stairs.”

⁶³⁸ *Ibid.* p. 440-441.

⁶³⁹ *Ibid.* p. 443-448.

⁶⁴⁰ *Ibid.* p. 460.

⁶⁴¹ *Ibid.* p. 172 « La maison de Navidson peut-elle exister sans que l'on n'en fasse l'expérience ? »

⁶⁴² *Ibid.* p. 173. « Est-il possible de considérer que cet endroit n'est pas « façonné » par la perception ? »

lichtenbergiens pour expliquer cette version poussent Senges à citer un fragment de Lichtenberg dans une note infrapaginale réflexive : « [GH 10] : Laissons tranquillement croître l’herbe sur ce sujet⁶⁴³ ». Cette phrase rappelle d’ailleurs étonnamment l’intrigue de *Ruines-de-Rome*, dans un jeu référentiel opportun et épiphanique, puisque la véridicité du récit ne s’atteint qu’à travers le parcours de chemins qui, s’ils mènent tous à Rome, n’en sont pas moins opposés. La semaison et la croissance affrontent la fragmentation et la séparation des choses. La digression foisonnante ne possède pas le liant du rhizome. En effet, partager les contradictions, c’est laisser croître les possibles : les phénomènes contingents, les événements impossibles favorisent la reconnaissance d’une réalité spéculative. Les fictions commentaires ne cherchent plus à inventer des contrefactuels, qui s’écartent de la référence admise pour mieux la confirmer implicitement, mais plutôt à reconnaître l’existence conjointe de solutions alternatives et indépendantes. Dans un récit enchâssé de *The Fifty Year Sword*, le *story teller* évoque cette spéculation sur le réel, de la coexistence de ses possibles à travers l’image de la « Mountain of Manyone Paths⁶⁴⁴ ». Le mot valise utilisé pour la désigner montre déjà le caractère spéculatif de cette montagne, puisqu’il se compose de *many* beaucoup, tous les chemins, en même temps que *one*, un seul. Le lecteur anglophone entend également *anyone* – n’importe qui – puisque cette montagne d’un/tous chemin(s) se dérobe nécessairement à la subjectivité : il ne s’agit plus d’apercevoir les possibilités, de conceptualiser les choses en dehors de la perception, mais bien de réaliser les possibles du monde sur le mode indirect de l’image. L’œuvre de Danielewski procède ainsi d’une référence qui fait coexister plusieurs versions et qui ne conçoit plus la loi de non-contradiction comme une nécessité absolue. À la fin du conte, l’ascension de la montagne de tous les chemins n’empêche pas le narrateur d’établir ce constat dysphorique :

And while to this day I cannot really tell you what took place on the /
Mountain / of / Manyone / Paths, I / understand / still that in spite of so many
climbing figures / on so many / paths, I was / completely / alone up there. / Far
worse than the / petrified / shadows and the falling / notes, the multiplication upon
/ multiplication / of my own solicitude / brought me rapidly to the edge of despair,
which is where / quite sensisibly really, I finally / found The / Man With / No /
Arms⁶⁴⁵.

⁶⁴³ Senges, Pierre. *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France: Verticales-Phase deux, 2008, p. 257.

⁶⁴⁴ Danielewski, Mark Z. *The fifty year sword*. New York, Etats-Unis d’Amérique: Pantheon Books, 2012, p. 130.

⁶⁴⁵ *Ibid.* p. 146. « Et jusqu’à ce jour je ne peux pas vraiment vous dire ce qu’il y a sur La Montage d’un/tous les chemin(s), je comprends cependant que malgré ces si nombreuses ascensions sur des chemins multiples, j’étais complètement seul là-haut. Bien pire, que les ombres pétrifiées et les notes qui s’affaissent, la multiplication des

La prose bégayante et volontairement fautive spéculé sur les possibles de l'énonciation. La dispersion des vers libres est accompagnée par les guillemets de couleurs qui représentent les cinq énonciateurs de *The fifty year sword*. La montagne d'un/tous chemin(s) est donc directement associée à la multiplication des voix sur la page. Les chemins représentent autant de lectures d'un même livre, qui vient infléchir toute conception *commune* du réel. La contingence des lois la logique ne ressortit pas seulement au monde fictionnel, mais réside bien dans l'idée d'une référence essentiellement spéculative. Au sommet de cette montagne, les multiples narrateurs se retrouvent en présence d'un énigmatique « homme sans bras », nouvelle figure d'infirmes, qui perpétue ce tropisme de notre corpus. Alors que le « nous » de la parole collective, des énoncés pluriels à l'origine de l'œuvre, de la polyphonie postmoderne, aurait pu constituer le support de la conceptualisation et de l'énonciation du monde dans la fiction, puisque l'idée même de cadre de référence nécessite une communauté de voix, les êtres spéculatifs de Danielewski, et en premier lieu « l'homme sans bras », montrent plutôt les failles d'une construction du réel conçue selon une vision commune et un savoir intersubjectif. Le réel est littéralement amputé de la corrélation, dans une reconfiguration – et non un écart – avec la norme qui se fomenté dans la fiction. Si le réel est pensé comme reconstruction mimétique, il est impossible d'admettre la contradiction et les incohérences qui traversent les fictions commentées. Dès lors, autant inverser la perspective pour montrer que ces univers fictionnels se présentent moins comme des constructions que selon le surgissement d'objets et de possibles, de fragments de choses, qui traversent le monde. Le réel est déjà cette montagne des possibles, monde qui n'est pas sans rappeler la colline des héros de *Nocturno de Chile* de Bolaño. Cette colline, établie par un célèbre cordonnier austro-hongrois, qui en demande directement la faveur à l'empereur, aurait eu pour fonction de glorifier les héros du passé, du présent et du futur⁶⁴⁶. Selon les mots du cordonnier, la colline serait « pareille à un fragment d'un autre monde, déposé là pour que les hommes en conservent le souvenir⁶⁴⁷ ». Cette volonté de rassembler en un seul lieu tous les temps et tous les destins, d'inscrire dans tous les chemins dans la colline, les fragments d'époques multiples, se heurte cependant à l'oubli du monde, même si le cordonnier, délaissé par ses soutiens, s'entête dans son projet. Un colonel de l'armée russe retrouvera bien

multiplications de ma solitude, me mène rapidement au bord du désespoir, d'où vraiment assez raisonnablement, je trouve finalement l'Homme Sans Bras. »

⁶⁴⁶ Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Narrativas hispánicas 293. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000, p. 56. "No sólo a los héroes del pasado y a los héroes del presente, sino también a los héroes del futuro".

⁶⁴⁷ *Ibid.* p. 55 "una colina que parecía un trozo de otro mundo puesto allí como recordatorio para los hombres"

des années plus tard son cadavre dans une crypte, seul vestige de cette montagne des possibles. Ainsi, les spéculations sur le monde, les tentatives de parcourir l'intégralité de ses possibles, impliquent sans doute de passer par l'épreuve de la mort, et d'éprouver notre finitude.

Conclusion

Dans *Avant demain : épigénèse et rationalité*, Catherine Malabou qualifie le livre de Quentin Meillassoux de « véritable coup de tonnerre », qu'il faut bien lire comme un « Après Kant⁶⁴⁸ », geste post-critique qu'elle remet pourtant en cause. Une de ses principales réserves tient dans l'impossibilité de conférer en dernière instance un contenu à l'idée de contingence radicale. L'abandon du transcendantal par la contingence, serait en même temps un renoncement à la contingence, aporie que Malabou tente de réduire en faisant appel à l'épigénèse, « processus de différenciation et de complexification cellulaire progressives⁶⁴⁹ », qui remplacerait la contingence des choses. En conférant aux objets un principe d'autogénération, Malabou tente de sortir avec Kant, et non *contre* lui, de l'opposition entre la construction transcendantale et le caractère inné des choses. Pourtant, Meillassoux avait essayé de donner un contenu à cette contingence des choses, en se tournant du côté de la littérature dans *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*⁶⁵⁰. Les fictions littéraires génèrent en effet très facilement des situations qui interrogent ce problème fondateur de la critique transcendantale. Il suffirait de revenir à Borges, et notamment à « *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* » où le monisme de l'univers fictionnel prétend annuler la science. Le monde de Tlön abolit tout classement et toute logique, en préférant les systèmes philosophiques de l'ordre de la sensation⁶⁵¹. Dans ce royaume de la corrélation absolue, le matérialisme et la logique sont des hérésies, que les penseurs n'arrivent même pas à conceptualiser. En proposant un raisonnement par l'absurde sur les catégories de l'*a priori* transcendantal, cette fiction décrit les apories d'un univers uniquement inscrit dans les structures de la pensée et de la critique. Les modélisations de la contingence dans les fictions littéraires permettent d'envisager le monde en dehors de sa saisie par une instance de pensée. L'un des derniers bastions de l'expression de la subjectivité voit donc ses fonctions historiques utilisées à contrepied. La forme seconde des fictions commentaires construit bien souvent un univers de référence mobile et instable, aux lois variables. La contingence se produit d'elle-même, par variation avec la norme et spéculation

⁶⁴⁸ Malabou, Catherine. *Avant demain: épigénèse et rationalité*. Paris, France: PUF, 2014, p. 2.

⁶⁴⁹ *Ibid.* p. 42.

⁶⁵⁰ Meillassoux, Quentin. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. 1 vols. Essais 4. Paris, France: les Éd. Aux forges de Vulcain, 2013.

⁶⁵¹ Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes. I*. Edition Jean-Pierre Bernés. Traduction Paul Bénichou. Paris, France: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 458.

sur l'absence de nécessité, modifiant à ce titre les ressorts de la subjectivité. Les personnages de Bolaño s'évertuent à exhumer les traces d'une *archè*, celle de la violence des meurtres, de la politique ou de l'art, dans la résurgence d'un trope « nazi » qui contamine l'ensemble du présent. La réapparition de ce passé ne mène pourtant pas à l'accessibilité sémantique et à la compréhension par les personnages des événements qui les traversent. La résurgence du substrat archaïque est aussi une lutte contre les signes. Les traces contingentes de l'historien s'effacent, disparaissent, se dérobent à la vue. Elles adoptent le mode d'existence de « l'étoile distante », dont la lumière est toujours dérobée signifie de la disparition du visible. La plupart des œuvres de Bolaño partagent ce trait ontologique dans le rapport à la référence, dans la compréhension et la reconstitution des faits. Les poèmes, les cadavres, les coups d'État apparaissent, mais les causes de ces événements, la chaîne complète des actions, ne sont jamais révélées. Le lecteur de Bolaño observe les conséquences, mais il ne tire jamais les fils d'une référence qui reconstituerait le déroulé des actions. Cette métamorphose anthropologique du sujet condamné à être dépossédé de la corrélation, de la construction des faits par sa vision, est une expression fictionnelle et sujet-orientée de l'existence des faits objets-orientés. La contingence philosophique posséderait donc des expressions fictionnelles. La difficulté à reconstruire un ensemble interprétatif ou narratif cohérent en est une des facettes. La constitution d'autocorrections et de reprises pourrait en être une autre. Le transfert, enfin, entre les univers de la fiction et du réel opéré par certains de ces personnages est un signe certain de la perte de leur capacité à considérer les choses du monde référentiel. La prise de conscience de cette distance, le décalage grandissant entre l'événement et son interprétation, conduit les sujets à se réinventer par la transformation de leurs facultés cognitives et représentatives. Dans *Fragments de Lichtenberg*, chaque lecteur apporte sa pierre à la théorie, sans pour autant reconstituer un ensemble, ou déterminer la version authentique de la source. L'origine de l'œuvre reste inaccessible, sujette à théories, interprétations et autres postulats. Les fragments sont perdus, déchirés et parfois même modifiés. La contingence fait partie du monde, et les hypothèses infinies des lecteurs prennent acte de leur impossibilité à retrouver la référence. Chez Danielewski, la contingence de la maison condamne également tous les efforts des interprètes et explorateurs qui tentent de la « découvrir ». Leur saisie est désorientée par les mouvements de l'objet qu'ils interrogent. La maison est si insaisissable qu'elle s'adapte à la vision de chacun de ses herméneutes. Elle mène le corrélationisme à son aporie, tout en préservant sa part matérielle, une forme d'existence jamais explicitement démontrée ou

représentée, à laquelle croient pourtant tous les personnages. Envisager la contingence des choses dans la fiction est donc une manière de mieux comprendre les personnages et la métamorphose de la subjectivité face à cette prise de conscience du caractère instable de la référence, en plus de construire un cadre théorique qui permet de penser la structure des fictions commentaires. Ces romans montrent donc les conséquences pour le sujet et pour la fiction de certains des présupposés antérieurement pensés par les philosophes objets-orientés.

Ces pliages de la référence se retrouvent à de très nombreuses reprises dans le monde chinois, univers linguistique et culturel qui propose de multiples occurrences de la perte et de l'absence de connaissance des choses du monde. Ces livres de la construction de savoirs alternatifs et de la spéculation référentielle énoncent un discours sur la réalité socioculturelle et sur les possibilités d'exprimer ou même de concevoir le monde. Par exemple, le roman de Liu Cixin intitulé *Le problème à trois corps*⁶⁵², reprend littéralement l'exemple de la nouvelle d'Asimov, puisqu'un de ses protagonistes déplace son billard dans la pièce et rejoue le même coup à plusieurs reprises : cette expérimentation a pour but de prouver que les lois physiques restent les mêmes dans le temps et dans l'espace, bien que le personnage principal du roman soit peu à peu convaincu du contraire. Ses perceptions se dérèglent, car elles sont manipulées par une civilisation extraterrestre qui projette d'envahir la Terre, les trisolariens, poussés à l'exil en raison de l'influence délétère de trois corps célestes sur leur planète, soleils dont l'attraction réciproque conduit à l'apparition de saisons chaotiques. Les été brûlants et les tempêtes glaciaires se succèdent de manière totalement imprévisible, et cette contingence poussée à l'extrême menace la vie. Pour assurer leur conquête, les Trisolariens tentent d'abolir la physique, dans une forme de génocide ethno-culturel qui s'attaque aux racines mêmes de l'intellection. La fiction hors-science de Liu Cixin propose donc l'hypothèse de la disparition de la physique, voire de la science, sous l'influence d'une civilisation qui instaurerait des lois contingentes afin d'empêcher toute reproductibilité des expériences. Dresser un tel constat n'implique pourtant pas nécessairement de convoquer les extraterrestres. Dans son enquête intitulée *Il manque un remède à la Chine*⁶⁵³, Murong Xuecun évoque une expérience d'immersion qu'il aurait menée au sein de gangs d'escrocs de la vente pyramidale. En reproduisant le schéma de la pyramide de Ponzi, ces associations de malfaiteurs enrôlent des âmes naïves dans une mécanique sectaire dont ils ne peuvent se défaire. Les marchandises

⁶⁵² Cixin Liu. *Le problème à trois corps*. Traduction Gwennaël Gaffric. Arles, France: Actes sud, 2016.

⁶⁵³ Xuecun Murong. *Il manque un remède à la Chine: enquête*. Traduction Hervé Denès and Jia Chunjuan. Paris, France: Gallimard, 2015.

vendues sont en réalité inexistantes et le profit ne repose que sur l'accroissement du groupe, les nouveaux venus venant compenser les pertes des plus anciens membres. Cette structure littéralement spéculative gagne le monde et la société décrite de manière critique par Murong Xuecun. La démarche spéculative implique donc des enjeux politiques, que Yan Lianke évoque lui aussi explicitement dans *Les chroniques de Zhalie*⁶⁵⁴, roman qui retrace la transformation d'un petit village en mégalopole suite à une basse escroquerie. Ce récit parabolique et carnavalesque d'une société lancée dans un développement effréné est précédé d'une préface sur le « mythoréalisme » de la société chinoise, dont il faut citer un long passage pour comprendre à quel point elle est déterminante :

La chine contemporaine s'est lancée à bride abattue dans la course pour faire mieux, et plus vite, que l'Europe et les États-Unis en deux siècles. En conséquence de quoi il n'y a plus ni règles, ni processus, la fin les a remplacés. [...] Toutes les explications que l'homme pourrait y trouver restent aussi silencieuses que des aimants pointés vers la terre nue, avec un magnétisme aussi disparu que le météorite qui s'est abîmé dans l'océan.

Un fait : un homme est mort en détention, noyé dans une bassine d'eau.

Un autre, tout aussi véridique : à Shanghai, peu avant la fête du printemps, les eaux du Huangpu ont charrié quelque dix mille cadavres de porcs.

Un dernier, celui-là encore parfaitement authentique : alors qu'une localité s'apprêtait à rendre la crémation obligatoire, les vieilles gens s'y sont les unes après les autres suicidées pour avoir le droit d'être enterrées.

Tels drames ont beau nous sembler irréels, contraires à la plus constante des logiques humaines, ils relèvent pourtant du quotidien et le risque existe, à toute heure et en tout lieu, qu'ils se reproduisent. Ils sont désormais si communs et répandus qu'on dirait l'air et l'eau, dont la qualité s'est modifiée sans que nous en ayons compris le pourquoi. [...] Nous avons là un processus dont l'originalité réside en sa capacité à défier l'imagination, à en dépasser les limites tant rien ne saurait expliciter ni justifier la réalité qui en découle, laquelle en devient irréelle, c'est une réalité du tangible intangible où l'impossible est possible. Les événements s'y produisent selon des principes et des règles que nous ne discernons pas, que nous n'arrivons pas à toucher du doigt, que nous ne pouvons même pas éprouver.

Telle réalité procède d'une nouvelle logique, de nouvelles manières de raisonner.

D'une forme d'existence commune que l'on peut qualifier de « mythoréaliste »⁶⁵⁵.

Ainsi, la rupture épistémologique de la contingence ne concerne pas seulement les lois de la physique. Cette préface de Yan Lianke énonce un état du monde contemporain, non

⁶⁵⁴ Yan, Lianke. *Les chroniques de Zhalie: roman*. Traduction Sylvie Gentil. Arles, France: Éditions P. Picquier, 2015.

⁶⁵⁵ *Ibid.* p. 25.

seulement du point de vue ontologique, mais aussi anthropologique, social et politique. Les pliages du réel et interprétations surnaturelles du développement économique, découlent d'une dissimulation de l'information et des connaissances, d'un maquillage des réalités comptables et statistiques. Cette idée ne doit pas être confondue avec le cliché orientaliste d'une Chine conçue comme altérité totale, culture inaccessible ou incompréhensible à l'esprit occidental. La Chine nous montre simplement un état du monde qui s'inscrit dans une réaction en chaîne que Jean-François Billeter a analysée dans la *Chine trois fois muette*⁶⁵⁶. Malgré des écarts historiques et culturels, ou grâce à la déterritorialisation intellectuelle et conceptuelle produite par ce monde lointain, il est possible d'envisager différemment le proche, de le saisir de manière plus complète. Cette « forme d'existence commune » mythoréaliste où les événements se produisent selon des règles que « nous ne pouvons même pas éprouver », concerne également le monde occidental, traversé par des objets spéculatifs, par des processus que nous nous retrouvons dans l'incapacité d'expliquer, par des états de fait retirés et dissimulés « désormais si communs et répandus qu'on dirait l'air et l'eau ». L'instrumentalisation politique de la réalité, le retrait de la connaissance dans les sphères de l'institution, la prolifération et la séparation des sources d'information et la constitution de bulles de référence nourrissent une société de la défiance où la reconnaissance de la contingence ne cherche qu'à susciter la croyance, à ériger une vérité inaccessible et retirée. Les scandales sanitaires, qui défraient autant la chronique en Chine qu'en France, ébranlent les discours de la transparence et de l'harmonie. La révélation des affaires de corruption et de passe-droits, l'inertie de l'administration et des structures de pouvoir, favorisent la déliquescence du rapport aux institutions. Alors que les normes et les principes de précaution s'affirment plus que jamais dans la parole publique, reste-t-il encore quelqu'un pour avoir une confiance pleine et entière en leur application ?

En se matérialisant par la parole, la contingence gagne peu à peu les faits et la littérature participe de cette transformation du monde sans se limiter à l'énonciation d'une critique. Les fictions constituent donc un envers, mais aussi un « comble » de la théorie, qui sans elles resterait une pensée aporétique. Par essence, la fiction se joue des lois du réel pour construire un artefact qui obéit à ses propres règles. En s'emparant des possibles référentiels, ces romans prennent à la lettre des hypothèses farfelues, l'œuvre de Lichtenberg serait en réalité un roman-fleuve, un espace labyrinthique existerait dans la maison de Navidson, les livres d'Archimboldi

⁶⁵⁶ Billeter, Jean-François. *Chine trois fois muette: essai sur l'histoire contemporaine et la Chine ; suivi de Essai sur l'histoire chinoise d'après Spinoza*. Paris, France: Éd. Allia, 2013.

constitueraient un mode de réalité plus sincère, plus vraisemblable de description du réel que le regard des témoins de première main. Les œuvres sources constituent un monde référentiel instable et fragile, manipulé et détourné par les fictions secondes. Cette fragilité du commentaire parle de notre manière de percevoir et de comprendre le monde. Nous faisons référence au monde de la même manière que les personnages des fictions secondes commentent les fictions premières. En transformant les lois du commentaire, ces fictions transforment les modalités de l'intellection et de la perception. Lorsque les commentaires modifient leurs sources, proposent des variantes et des digressions, *surinterprètent* l'œuvre première, ils confèrent à l'herméneutique une puissance de création qui s'adapte aux possibles du monde, qui se prépare à la disparition ou à la variation des choses. La littérature adopte un positionnement que la théorie ne se permet pas. Les œuvres littéraires n'exemplifient pas des théories, mais les travaillent et les « perdent », selon la formule de Vila-Matas⁶⁵⁷. C'est par le détour de la fiction que se formule la sortie de la pensée transcendante qui évite l'aporie d'une conceptualisation d'un en dehors de la pensée, le « double clic » de la spéculation dénoncé par Latour et Malabou. Le renouvellement de cette pensée du dehors passe par une reconfiguration des structures du commentaire, par l'examen des manières de formuler un discours herméneutique. L'hybridité de la signification fictionnelle favorise la modélisation de la pensée autour de la contingence. La littérature dénoue l'aporie de la pensée du dehors, en se modelant sur la variation du monde, en saisissant, à l'oblique, l'envers des choses. Elle s'augmente d'un accès possible au monde prolongé de l'écrit, qui transforme l'écriture par nouveaux les moyens d'intellection conférés au lecteur. En passant du stylo à la tablette, on accède à une somme infinie de discours et d'images auxquels le livre fait référence. Un exemple d'*Only Revolutions* suffira sans doute à le prouver. Souvent cryptiques, les citations marginales du livre de Danielewski mélangent des éléments variés appartenant à des contextes différents. Par exemple, sous la date du 1^{er} septembre 1870, il est inscrit :

London conference & clauses. / Requisitioning cannons. / Commune. / Sarah
A. Allen driven / from cotton gin port. / Railroad act. / Phineas T. Barnum. /
Pillsbury boy. / Force Act⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ Vila-Matas, Enrique. *Perdre des théories*. Traduction André Gabastou. Paris, France: C. Bourgois, 2010.

⁶⁵⁸ Danielewski, Mark Z. *Only revolutions*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Pantheon Books, 2006, p. Sam 9.

Les événements seulement mentionnés à travers des dates, des mots et des noms propres constituent autant d'histoires potentielles à poursuivre sur d'autres supports médiatiques⁶⁵⁹. Cette convocation de l'érudition numérique confère à la lecture hypertextuelle les modalités de constitution du sens, et plus largement des processus de conceptualisation. La littérature seconde, traversée d'interprétations fictionnelles et de références, ne mène donc pas au constat amplement ressassé d'une fin de la littérature, ni même d'une renaissance ou d'un après⁶⁶⁰. L'ère du commentaire anime la fiction de possibles en détruisant les structures de la mémoire et de la cohésion. La mise en abyme du faire semblant, la projection ironique des faits et de la vérité, la présentation de décalages ironiques dans la construction du récit et de la référence, façonne un régime discursif de la mise en doute de la véridiction, mais aussi de la destruction potentielle des structures de sens par la révélation des contradictions de la référence. Cette dimension ontologique se retrouve dans la matérialité de récits qui reposent sur des jeux de langage et sur des pratiques de déplacement de la mise en page. La parole se place en marge de la construction commune du langage de la tribu et révèle le *jeu* des choses, le déplacement des rouages du sens. Le commentaire ne relève donc pas d'une réductionnisme assommant destiné à annihiler toute action politique. Il nous force au contraire à nous placer à la hauteur du monde, pour ne plus subir la spéculation, mais nous en emparer.

⁶⁵⁹ Par exemple, le livre nous indique qu'une recherche internet consacrée à Sarah A. Allen peut nous mener à l'archive de sa déposition devant les membres du Congrès américain au cours de la guerre civile. Url : <http://archive.org/stream/reportjointsele02scotgoog#page/n179/mode/1up>

⁶⁶⁰ Faerber, Johan. *Après la littérature: écrire le contemporain*. Paris, France: PUF, 2018.

Bibliographie

Œuvres littéraires

- BELLATIN, Mario. *Dans la penderie de monsieur Bernard, il manque le costume qu'il déteste le plus*. Traduction Christophe Lucquin et Andrés Felipe. Paris, France : LC.C, 2012.
- . *Salon de beauté : roman*. Traduction André Gabastou. Paris, France : Stock, 2000.
- . *Flore : roman*. Traduction Chrystelle Frutozo. Albi, France : Passage du Nord/Ouest, DL 2004, 2004.
- . *Jacob le mutant ; suivi de Chiens héros*. Traduction André Gabastou. Albi, France : Passage du Nord-Ouest, 2006.
- . *Shiki Nagaoka : un nez de fiction : roman*. Traduction André Gabastou. Albi, France : Passage du Nord-Ouest, 2004.
- . *Leçons pour un lièvre mort*. Traduction André Gabastou. Albi, France : Passage du Nord-Ouest, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 1998.
- . *Estrella distante*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 1999.
- . *Amuleto*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 1999.
- . *Nocturno de Chile*. Narrativas hispánicas 293. Barcelona : Éd. Anagrama, 2000.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 2003.
- . *2666*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 2004.
- . *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos, 1998-2003*. Edition Ignacio Echevarría. Barcelona, Espagne : Anagrama, 2004.
- . *Putas asesinas*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 2005.
- . *Una novelita lumpen*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 2009.
- . *El Tercer Reich*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 2010.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona, Espagne : Éd. Anagrama, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Œuvres complètes. I*. Édition Jean-Pierre Bernés. Traduction Paul Bénichou et alii. Paris, France : Gallimard, impr. 2010, 2010.
- CHEVILLARD, Éric. *Palafox*. Paris, France : les Éd. de Minuit, 1990.
- . *Préhistoire*. Paris, France : les Éd. de Minuit, 1994.
- . *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris, France : les Éd. de Minuit, 1999.
- . *Du hérisson*. Paris, France : les Éd. de Minuit, 2002.

- . *Le vaillant petit tailleur*. Paris, France : les Éd. de Minuit, 2003.
- . *Démolir Nisard*. Paris, France : les Éd. de Minuit, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid, Espagne : Catedra, 1934.
- DANIELEWSKI, Mark Z. *House of leaves*. New York, Etats-Unis: Pantheon Books, 2000.
- . *Only revolutions*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Doubleday, 2006.
- . *The fifty year sword*. New York, États unis d'Amérique : Pantheon Books, 2012.
- . *The familiar: volume 1 : one rainy day in May*. New York, États-Unis d'Amérique : Pantheon Books, 2015, 2015.
- LICHTENBERG, Georg Christoph. *Le miroir de l'âme*. Traduction Charles Le Blanc. 3e éd. revue. 1 vol. Domaine romantique. Paris, France : J. Corti, 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*. Paris, France : Gallimard, 1976.
- NABOKOV, Vladimir Vladimirovič. *Feu pâle*. Traduction Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau. Paris, France : Gallimard, 1987.
- PAVIĆ, Milorad. *Le Dictionnaire Khazar : roman-lexique en 100000 mots*. Traduction Maria Bežanovska. Paris, France : Éditions Le nouvel Attila, 2015.
- RICHTER, Jean-Paul, Claude Traduction Pichois, and Robert Traduction Kopp. *Vie de Fibel*. Paris, France : Union générale d'éditions, 1967.
- SENGES, Pierre. *Veuves au maquillage : roman*. Paris, France : Verticales, 2000.
- . *Essais fragiles d'aplomb*. Minimales. Paris, France : Verticales, 2002.
- . *Ruines-de-Rome : roman*. Points 1260. Paris, France : Éd. du Seuil, 2004.
- . *La réfutation majeure : version française d'après Refutatio major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*. Paris, France : Éd. Verticales, 2004.
- . *L'idiot et les hommes de paroles*. Paris, France : Bayard, 2005.
- . *Sort l'assassin, entre le spectre*. Paris, France : Verticales-Phase deux, 2006.
- . *Fragments de Lichtenberg*. Paris, France : Verticales-Phase deux, 2008.
- . *Environs et mesures*. Paris, France : Gallimard, 2011.
- . *Achab : séquelles*. 1 vol. Paris : Éd. Verticales, 2015.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby et compagnie*. Traduction Éric Beaumatin. 10-18. Paris : 10-18, 2003.
- . *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Traduction Éric Beaumatin. Paris, France : C. Bourgois Éd., 2006.

- YAN, Lianke. *Les chroniques de Zhalie : roman*. Traduction Sylvie Gentil. Arles, France : Éditions P. Picquier, DL 2015, 2015.
- . *Les jours, les mois, les années*. Traduction Brigitte Guilbaud. Arles, France : P. Picquier, 2009.
- CIXIN Liu. *Le problème à trois corps*. Traduction Gwennaël Gaffric. Arles, France : Actes Sud, 2016.
- XUECUN Murong. *Il manque un remède à la Chine : enquête*. Traduction Hervé Denès et Jia Chunjuan. Paris, France : Gallimard, impr. 2015, 2015.

Ouvrages et articles de théorie littéraire et de linguistique

- AARSETH, Espen J. *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Md. London: Johns Hopkins University Press, 1997.
- ADLER, Aurélie, *Éclats des vies muettes, figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*. Paris, France : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- ALEXANDRE-BERGUES, Pascale et GUÉRIN, Jeanyves (dir.). *Savoirs et savants dans la littérature : Moyen Âge-XXe siècle*. Actes du colloque organisé les 20, 21 et 22 novembre 2008 à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée et à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 2010.
- ARNOULD, Jean-Claude et POULOUIN, Claudine (dir). *Notes : études sur l'annotation en littérature*. Rouen, France : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.
- ARRIVE, Michel. *Supercherries littéraires : la vie et l'oeuvre des auteurs supposés*. Ed. Jean-François Jeandillou. Genève, Suisse : Droz, 2001.
- BARNABÉ, Fanny « La ludicisation des pratiques d'écriture sur Internet : une étude des fanfictions comme dispositifs jouables », Sciences du jeu [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 03 octobre 2016.
- BELL, Alice. *The possible worlds of hypertext fiction*. 1 vol. Houndmills, Royaume-Uni, 2010.
- BESSIERE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris, France : Presses universitaires de France, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, France : Gallimard, 1969.
- . *L'espace littéraire*. Paris, France : Gallimard, 1982.
- BOUCHARDON, Serge. *Le récit littéraire interactif : Narrativité et interactivité*. Thèse de doctorat, Université de Technologie de Compiègne, 2005.

- BOURDAA, Mélanie, « Les fans studies en question : perspectives et enjeux », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 23 novembre 2015, consulté le 15 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/1644>.
- BRYANT, Levi R., SRNICEK, Nick, et HARMAN Graham, eds. *The speculative turn: continental materialism and realism*. Melbourne, Australie : Re.press, 2011.
- BOUJU, Emmanuel, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent » », *La transcription de l'histoire dans le roman contemporain*. Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2010/2 65e année, p. 417-438.
- CALVINO, Italo. *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Traduction Yves Hersant. Du monde entier. Paris, France : Gallimard, 1989.
- CHAMPEAU, Geneviève, eds. *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain. Actes du colloque international de Talence, novembre 1992*. Collection de la Maison des pays ibériques. Bordeaux, France : Maison des pays ibériques, 1994.
- COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. 1 vol. Baltimore, Etats-Unis: The John Hopkins University Press, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main : ou le travail de la citation*. Paris, France : Éditions Points, 2016.
- COQUIO, Catherine, SALADO, Régis, eds. *Fiction & connaissance : essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*. Critiques littéraires. Paris Montréal (Québec) Torino : l'Harmattan, 1998.
- CORREARD, Nicolas, FERRÉ, Vincent, et TEULADE Anne, eds. *L'herméneutique fictionnalisée : quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Paris, France : Éditions Classiques Garnier numérique, 2014.
- CULIOLI, Antoine. *Opérations et représentations. Pour une linguistique de l'énonciation. L'homme dans la langue*. Gap, France : Éd. Ophrys, 1991.
- DAROS, Philippe. *L'art comme action : pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris, France : H. Champion, 2012.
- DEMANZE, Laurent. *Les fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Seneges*. Paris, France : Éditions Corti, DL 2015, 2015.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore, Etats-Unis: Johns Hopkins university press, 1998.
- . "Truth and Authenticity in Narrative" *Poetics Today*, Duke University Press, Vol. 1, No.3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction (Spring, 1980).

- DOMINO, Maurice et ARON Thomas. *Texte littéraire et référencement*. Semen. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Série Linguistique et sémiotique. Paris, France : diff. les Belles lettres, 1989.
- DOOB, Penelope B. Reed. *The idea of labyrinth: from classical antiquity through the Middle Ages*. Ithaca (N. Y.), Etats-Unis: Cornell university press, 1990.
- DRUCKER, Johanna. *SpecLab: digital aesthetics and projects in speculative computing*. Chicago, Etats-Unis: The University of Chicago Press, 2009.
- DUFIEF, Véronique, ed. *Les écrivains face au savoir*. Dijon, France : Éd. universitaires de Dijon, 2002.
- DÜRRENMATT, Jacques et PFERSMANN Andréas, eds. *L'espace de la note*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2004.
- ESCOLA, Marc, ed. *Théorie des textes possibles*. 1 vol. CRIN. Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises. Amsterdam, Pays-Bas : 2012.
- , "Littérature seconde.", article en ligne sur le site *Fabula*. Dernière connexion le 13 Mai 2016. http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26acute%3Brature_seconde.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas : origine et destin de la communauté*. Traduction Nadine Le Lirzin. Les essais du Collège international de philosophie. Paris : Presses universitaires de France, 2000.
- FAERBER, Johan. *Après la littérature : écrire le contemporain*. Paris, France : PUF, 2018.
- GEFEN, Alexandre. *Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux XIXe et XXe siècles*. Lille, France : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2004.
- . « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine. » Majorano, Matteo, dir. *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet. Studio, pp.115–125, 2016. <hal-01624094>
- GENETTE, Gérard. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris, France : Éd. du Seuil, 2004.
- . *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, France : Éd. du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard et TODOROV Tzvetan, eds. *Littérature et réalité*. Points 142. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- GIBBONS, Alison. *Multimodality, cognition, and experimental literature*. 1 vols. New York, Etats-Unis: Routledge, 2011.
- GRAFTON, Anthony. *Faussaires et critiques : créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*. Traduction Marie-Gabrielle Carlier. Histoire 23. Paris : les Belles Lettres, 1993.

- . *The Footnote: a curious history*. Cambridge (Mass.), États-Unis: Harvard University Press, 1997, 1997.
- GUILLAUME, Gustave. *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*. Réédition avec préface de Roch Valin. Québec : A-G. Nizet, Presses de l'Université Laval, 1975.
- GUNDEL, Jeanette K. and HEDBERG Nancy eds. *Reference : interdisciplinary perspectives*. 1 vol. New directions in cognitive science. Oxford ; New York, Royaume-Uni: Oxford University Press, 2008.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Poétique. Paris : Éd. du Seuil, 1986.
- HARSHAW, Benjamin. "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today*, Vol. 5, No. 2, The Construction of Reality in Fiction, Duke University Press, 1984.
- HAYLES, N. Katherine. *Writing machines*. Cambridge (Mass.), États-Unis, Royaume-Uni, 2002.
- . *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- . *Electronic literature: new horizons for the literary*. 1 vols. Ward-Phillips lectures in English language and literature. Notre Dame (Ind.), États unis : University of Notre Dame, 2008.
- HELLEKSON, Karen et BUSSE, Kristina (2006) : *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet: new essays* (EN), Jefferson, North Carolina: McFarland & Co., 2006.
- HERMAN, Jan et HALLYN Fernand, eds. *Le topos du manuscrit trouvé : actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*. BIG Bibliothèque de l'information grammaticale 40. Louvain, Paris : Peeters, 1999.
- HOBSON, Marian. *The object of art: the theory of illusion in eighteenth-century France*. Cambridge, Royaume-Uni: Cambridge university press, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. New York, États-Unis: Routledge, 1988.
- . *A theory of adaptation*. 1 vol. New York, États-Unis: Routledge, 2006.
- . dir. *L'Autoreprésentation : Le Texte et Ses Miroirs*. « Texte : Revue de Critique et de Théorie Littéraire » ; 1 (1982). Toronto: Trinity College, 1982.
- INCULTE (collectif). *Devenirs du roman : 2. Ecritures et matériaux*. Inculte Naïve. Paris, France : Inculte, 2014.
- ISELIN, Pierre. dir. *'S'entregloser' : commentaire et discours dans la littérature de langue anglaise*. Paris, France : PUPS, 2009

- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*. Traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Editions de Minuit, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Le texte littéraire : Non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, I, vol 1 « L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs ». Edition Linda Hutcheon. Toronto, Canada: Trinity College, 1982.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Collection poétique. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- LANDOW, George P. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. 3rd ed. 1 vols. Parallax. Baltimore (Md.), Etats-Unis: Johns Hopkins university press, 2006.
- LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris, France : Éditions du Seuil, 2016.
- , ed. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, France : CNRS éd., 2010.
- LAVIS, Georges. « Le texte littéraire, le référent, le réel, le vrai », Université de Liège. Cahiers d'analyse textuelle. Paris, France : Les Belles lettres, 13, 1971
- LEE, Bongjie. *Le roman à éditeur : la fiction de l'éditeur dans "La religieuse", "La nouvelle Héloïse" et "Les liaisons dangereuses."* Publications universitaires européennes 140. Berne Francfort-s.Main, Paris : P. Lang, 1989.
- LEVY, Pierre. *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*. Paris, France : la Découverte, 1997.
- LINSKY, Leonard. *Le problème de la référence*. Traduction Suzanne Stern-Gillet, Paul Gochet, and Philippe Devaux. 1 vol. L'Ordre philosophique. Paris, France : Éditions du Seuil, 1974.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. 1 vol. Critique (Collection). Paris, France : Éd. de Minuit, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. 3e éd. rev. et augm. avec exercices et corrigés. Paris : Dunod, 1993.
- . *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. 1 vol. Collection U. Série Lettres. Paris, France : A. Colin, 2004.
- MANOVITCH, Lev. *The Language of New Media*. Leonardo. Cambridge (Mass.) London: the MIT press, 2001.
- MARX, William. *Vie du lettré*. Paris, France : Les éditions de Minuit, 2009.
- MESSAGE, Vincent. *Romanciers pluralistes*. Paris, France : Éditions du Seuil, 2013.

- NEDELEC Claudine eds. *Les bibliothèques, entre imaginaires et réalités : actes des colloques "Bibliothèques en fiction", 8-9 juin 2006, et "Bibliothèques et collections", 25-26 janvier 2007*, Université d'Artois, "Textes & cultures.". Arras, France : Artois presses université, 2009.
- OLIVESI, Stéphane. *Référence, déférence : une sociologie de la citation*. Paris, France : L'Harmattan, 2007.
- PAVEL, Thomas G. *Fictional worlds*. Cambridge, Mass: Harvard University press, 1986.
- PFERSMANN, Andréas. *Séditions infrapaginales : poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe-XXIe siècles)*. 1 vol. Histoire des idées et critique littéraire 464. Genève : Droz, 2011.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *L'érudition imaginaire*. 1 vol. Genève, Suisse : Droz, 2009.
- PIERSSENS, Michel. *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*. Villeneuve-d'Ascq, France : Presses universitaires de Lille, 1990.
- PLUVINET, Charline. *Fictions en quête d'auteur*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- RABAU, Sophie. « Entre bris et reliques », in Ricard Ripoll (dir), *L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études, 2002,
- RANCIERE, Jacques. *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, France : Pluriel, 2011.
- RICARDOU, Jean. *L'autoreprésentation*. Edition Linda Hutcheon. 1 vol. Toronto, Canada: Trinity College, 1982.
- . « L'escalade de l'autoreprésentation », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, I, vol 1, « L'autoreprésentation. Le texte et ses miroirs ». Edition Linda Hutcheon. Toronto, Canada: Trinity College, 1982.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. L'Ordre philosophique. Paris, France : Éd. du Seuil, 1983.
- RUFFEL, Lionel. *Qu'est-ce que le contemporain ?* 1 vols. Nantes, France : C. Defaut, 2010.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. 1 vols. Parallax. Baltimore: the Johns Hopkins university press, 2001.
- . *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. 1 vols. Bloomington, Ind., États-Unis, 1991.
- SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte », in *Frontières de la fiction*, colloque organisé par Alexandre Gefen et René Audet, publication en ligne sur le site « Fabula » consultée pour la dernière fois le 10/07/2017 : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php#FN13>

- SAMOYAULT, Tiphaine. *Intertextualité : mémoire de la littérature*. 128 258. Paris, France : Nathan, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale. [1e-2e parties.]* éd. critique par Rudolf Engler, Wiesbaden : O. Harrassowitz, 1967.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* 1 vols. Poétique (Collection). Paris, France : Éd. du Seuil, 1999.
- SEARLE, John R. *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*. Traduction Joëlle Proust. 1 vols. Le Sens commun. Paris, France : les Éditions de Minuit, 1982.
- SLOANE, Sarah. *Digital fictions: storytelling in a material world*. 1 vols. Stamford (Conn.), États-Unis: Ablex Pub., 2000.
- STRAWSON, P. F. "On Referring" *Mind*, New Series, Vol. 59, No. 235, 1950.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Écriture. Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- SZENDY, Peter. *L'apocalypse cinéma : 2012 et autres fins du monde*. Nantes, France : Capricci, DL 2012, 2012.
- VIART, Dominique et VERCIER Bruno. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. 2e éd. augmentée. 1 vols. Paris : Bordas, 2008.
- WHITESIDE, Anna et ISSACHAROFF, Michael. *On Referring in Literature*. Bloomington Indianapolis: Indiana university press, 1987.
- ZENETTI, Marie-Jeanne. *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. 1 vols. Littérature, histoire, politique 12. Paris, France : Classiques Garnier, 2014.
- ZINK, Michel. *L'œuvre et son ombre : que peut la littérature secondaire ?* 1 vols. Paris, France : Éd. de Fallois, 2002.

Ouvrages et articles philosophiques ou sociologiques

- AGAMBEN, Giorgio. *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Traduction Marilène Raiola. La Librairie du XXème siècle. Paris, France : Éd. du Seuil, 1990.
- BILLETER, Jean-François. *Chine trois fois muette : essai sur l'histoire contemporaine et la Chine ; suivi de Essai sur l'histoire chinoise d'après Spinoza*. Paris, France : Éd. Allia, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. 1 vols. L'invention philosophique : série / dirigée par François Laruelle. Paris, France : Aubier-Montaigne, 1986.

- . *L'art du lieu commun : du bon usage de la Doxa*. 1 vols. La Couleur des idées. Paris, France : Éd. du Seuil, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988. III, 1976-1979*. Paris, France : Gallimard, 1994.
- . *L'archéologie du savoir*. Paris, France : Gallimard, DL 2008, 2008.
- . *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. 1 vols. Paris, France : Gallimard, 1971.
- FREGÉ, Gottlob. *Écrits logiques et philosophiques*. Traduction Claude Imbert. L'ordre philosophique. Paris, France : Éd. du Seuil, 1990.
- GARCIA, Tristan. *Forme et objet : un traité des choses*. Paris, France : Presses universitaires de France, impr. 2011, 2011.
- GENIN, Christophe. *Réflexions de l'art : essai sur l'autoréférence en art*. 1 vols. Esthétiques (Paris, 1997). Paris, France : Éd. Kimé, 1998.
- GOODMAN, Nelson. *Manières de faire des mondes*. Traduction Marie-Dominique Popelard. 1 vols. Folio 483. Paris: Gallimard, 2006.
- HARMAN, Graham. *Tool-Being : Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago (Ill.): Open Court, 2002.
- HUME, David. *Enquête sur l'entendement humain*. Traduction Didier Deleule. Paris, France : Nathan, 1982.
- JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*. Traduction Florence Nevoltry. Paris, France : Beaux-arts de Paris, les éditions : Ministère de la culture et de la communication, 2011.
- LATOURETTE, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*. Paris, France : la Découverte, 2012, 2012.
- . *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris, France : La Découverte, 1991, 1991.
- LATOURETTE, Bruno, BONNEUIL Christophe, DE JOUVANCOURT Pierre et alii. *De l'univers clos au monde infini*. Edition Émilie Hache. Bellevaux, France : Editions Dehors, 2014.
- MALABOU, Catherine. *Avant demain : épigénèse et rationalité*. Paris, France : PUF, 2014.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. Traduction Michel Deutsch. Paris, France : Les Éditions aux Forges de Vulcain, 2013.
- . *Après la finitude : essai sur la nécessité de la contingence*. 1 vols. L'ordre philosophique. Paris : Éd. du Seuil, 2005.

- NANCY, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris, France : Galilée, impr. 2013, 2013.
- . *La communauté affrontée*. Collection La philosophie en effet. Paris : Galilée, 2001.
- . *La Communauté désœuvrée*. Détroits. Paris : C. Bourgois, 1986.
- PERRET, Catherine. *Les porteurs d'ombre : mimésis et modernité*. Paris, France : Belin, DL 2002, 2002.
- POPPER, Karl Raimund. *La logique de la découverte scientifique*. Traduction Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux. Paris, France : Payot, 1973.
- QUINE, Willard Van Orman. *Le mot et la chose*. Traduction Joseph Dopp. 1 vols. Champs. Paris, France: Flammarion, 2010.
- RÉCANATI, François. *Direct reference : from language to thought*. 1 vols. Oxford ; Cambridge (Mass.), Royaume-Uni, États-Unis : Blackwell, 1993.
- RUSSELL Bertrand. *Mind*. New Series, Vol. 14, No. 56, Oxford University Press. Oxford, Royaume-Uni : 1905, pp. 479-493.
- SERRES, Michel. *Hominescence*. Essais. Paris : Éd. le Pommier, 2001.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Communauté et société*. Traduction Sylvie Bond. Paris, France : Presses universitaires de France, 2010.

Ouvrages et articles par auteur

- BENMILOUD Karim et ESTEVE Raphaël, eds. *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, France : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- BERTINA Arno et SENEGES Pierre. *Correspondance*. Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine. Dernière consultation le 17/05/2014. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/9/542>.
- BLANCKEMAN, Bruno, SAMOYAUULT Tiphaine, VIART Dominique et BAYARD Pierre. *Pour Éric Chevillard*. Paris, France : Les Éd. de Minuit, , 2013.
- BRAY, Joe et GIBBONS Alison, eds. *Mark Z. Danielewski*. 1 vols. Contemporary American and Canadian writer. Manchester, Royaume-Uni: Manchester University Press, 2011.
- CRISPIN Jessa. "A Conversation With Mark Z. Danielewski". *Kirkus Book Reviews*. Dernière consultation le 29/08/2015. <http://www.kirkusreviews.com/blog/fiction/conversation-mark-z-danielewski/>.

- D'AMBROSIO, Mariano. *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, Université Sorbonne Paris Cité, 2016.
- DEMANZE, Laurent. « L'apocalypse selon Senges ». *Pierre Senges*. Remue.net : Dernière consultation 21/03/2017. URL : <http://remue.net/spip.php?article4949>
- GUILET, Anaïs, et LADOUCEUR Moana, eds. « *Comme le feu dévore rapidement le papier* » : lire *Mark Z. Danielewski*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2014, 2014.
- GUILET Anaïs. « Du chaos domestique à l'impossible domestication du chaos dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski », *Revue Trans* 6 | 2008, dernière consultation le 13/04/2016. URL : <http://journals.openedition.org/trans/263>
- HEREDIA, Margarita, ed. *Vila-Matas portátil : un escritor ante la crítica*. 1 vols. Candaya ensayo 1. Barcelona: Candaya, 2007.
- MANZONI, Celina, ed. *Roberto Bolaño : la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Argentine: Corregidor, 2002.
- MORENO, Fernando, ed. *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Poitiers, France : Centre de recherches latino-américaines - Archivos, Université de Poitiers-CNRS, 2005.
- OLIVIER, Florence. *Sous le roman, la poésie : le défi de Roberto Bolaño*. Paris, France : Hermann, 2016.
- . *Poesía + novela = poesía : la apuesta de Roberto Bolaño*. Xalapa (MX), Mexique: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2015.
- . « Transmutaciones del lirismo en la obra de Roberto Bolaño » *Mitologías hoy*, Verano 2013
- PÖHLMANN Sascha, ed. *Revolutionary leaves: the fiction of Mark Z. Danielewski : [Conference, Munich, may 20-21, 2011]*. Edited by. Newcastle upon Tyne, Royaume-Uni: Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- POUS, Claire. *Figures de l'auteur : Préhistoire, Le Vaillant Petit Tailleur, Oreille Rouge d'Eric Chevillard*, 2007.
- SCHMUKLER, Enrique. *Fictions en quête d'auteurs : figures d'auteur chez César Aira, Roberto Bolaño, Mario Bellatin et Enrique Vila-Matas*. Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 2012.
- TAYLOR, Mark C. *Rewiring the real: in conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Columbia university press, 2013.

VIART, Dominique, et Demanze Laurent, eds. *Fins de la littérature ?., Esthétiques et discours de la fin.* Paris, France : A. Colin, 2012.

———, eds. *Fins de la littérature. Tome II, Historicité de la littérature contemporaine.* Paris, France : A. Colin, 2012.

VILA-MATAS, Enrique et ECHENOZ, Jean. *De l'imposture en littérature.* Traduction Sophie Gewinner and Guadalupe Nettel. Éd. bilingue. 1 vols. Les bilingues. Saint-Nazaire: MEET, 2008.

Résumé – Les fictions commentaires : références spéculatives dans le roman au tournant du XXIe siècle

Sous la catégorie de « fictions commentaires », cette thèse compare des romans au second degré, dont le processus fictionnel s’ancre dans la glose d’une œuvre première plus que dans la représentation référentielle. À rebours de l’intertexte destiné à s’intégrer et à nourrir la création, les fictions commentaires reposent plutôt sur une hypertextualité hétérogène, ainsi que sur des dispositifs enchâssés d’écriture, de lecture et d’édition. Avec les expérimentations de Mark Z. Danielewski (*House of Leaves*), les facéties de Pierre Senges (*Fragments de Lichtenberg*) ou les enquêtes de Roberto Bolaño (*2666*), l’écriture devient herméneutique, déchiffrement d’un manuscrit perdu, recherches bio-bibliographiques. Mais ces œuvres secondes ne sont pas nécessairement refermées sur elles-mêmes : en multipliant les références fragmentaires à leurs sources, que ce soit par l’annotation, l’allusion ou la représentation seconde, elles modifient en effet leur rapport à la référence, à la manière dont la fiction se construit sur un fondement implicite. Une figuration au second degré est en effet distincte de celle qui part d’un « cadre de référence », qu’il soit pensé comme le monde « tel qu’il est » ou considéré comme relevant de la perception, de constructions langagières ou de connaissances scientifiques. Les fictions commentaires interrogent donc les conditions de la représentation littéraire lorsqu’elle ne s’appuie plus seulement sur des figurations subjectives, mais bien sur un objet qui obéit arbitrairement (mais sûrement) à ses propres règles. Elles substituent à la représentation mimétique d’un monde extralinguistique, la signification d’une œuvre déjà constituée. Ce déplacement ne constitue pourtant pas une simple abolition du référent. De cadre implicite et nécessairement dogmatique, la référence devient un substrat explicite, matériel et mobile, un point de départ contingent. Il devient possible de la soumettre à la variation, au doute, à la dés-illusion. Dans les fictions commentaires, le référent devient donc spéculatif. Notre travail voudrait penser ce transfert à l’aune des philosophies spéculatives contemporaines, telles qu’elles sont par exemple portées par Quentin Meillassoux, Graham Harman ou Tristan Garcia. En prenant le parti des choses, ces penseurs s’efforcent de débusquer l’absence de nécessité des lois physiques du monde. En effet, dans l’ontologie objet-orientée les choses hors de leurs représentations sont souvent pensées selon leur contingence. Les fictions commentaires réfèrent surtout à des objets – les œuvres premières – qu’elles commentent, glosent et modifient. Elles pourraient dès lors être conçues comme la figuration des virtualités présentes au cœur du réel et plus seulement comme l’image de possibles stipulés

ou fantasmés. Dans cette perspective, il s’agira donc d’explorer le monde figuré par la littérature spéculative.

Mots-clés : Fiction, érudition, référence, contingence.

Abstract – Commentary fictions: Speculative reference in contemporary novels

This dissertation intends to outline and study “commentary fictions,” or novels that comment on other works rather than represent a referential reality. Against intertextual assimilation, these fictions “of the second degree” rely on a hypertextual basis, and depict the writing, reading and editing processes. As demonstrated in Mark Z. Danielewski’s experimentations (*House of Leaves*), Pierre Senges’ wit (*Fragments de Lichtenberg*) and Roberto Bolaño’s investigations (*2666*), reading literary fiction becomes an act of hermeneutical or bio-bibliographical research. However, these secondary novels are not necessarily enclosed within a self-referential framework: their relationship with reference, i.e. the way fiction is built on the implicit, is amended by a multiplicity of fragmentary references to their sources. A second-degree representation is indeed different from one that follows a “frame of reference”, either considered as the world “itself” or as its perceptions, verbal constructions or scientific descriptions. Commentary fictions look into the conditions of a literary representation that is no longer a subjective depiction, but rather a mere object with its own random – but defined – rules. Mimetic representations of extralinguistic worlds are replaced by significations of already finished works. This shift does not yet lead to the end of referential reality. Formerly a dogmatic frame, the reference is converted into an explicit, concrete and movable layer: it is now a contingent background. In commentary fictions, variation, doubt and dis/illusion are bound to a reference that becomes, in short, speculative. One could easily associate this idea with certain contemporary philosophical trends, as found in the works of Quentin Meillassoux, Graham Harman or Tristan Garcia, amongst others. Indeed, their attempt to “think the thing outside the thought” leads to an absence of necessity. Their attention to things allows an object-oriented ontology which relies on a speculation of the world’s contingency. Commentary fictions could therefore be regarded as representations of a virtual reality more so than stipulations of possible worlds. This work, then, aims to explore the world’s figuration (or representation in the second degree) in speculative literature.

Keywords : Fiction, erudition, referentiality, contingency.

ED 120 - Littérature française et compare
Université Sorbonne Nouvelle
MAISON DE LA RECHERCHE
Bureau A009
4, rue des irlandais
75005 PARIS
ed120@sorbonne-nouvelle.fr
01-87-27-29-40