

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

Gaëlle Debeaux

**DE LA VOIX AU TEXTE, DU RÉCIT AU ROMAN ENCHASSÉ:
LA QUESTION DE LA PRÉSENCE AU TOURNANT DU XXI^e SIECLE**

RÉSUMÉ. L'objet de cet article est de mesurer la persistance de la figure du conteur, à partir d'un corpus de romans pratiquant des formes d'enchâssement narratif et rassemblant *Le Château des destins croisés* (I. Calvino, 1973), *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (I. Calvino, 1979), *La Maison des feuilles* (M. Z. Danielewski, 2000) et *Cloud Atlas* (D. Mitchell, 2004). À partir d'un *continuum* allant de la représentation d'une parole orale vers une textualité de plus en plus marquée, nous interrogeons la notion de présence: notre corpus tend à montrer que la présence n'est pas réservée au partage oral du récit, mais peut s'incarner dans le dispositif du livre par le biais duquel il devient possible de recréer une communauté.

MOTS-CLÉS: Enchâssement, Présence, Matérialité, Calvino, Mitchell, Danielewski.

Réfléchir à la présence du conteur dans un texte romanesque, c'est s'interroger sur le paradoxe de la parole écrite, «parole morte, parole de l'oubli»¹ comme l'affirme Maurice Blanchot paraphrasant le *Phèdre* de Platon. Ainsi, dans la tradition intellectuelle occidentale, on considère souvent depuis l'Antiquité que la parole, profération incarnée par et dans un sujet qui en assure la consistance, perd, pourrait-on dire, son intégrité une fois mise en texte: déposée sur le papier, elle se détacherait de son locuteur et deviendrait alors une

¹ M. Blanchot, *La Bête de Lascaux*, in *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, Paris 2002, p. 51.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

forme dérivée et affaiblie. Sophie Rabau, dans la première partie de son travail sur les *Fictions de présence*, propose une mise au point sur les théories de l'oralité, rappelant ainsi que leur présupposé est celui d'une origine performée de la littérature dont le texte ne serait qu'une trace amoindrie; d'une certaine façon, le conte, se revendiquant comme forme de l'oralité, serait alors une mise en récit plus authentique que le roman: une forme plus à même de raconter. C'est dans cette perspective qu'on l'on comprend la position de Walter Benjamin, puisque pour le penseur allemand, raconter représente «la faculté d'échanger des expériences»², étant entendu que «l'expérience transmise de bouche en bouche est la source à laquelle tous les conteurs ont puisé» et que «les plus grands sont ceux dont le texte s'éloigne le moins de la parole des innombrables conteurs anonymes» (*Ibidem*, p. 116). Si Sophie Rabau distingue malgré tout le conte de la parole, en montrant qu'il relève bien d'une vocalité purement textuelle – d'une parole représentée, en somme – elle le distingue tout autant du roman, qui est «absence, fiction et deuil d'une présence»³ notamment lorsque, par le biais de l'enchâssement, il inclut en son sein des récits relevant

² W. Benjamin, *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, in *Œuvres*, t. III, M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rush, avec la traduction de, Gallimard, Paris 2000, p. 115.

³ S. Rabau, *Fictions de présence. La Narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Honoré Champion, Paris 2000, p. 261.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

du conte et pris en charge par un locuteur intradiégétique. Elle rejoint ainsi le postulat de Walter Benjamin pour qui le «lecteur de roman [...] est solitaire» là où l'auditeur d'un conte, voire son lecteur, «se trouve[nt] en compagnie du conteur»⁴. Dès lors, une opposition se fait jour entre le conte, représentation de l'oralité et fiction de présence, et le roman, règne du texte et de l'absence.

Cet article se propose de penser le paradoxe de cette «voix» de l'absence, au sein d'un corpus romanesque récent qui, en pratiquant des formes d'enchâssement narratif et de multiplication des récits, a pour caractéristique de mettre en relief la rivalité entre la voix et le texte pour la maîtrise de la page. Si dans *Le Château des destins croisés* (1973) la narration s'apparente à un «récit muet»⁵, de sorte que la parole ne passe plus par la voix mais par la médiation d'objets signifiants, les cartes d'un jeu de tarots reproduit en marge du texte, dans le roman suivant d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), la figure de l'écrivain se substitue à une figure de conteur avec laquelle elle partage de nombreux traits. Nous confronterons ces deux œuvres des années 1970 à deux romans du début du XXI^e siècle: *La Maison des feuilles* (2000) de

⁴ W. Benjamin, *Le Conteur*, cit., p. 138.

⁵ I. Calvino, *Le Château des destins croisés*, J. Thibaudeau, avec la traduction de, Éditions du Seuil, Paris 1976, p. 83.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

Mark Z. Danielewski, roman aux strates multiples dont les pages sont le lieu de rencontre de plusieurs narrateurs et dans lequel l'écriture tente de combler les absences des figures auctoriales, et *Cloud Atlas*, publié en 2004 par David Mitchell, offrant une multitude de sources aux textes lus. Dans ces quatre romans, le lecteur s'attend, face au procédé de l'enchâssement narratif, à une figuration du conteur qui sera en définitive escamotée au profit du texte comme matériau et du livre comme objet, dont la présence esthétique semble alors supplanter l'*ethos* du conteur.

Représentation de la parole dans le corpus: présence trompeuse, absence problématique

Les œuvres que nous nous proposons d'explorer dans le cadre de cet article pratiquent l'enchâssement narratif: elles semblent donc pouvoir représenter un terrain propice à l'émergence de figures de conteurs, c'est-à-dire à la présence dans le récit cadre de personnages prenant en charge la narration des récits seconds. Or ce schéma traditionnel de la passation de parole, que l'on retrouve dans les grands récits relevant de la tradition de l'encadrement comme *Les Mille et une nuits*, le *Décameron*, ou le vaste corpus des nouvelles du XIX^e siècle présentant un cadre nocturne propice au contage qu'évoque Victoire Feuillebois

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

dans sa thèse intitulée *Nuits d'encre*, est réinvesti, contredit ou mis en tension dans nos romans. L'interlocution, qui semble ne pas pouvoir s'installer pleinement, devient alors un horizon problématique.

Une interlocution tronquée

«Au milieu d'un bois touffu, un château offrait son refuge à tous ceux que la nuit avait surpris en chemin: dames et cavaliers, cortèges royaux et simples voyageurs»⁶: l'*incipit* du *Château des destins croisés* dresse un cadre propice à l'émergence du conte, en reprenant le *topos* de la forêt ensorcelée et un personnel narratif caractéristique. Cette entrée en matière n'est pas sans rappeler la situation initiale du *Décameron*: comme dans l'œuvre de Boccace, seigneurs et nobles dames – ou simples voyageurs dans la *Taverne des destins croisés* – sont rassemblés par un événement extérieur dans un lieu de villégiature où, pour passer le temps, l'occupation principale consiste à «entrer en conversation» et «échanger avec [les] compagnons de voyage les récits de [ses] aventures» (*Ibidem*, p. 11). Plus encore, c'est bien «la nuit» (*Ibidem*, p. 9) qui surprend les

⁶ I. Calvino, *Le Château des destins croisés*, cit., p. 9.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

voyageurs, «le noir» (*Ibidem*, p. 59)⁷ qui les empêche de poursuivre leur voyage, ancrant la lecture dans le contexte des veillées nocturnes; tout semble propice à l'émergence des récits et de la figure du conteur. Cependant, ce cadre est d'emblée perturbé; l'épreuve subie dans la forêt a conduit les convives au mutisme, et ce silence est désigné comme contravention à la règle: «à ce repas, à la différence de ce qu'il advient *toujours* dans les auberges, et même dans les cours, personne ne disait mot. [...] Il était clair que la traversée du bois nous avait coûté la parole»⁸. S'ouvre donc le paradoxe du «récit muet» sur lequel repose le principe du roman, mettant en tension un désir, celui de se raconter – et les signes de cette urgence à se dire sont nombreux –, et une contrainte, le mutisme. Un stratagème est mis en place, les convives silencieux se racontant par l'intermédiaire d'un jeu de tarots. Le narrateur retranscrit alors ces contes sans paroles, dans ce qui s'apparente plus à une suite d'interprétations narrativisées que de récits à proprement parler:

Nous attendions avec impatience une carte plus explicative; et ce fut *Le Soleil*. Le peintre avait représenté l'astre du jour entre les mains d'un enfant qui court, ou même qui vole, au-dessus d'un paysage vaste et varié. L'interprétation de ce passage du récit n'était pas aisée:

⁷ *Ibidem*, p. 59. L'incipit de la *Taverne* est explicite: «Nous voici hors du noir, ou plutôt nous entrons et dehors il fait noir».

⁸ *Ibidem*, p. 11 – nous soulignons.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

ce pouvait vouloir simplement dire «c'était par une belle journée ensoleillée» et en ce cas notre narrateur gaspillait ses cartes pour rapporter des détails sans importance. Mais peut-être convenait-il de s'arrêter, plutôt qu'à la signification allégorique, au sens littéral: un enfant à demi-nu avait été vu courant dans le voisinage du château où l'on célébrait les noces, et c'était pour suivre ce gamin que le marié avait déserté le repas.⁹

La narration en ressort complexifiée: non seulement les conteurs sont devenus muets, mais ils ne peuvent plus s'exprimer directement, puisqu'ils ont besoin, pour se dire, de deux intermédiaires que sont les cartes et le narrateur interprète. Cette double mise à distance de la parole conteuse est d'autant plus frappante que l'œuvre s'inscrit dans un rapport intertextuel avec la tradition du récit enchâssé, dans laquelle le partage du conte, comme dans le *Décameron*, a vocation à rétablir l'ordre et l'harmonie: ici, c'est au contraire sur le chaos et la destruction, et non sur le retour de la parole, que s'achèvent chacune des deux parties qui composent *Le Château des destins croisés*. S'agit-il de mettre en doute la situation de contage, en faisant peser un soupçon sur le récit qui passe de fait par le prisme d'une autre intériorité, à même de dévoiler que toute vérité n'est jamais immédiate?

Cette oralité empêchée, conférant un rôle prépondérant au narrateur qu'il nous faudra définir, supprime la possibilité d'une interlocution directe au sein de

⁹ *Ibidem*, p. 17.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

l'œuvre: d'une certaine façon, c'est aussi sur ce procédé que repose le deuxième roman d'Italo Calvino qui nous intéresse, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Dans cette œuvre bien connue, un personnage, le Lecteur, auquel le narrateur s'adresse à la deuxième personne du singulier, cherche à lire *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le nouveau roman d'Italo Calvino; mais différents incidents l'en empêcheront, si bien que le roman se construit sur l'alternance entre le récit cadre narrant les aventures du Lecteur et dix *incipits* enchâssés et interrompus qui représentent les dix versions du livre que tente de lire le protagoniste. Si la situation de contage n'est pas reconduite dans ce roman, qui enchâsse des romans dans un roman, la question de l'oralité persiste: en effet, une fiction d'interlocution est instaurée à travers les modalités spécifiques de la narration à la deuxième personne. «Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino [...]. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée»¹⁰: non seulement le narrateur s'adresse-t-il directement à son personnage, mais encore lui donne-t-il des ordres, personnage qui semble bien pouvoir constituer un relais pour le lecteur réel par-delà la frontière de la fiction. Toutefois, comme dans *Le Château des destins croisés*, cette interlocution est tronquée: d'une part,

¹⁰ I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, D. Sallenave, F. Wahl, avec la traduction de, Éditions du Seuil, Paris 1981, p. 9.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

le Lecteur n'a lui-même pas voix au chapitre pour contester ce que lui impose le narrateur, ni même pour l'interrompre dans son entreprise; d'autre part, si cette narration semble mimer une forme d'oralité, le roman exhibe dans le même temps sa propre textualité: il s'agit bien, pour le Lecteur (et non l'auditeur), d'entrer dans l'univers du *roman*, de s'absorber entièrement dans cette lecture solitaire. La suite de l'*incipit* le prouve:

Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. [...] Prends la position la plus confortable [...]. Tu peux aussi te mettre la tête en bas, en position de yoga. En tenant le livre à l'envers, évidemment. Il n'est pas facile de trouver la position idéale pour lire, c'est vrai.¹¹

Autrement dit, l'imaginaire de référence est donné d'emblée comme celui du livre et non celui de la communauté d'auditeurs de contes, et ce même si certains *incipits* enchâssés, comme par exemple *Autour d'une fosse vide*, se présentent comme des récits répondant à une structuration typique du conte, et même si la question de l'origine de ces récits, autour de la figure du «Père des récits, vieillard dont les années se perdent dans la nuit des mémoires, aveugle et analphabète, qui raconte sans interruption des histoires se déroulant dans des pays et des époques de lui complètement inconnus»¹², n'est pas sans faire écho

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 133.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

aux légendes autour d'une figure comme celle d'Homère. Mais la situation de contage est, elle, absente. La plupart des *incipits* sont ainsi reçus par le Lecteur par le biais d'une lecture diversement matérialisée: lecture solitaire d'un ouvrage mal broché, de divers manuscrits apocryphes, de feuilles volantes, de romans censurés, etc. Même quand le texte est oralisé, comme c'est le cas pour l'*incipit* trois qui est traduit en direct par le professeur Uzzi-Tuzii, il reste lu: il s'agit donc toujours d'un texte, et la relation qui domine est celle instaurée entre un lecteur et un livre. Comme dans *Le Château des destins croisés*, la médiation de l'objet (livre ou carte) vient faire échouer la tentative d'instauration d'une situation de contage.

(Désir de) rétablissement d'une coprésence

Nous avons choisi de confronter ces deux romans à deux autres plus récents qui semblent porter à son terme ce constat: l'interlocution en présence devient alors un horizon vers lequel tendre, voire un fantôme. C'est le cas dans *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski: cette fiction qui se joue sur deux – ou trois – niveaux offre l'histoire de l'exploration d'une maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur par ses nouveaux habitants, Will Navidson et sa

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

famille; cette exploration donne lieu à un film, auquel nous n'avons accès que par l'intermédiaire d'un vieil auteur aveugle rappelant la figure de Borges, Zampanò, qui l'analyse de façon érudite. Mais cette entreprise est mise en péril par la mort de Zampanò: c'est alors Johnny qui se donne pour tâche de reconstituer l'œuvre, et qui, dans de nombreuses notes de bas de page, raconte cette entreprise ainsi que sa propre histoire. Ces trois personnages ne seront jamais en présence, et pour cause: Johnny prend connaissance du manuscrit de Zampanò après son décès, tandis que Will Navidson semble être un personnage fictionnel dans la fiction. Un des enjeux de l'œuvre consiste alors à maintenir, dans une visée fantastique, l'hésitation quant au statut de réalité de ce dernier: se trouve-t-il au même niveau de fictionnalité que les deux autres personnages? Si Zampanò prétend visionner le film tourné par Navidson et dans lequel ce dernier apparaîtrait, pour autant le personnage de Johnny ne parviendra jamais à acquérir une quelconque certitude, ce qui le conduira à la folie qui culmine dans le chapitre XXI. Autrement dit, tout se passe comme si, dans *La Maison des feuilles*, la seule réunion possible des personnages devait se passer *sur la page*, au sein du livre qui reste leur seul espace de rencontre, mais d'une rencontre différée: dans cette perspective, l'impossibilité d'une coprésence des différents locuteurs de l'œuvre semble porter à elle seule la responsabilité de la difficulté à

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

établir la vérité – «l'authenticité», ainsi que le répète Zampanò dans le premier chapitre – de ce qui est raconté. Cette incertitude contamine dès lors toutes les strates de la fiction, ouvrant vers le fantasme d'une parole en présence à même de résorber ce doute.

Dans le roman de David Mitchell se dessine alors un parcours, qui part du texte pour atteindre cet horizon d'une interlocution retrouvée, empruntant en quelque sorte un chemin inverse à celui de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* dont l'écrivain anglais affirme s'être inspiré. Le roman offre à la lecture six récits différents de taille à peu près similaire, l'ensemble étant organisé selon le principe des poupées russes, ainsi que le revendique l'auteur lui-même¹³: chaque récit s'interrompt en son milieu pour laisser place à la première moitié du suivant, jusqu'au récit central, *La Croisée d'Sloosha pis tout c'qu'a suivi*, seul récit à être donné à lire dans son entier. Après la fin de ce sixième récit, font retour en ordre inverse d'apparition les cinq récits précédents. Il n'y a pas à proprement parler de récit-cadre mais bien cinq enchâssements, puisque dans chacun des récits le protagoniste est amené à prendre connaissance du récit

¹³ S. Barry, *Silver Daggers and Russian Dolls. David Mitchell, author of Cloud Atlas, in interview*, "Three Monkeys Online", en ligne: <http://www.threemonkeysonline.com/silver-daggers-and-russian-dolls-david-mitchell-author-of-cloud-atlas-in-interview/>, consulté le 28 juin 2016.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

précédent: ainsi, le récit le plus enchâssé est, paradoxalement, celui qui ouvre et clôt le livre, tandis que le récit qui englobe tous les autres est le récit central. Chaque récit est de nature différente: journal personnel, lettres, livre, mémoires pour les premiers, tandis que les deux derniers signent le passage de l'écrit à l'oralité. Si le cinquième récit consiste en un enregistrement, que le protagoniste du sixième récit, Zach'ry, pourra entendre mais toujours de façon différée, cet ultime récit correspond pleinement à une situation de contagage en présence, dans une époque d'après la chute où les artefacts culturels semblent avoir disparus, comme en témoigne notamment la désignation, par le narrateur homodiégétique, de sa propre activité comme «récitance»¹⁴. Autrement dit, il semble que dans le roman de David Mitchell se dessine, à travers le panorama des discours rapportés, un mouvement allant de l'absence à la présence et du texte au conte, c'est-à-dire une oralité représentée.

Figure du conteur ou figure de l'écrivain?

À l'issue de ce premier état des lieux, un double constat s'impose: d'une part, le mouvement qui semble s'amorcer dans les romans de Calvino, mettant à

¹⁴ D. Mitchell, *Cloud Atlas (Cartographie des nuages)*, M. Berri, avec la traduction de, Éditions de l'Olivier, Paris 2007, p. 437.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

distance, malgré la reprise du procédé de l'insertion narrative, l'interlocution en présence, trouve dans *Cloud Atlas* et *La Maison des feuilles* un écho paradoxal, la présence devenant un horizon fantasmé; d'autre part, deux œuvres du corpus d'étude présentent des figures avérées de conteurs, le *Château des destins croisés* et *Cloud Atlas*, tandis que les deux autres semblent privilégier la figure d'un auteur en rapport indirect avec son lecteur par l'intermédiaire du texte, élaboré dans la solitude. Cela signifie-t-il que nous assistons, dans ce corpus, à une forme de transition, depuis la figure du conteur, vers celle de l'auteur? Cette dernière porte-t-elle en elle la trace nostalgique d'un *ethos* de la parole en présence?

Confrontation du texte et de la voix

On constate d'abord dans notre corpus l'émergence d'une confrontation entre la parole vive et le texte: ce dernier tente de l'incorporer par différents procédés. Dans *Cloud Atlas*, par exemple, il cherche à reproduire la tessiture de la voix: la «récitance» de Zach'ry, au centre du roman, porte les traces d'une oralité par la mise en place d'un style imitant un dialecte futuriste, inspiré du

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

«patois post-Armageddon» du *Riddley Walker* de Russell Hoban¹⁵ et que la traduction française cherche à rendre au mieux, comme l'*incipit* du récit en témoigne:

Le ch'min d'Georgie l'Ancien et l'mien s'sont croisés plus de fois que c'que j'm'en mémore, pis quand qu'j'srai mort, j' imagine pas c'que c'te saleté d'diable essaiera d'me faire... alors donnez-moi du mouton, et pis j'vous racont'rai comment qu'on s'est rencontrés. Nan, un morceau bien gras, qui jute, j'veux pas d'vos gratineries toutes sèches....¹⁶

Les mots sont tronqués, la syntaxe est souple, le texte indique, par la présence des points de suspension imitant la chute de la voix ou l'affaiblissement de son volume, la marque du locuteur, son *tempo*. Ailleurs dans le texte, des néologismes et des archaïsmes se côtoient, ainsi que des régionalismes, visant à imiter – et à faire entendre – un «dialecte du futur»¹⁷ que l'adaptation cinématographique du roman par Lana et Lilly Wachowski s'efforce de respecter. Le cadre même qui se dessine dans cet *incipit* semble désigner un rassemblement de la communauté autour d'un feu et d'un repas, lieu de partage de la nourriture et de la parole – le film des Wachowski se clôt sur

¹⁵ S. Barry, *Silver Daggers and Russian Dolls*. David Mitchell, author of *Cloud Atlas*, in *interview*, cit.

¹⁶ D. Mitchell, *Cloud Atlas*, cit., p. 335.

¹⁷ S. Barry, *Silver Daggers and Russian Dolls*. David Mitchell, author of *Cloud Atlas*, in *interview*, cit.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

cette image, dans un cadre nocturne, avec la figure d'un Zach'ry vieilli, qui vient de terminer sa «récitance».

Plus largement, chacun des six récits de *Cloud Atlas*, à l'image des dix *incipits* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, adopte un style spécifique: dans les deux romans, il ne s'agit pas nécessairement de mimer la voix, mais bien plutôt de faire résonner une diversité de tons, de livrer «des échantillons»¹⁸ de narrations, du conte au polar en passant par le journal, les lettres, la nouvelle, etc. Ils s'inscrivent ainsi dans un entre-deux, le style se situant à mi-chemin du texte, par son étymologie renvoyant à l'acte d'écriture, et de la voix, en tant qu'incarnation spécifique ou originale des pensées du locuteur: en d'autres termes, le reflet *textuel* d'une voix *personnelle*. Dans *La Maison des feuilles*, cette confrontation de styles se retrouve visuellement; plusieurs textes se font face: au centre se déploie la prose de Zampanò dans la police d'écriture Times, tandis que, sous une ligne de démarcation, plusieurs types de notes de bas de page se superposent, tantôt dues à Zampanò, tantôt dues aux éditeurs (fictifs) du roman, tantôt dues à Johnny. Chacune de ces instances est représentée par une police d'écriture différente: ainsi Johnny Errand, qui occupe

¹⁸ I. Calvino, *Leçons américaines: aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Y. Hersant, avec la traduction de, Gallimard, Paris, 1989, p. 189.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

proportionnellement une part du livre pratiquement équivalente à celle de Zampanò, s'exprime-t-il avec la police Courier. Ces choix typographiques sont porteurs de sens: Anaïs Guilet propose notamment de comprendre la police Times pour Zampanò comme une façon de caractériser son *ethos*, d'en faire un vieil homme aveugle «sembl[ant] vivre complètement hors du temps, [ne possédant] pas d'horloge»¹⁹; plus encore, si Johnny, narrateur second garant de l'intégrité de l'œuvre de Zampanò, s'exprime par le biais de la police Courier, c'est bien parce qu'il est «l'intermédiaire entre Zampanò et le lecteur»²⁰, le messager de cette parole autrement perdue, celui qui en garde la trace: un copiste, ainsi qu'il l'affirme par exemple dans la note 33. On peut dès lors considérer que la matérialité même du texte indique l'*ethos* des locuteurs.

Dans cette lignée, le «récit muet» dont le narrateur se fait l'interprète dans *Le Château des destins croisés* est lui-même pluriel et reflet de celui qui cherche à se dire. Il relève des «expressions silencieuses» qu'Henri Garric analyse dans l'ouvrage qu'il consacre à la question, et se déploie à travers des substituts à la parole, à savoir les deux jeux de tarots – le roman comportant deux parties.

¹⁹ A. Guilet, *Le Traitement des notes de bas de pages dans House of Leaves*, Mémoire de Master, en ligne: <http://cyborglitteraire.com/files/2012/10/m%C3%A9moire-note-de-bas-de-page.pdf> (consulté le 28/06/2016), p. 24.

²⁰ *Ibidem*, p. 30.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

Comme le montre Henri Garric, cette «esthétique silencieuse fait de la peinture le modèle de la littérature»²¹; dès lors, le «Château» et la «Taverne» se déploient dans deux «langages» différents, «reproduis[ant]», ainsi que le précise Calvino dans la *Note* qui accompagne la traduction française du roman, «la différence de style figuratif entre les miniatures raffinées de la Renaissance et la gravure grossière des tarots de Marseille»²². Plus encore, le narrateur ne se contente pas d'interpréter ces cartes, mais il se fait locuteur de la langue des signes: ainsi, «c'était la mimique – un peu emphatique, à vrai dire – du narrateur qui nous invitait à attendre l'arcane suivant comme une révélation»²³. En d'autres termes, l'expressivité de la voix est remplacée, au sein de l'écriture, par celle des cartes et celle du corps du locuteur, qui n'est donc, en quelque sorte, qu'aphone. Le texte, en reproduisant en marge les cartes présentant presque toutes des personnages en mouvement, donne à voir autant qu'à lire, et permet au lecteur de se joindre au cercle des «silencieux spectateurs»²⁴, voire de se faire lui-même

²¹ H. Garric, *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIX^e-XX^e siècles*, Classiques Garnier, Paris 2015, p. 244.

²² I. Calvino, *Note, Le Château des destins croisés*, cit., p. 138.

²³ I. Calvino, *Le Château des destins croisés*, cit., p. 19.

²⁴ *Ibidem*, p. 22.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

interprète: le récit n'émane plus d'une voix, mais il n'est pas uniquement textuel, et reste pluriel, partagé.

Figure de conteur ou figure d'écrivain?

Si la voix semble s'affaiblir dans notre corpus, ce n'est donc pas de façon unilatérale ni sans retour. Le conteur n'est plus une figure charismatique – comme le montrait déjà Victoire Feuillebois dans *Nuits d'encre*, rappelant que cette figure, régulièrement convoquée par les artistes romantiques, se trouve supplantée en cours de lecture par celle d'un narrateur détaché, conduisant l'écriture à prendre le dessus sur la voix – et semble parfois s'effacer au profit d'une représentation de l'écrivain au statut ambigu.

Seul *Cloud Atlas* semble ainsi adopter un mouvement faisant passer de figures d'écrivains à des figures de conteurs: si l'héroïne du roman *Demi-Vies*, le troisième récit, est une journaliste, et si Timothy Cavendish, protagoniste du quatrième, est à la fois auteur de ses mémoires et éditeur, le personnage de Sonmi, dans le cinquième récit, comme celui de Zach'ry sont de véritables conteurs, acquérant tous deux une aura mythique. Si l'on en croit Courtney Hopf,

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

Le mouvement dans ce roman n'est pas, comme on pourrait d'abord le croire, un mouvement téléologique allant de l'avant vers l'apocalypse, mais plutôt l'épuisement progressif à travers temps des différents médias d'expression – les lettres dévorent le journal, le roman dévore les lettres, le film dévore le roman, et ainsi de suite.²⁵

Autrement dit, pour la critique anglaise, la fin de l'œuvre se situe dans le point d'orgue de la prise de parole de Zach'ry; le conte, et la figure du conteur, sont le fin mot de l'histoire, constituent le retour – ou l'avènement – d'un discours authentique, par-delà la chute: «*Cloud Atlas* privilégie le pouvoir de la narration orale, seule façon de raconter qui ne requiert aucun médium physique [...]»²⁶. On peut, en d'autres termes, comprendre cette présence réaffirmée du conteur comme une critique de la modernité technique, critique que portait aussi en filigrane *Si par une nuit d'hiver un voyageur* à travers les péripéties d'édition et de traduction des livres interrompus – il suffit de penser à ce cauchemar que représenterait «l'OEPHLW» dont Hermès Marana, le

²⁵ C. Hopf, *The Story we tell. Discursive identity through narrative form in Cloud Atlas*, in S. Dillon, sous la direction de, *David Mitchell. Critical Essays*, Gilphy, Canterbury 2011, pp. 105-126: 119. Nous traduisons: «The movement in this novel is not, as it first appears, a teleological movement forward in time toward apocalypse, but rather the gradual consumption over time of different media of expression – letters eat diary, novel eats letters, film eats novel, and so on».

²⁶ *Ibidem*, p. 117. Nous traduisons: «*Cloud Atlas* privileges the power of oral storytelling, the only method of storytelling that requires no physical medium [...]».

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

traducteur faussaire, se réclame, c'est-à-dire l'«Organisation pour la Production Électronique d'Œuvres Littéraires Homogénéisées»²⁷.

C'est bien toutefois un mouvement inverse qui émerge dans les trois autres romans de notre corpus. L'interlocution interrompue, dans *Le Château des destins croisés*, ouvre vers une ambiguïté concernant le statut du narrateur, présent dans le récit cadre mais aussi dans les récits enchâssés en tant que traducteur ou interprète de ces récits muets. Chaque récit inséré, qui devrait être pris en charge par un narrateur intradiégétique homodiégétique, l'est par le narrateur du récit cadre, sans délégation de parole. Il fait bien partie des convives comme en atteste l'*incipit* et prend la parole tantôt via un «je», tantôt via un «nous», ce qui confirme son statut de narrateur intradiégétique, membre de la communauté; cependant, les décrochages sont nombreux, comme en témoigne le soupçon qui s'exprime dans la «Taverne»: «Est-ce seulement le fait du hasard, ce dessin, ou bien l'un d'entre nous n'en construit-il pas avec patience l'assemblage?»²⁸. Ils tendent à faire de ce narrateur l'ordonnateur des récits: la figure de l'écrivain n'est pas loin. Est-il donc un personnage de la

²⁷ I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cit., p. 138.

²⁸ I. Calvino, *Le Château des destins croisés*, cit., p. 98.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

fiction au même titre que les autres, qui sont de fait eux-mêmes des êtres de papier, des personnages intertextuels existant dans d'autres livres, comme le Roland de l'Arioste, le Faust de Goethe ou la Lady Macbeth de Shakespeare? Dans la première partie du roman, le narrateur apparaît plutôt discrètement, favorisant le «nous» au «je» pour livrer son interprétation des pantomimes auxquelles il assiste, parmi les autres spectateurs. Il semble appartenir aux convives tout le long du récit, y compris à la fin alors que «la grille est désormais entièrement recouverte par les tarots et les récits» et que «même [son] histoire y est comprise, bien qu'[il] ne sache plus dire laquelle c'est [...]»²⁹.

Cette position est réitérée quelques pages plus loin, en guise de conclusion:

Sans doute mon histoire est-elle aussi contenue dans cet entrelacement de cartes, passé présent futur, mais pour ma part je ne sais plus la distinguer des autres. La forêt, le château, les tarots m'ont conduit à ceci: à perdre mon histoire, à la confondre dans la poussière des histoires, à m'en libérer.³⁰

En d'autres termes, le narrateur semble occuper une position en retrait, qui fait de lui un convive à part, plus muet que les autres en un sens, mais aussi plus loquace car c'est à lui que l'on doit la mise en mots de tous les récits dont il semble traversé. Dans ce contexte s'opère un retournement: «Il ne reste plus de

²⁹ *Ibidem*, p. 47.

³⁰ *Ibidem*, p. 53.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

moi que l'obstination maniaque de compléter, de fermer, de faire revenir les récits» (*Ibidem*). Autrement dit, on voit s'affirmer à la toute fin de la première section du *Château des destins croisés* une métamorphose du narrateur vers la figure du «Père des récits» évoqué dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*: son statut de personnage semble menacé. C'est alors dans la *Taverne des destins croisés* que cette figure de narrateur-interprète-ordonnateur des récits incarne à proprement parler le modèle de l'écrivain. En effet, dans cette deuxième section, un chapitre entier s'intitule *Moi aussi je veux raconter la mienne*, dans lequel le narrateur s'exprime à la première personne du singulier afin de livrer «l'histoire qui [l']a conduit jusqu'ici», l'adverbe de lieu pouvant de façon ambivalente désigner aussi bien la taverne que la page du livre. Le récit que nous lisons est à comprendre comme une forme de dévoilement, dans lequel le narrateur se révèle être la figure de l'écrivain à la source de tous les récits; cela passe notamment par les cartes choisies pour sa propre description:

Je dois attirer l'attention sur la carte dite du *Roi de Bâton*, où on voit assis un personnage, qui si personne ne le revendique, pourrait très bien être moi: d'autant qu'il point vers le bas un instrument pointu, comme je fais moi en ce moment, et en effet cet instrument si on regarde bien ressemble à un stylo ou un calame ou un crayon bien taillé ou une plume Sergent-Major ou un stylo-bille, et s'il paraît d'une taille disproportionnée ce sera pour signifier l'importance que

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

l'instrument d'écriture en cause revêt dans l'existence du sédentaire personnage en question.³¹

Nous assistons dans cet extrait à une spectaculaire métalepse: le personnage narrateur muet avoue être celui qui tient la plume «Sergent Major», la précision renforçant le décrochage puisqu'anachronique dans le cadre du récit, et il se décrit comme un «sédentaire personnage», ce qui semble interdire toute aventure qui était pourtant à l'origine de sa présence dans les lieux de la fiction. Par cette métalepse, l'adverbe «ici» paraît de plus en plus fermement désigner la page, le texte, le livre, et non plus l'espace de la veillée partagée: «Pour autant que je sache, le fil noir qui sort par la pointe de ce sceptre à dix sous, c'est le chemin qui m'a conduit jusqu'ici [...]» (*Ibidem*). La suite du chapitre est alors une longue explicitation de cette identité d'écrivain, chaque carte représentant «le signe de l'écriture»³², le «S qui serpente» (*Ibidem*), les «encriers à sec» (*Ibidem*), permettant au narrateur de se désigner comme «l'homme qui écrit»³³, à la manière d'un «vieux moine, depuis des années isolé

³¹ *Ibidem*, p. 109.

³² *Ibidem*, p. 110.

³³ *Ibidem*, p. 111.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

au fond de sa cellule, rat de bibliothèque»³⁴. On assiste là au dévoilement de la figure de l'écrivain, dont le silence n'est pas une contrainte subie mais une caractéristique de création ouvrant vers «la parole écrite» dont «la nature inarticulée englobe dans son discours le discours de l'homme»³⁵. Ainsi, si dans *Cloud Atlas* le mouvement du roman semble orienter vers une persistance de la figure du conteur, donnée comme point d'orgue de la fiction, dans le *Château des destins croisés* l'effet de bascule produit par la métalepse conduit, depuis le cadre de la veillée nocturne conteuse mais muette, vers le cabinet solitaire de l'écrivain.

La voie est désormais libre pour que cette figure d'écrivain se déploie: dans *La Maison des feuilles*, aucun des protagonistes du roman ne peut se voir attribuer la caractéristique de conteur, là où tous ou presque peuvent se voir dotés du qualificatif d'auteur – écrivains ou cinéaste. Plus encore, la seule trace qu'il reste d'eux en tant que locuteurs est un texte: ainsi, Johnny semble s'évanouir dans la nature à la fin du chapitre XXI, constitué de son journal personnel, dernier signe de son existence; de la même manière, Zampanò décède

³⁴ *Ibidem*, p. 115.

³⁵ *Ibidem*, p. 116.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

avant d'avoir pu finaliser son manuscrit et ne reste alors de lui, comme ultime signe de sa présence, qu'un amas de documents précaires:

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 [...].³⁶

Johnny retrouve l'ensemble et décide de le mettre en forme, comme une façon de dépasser l'absence de l'auteur de l'œuvre en la comblant de sa présence en notes de bas de page. Ces notes cherchent alors, à la manière de la fiction d'interlocution identifiée dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, à établir une interaction *in absentia* entre les deux auteurs du texte multiple qui nous est donné à lire. Dans cette perspective, il nous semble possible d'interpréter le jeu des notes de bas de page comme une façon de dépasser l'absence de l'auteur et la solitude de la lecture, qu'expérimentent tour à tour Johnny et le traducteur bien réel de l'œuvre, Claro. Il permet l'enchâssement de plusieurs strates de discours, qui se répondent d'appel de note en appel de note, comme ce qui se joue entre les notes 4 et 5. Le livre, réceptacle des absences des divers auteurs, devient le lieu d'un dialogue paradoxal qui interroge fortement la

³⁶ M. Z. Danielewski, *La Maison des feuilles*, Claro, avec la traduction de, Denoël, Paris 2002, p. xxi.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

notion de présence; le texte écrit par un auteur disparu ne reste pas lettre morte, et une relation s'établit entre les deux figures de narrateurs par-delà cette disparition, comme la note 62, du fait de Johnny, en témoigne:

Il est inutile que j'insiste sur la nature intensément personnelle de ce passage. Franchement, j'avoue que j'aurais sauté allègrement toute cette divagation sur l'écho s'il n'y avait eu ces sept lignes, surtout la dernière partie «– le vôtre, peut-être –» qui évoquait, en tout cas pour moi, une de ces profondes et lancinantes réactions, le genre qui rate juste un ventricule [...].³⁷

Cette relation n'est pas de l'ordre de la présence, mais bien de «l'écho», de la résonance dans laquelle «[une] voix vit»³⁸, suggérant que le roman n'est pas nécessairement cet espace de solitude que déplorait Walter Benjamin.

Si l'écrivain semble avoir supplanté la figure du conteur, il conserve les valeurs qu'accorde Benjamin à celle-ci. Multiple, anonyme, il peut transmettre des récits par-delà leur énonciation, s'effaçant à leur profit, ainsi que Calvino le revendique dans la dernière de ses *Leçons américaines*:

Qui sommes-nous, qu'est chacun de nous, sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries? Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles [...]. [J'en appelle] de mes vœux à une œuvre conçue hors du *self*, une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour

³⁷ *Ibidem*, p. 48.

³⁸ *Ibidem*, p. 42.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas [...]»³⁹.

Il semble qu'on retrouve ici une préoccupation majeure des années 1970-1980, que Charline Pluvinet décrit, dans ses travaux de thèses consacrés aux *Fictions en quête d'auteur* et après avoir rappelé le jalon que constitue l'annonce de «la mort de l'auteur» par Roland Barthes, comme «une réflexion inquiète sur l'auteur, qui s'accroît au fil des années comme le montre la grande multiplication de ces personnages depuis les années quatre-vingt-dix»⁴⁰. Ainsi, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, paru en Italie onze ans après la publication du texte de Barthes, on constate une tension entre une forme de présence revendiquée de l'auteur et un désir, non moins mis en avant, de disparition. Il se présente en tant qu'interlocuteur privilégié du Lecteur, l'orientant de façon autoritaire dans sa réception de l'œuvre, mais aussi en tant que locuteur premier de l'ensemble des récits; tous les *incipits* enchâssés sont ainsi des récits homodiégétiques, comme l'est le récit cadre (la présence du «tu» impliquant un «je» parfois explicite), et le «je» en question renvoie bien à l'auteur représenté: «Voici ton attention de lecteur tout entière tournée vers cette

³⁹ I. Calvino, *Leçons américaines*, cit., p. 194.

⁴⁰ Ch. Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012, p. 13.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

femme, il y a déjà quelques pages que tu lui tournes autour, que moi aussi (ou plutôt l'auteur) je tourne autour de cette présence féminine [...]»⁴¹. Une instabilité identitaire émerge, due à la multiplication des incarnations de ce «je»: l'auteur est présent mais de façon indistincte, non-fixée; dans le chapitre huit, appartenant au récit-cadre mais constitué du journal intime de Silas Flannery, auteur d'un des romans interrompus ayant pour projet d'écrire «un roman tout entier fait de débuts de romans»⁴², ce dernier envisage explicitement ce projet: «J'aurais pu multiplier mes moi, m'annexer le moi d'autrui, simuler toutes sortes de moi opposés aussi bien entre eux qu'à moi-même»⁴³. C'est bien ce qu'a réalisé Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, «[mettant] en déroute, non pas les auteurs, mais la fonction de l'auteur, l'idée que derrière chaque livre il y a quelqu'un qui garantit la vérité de ce monde de fantasmes et fictions [...]»⁴⁴.

Autrement dit, le conteur semble avoir laissé place, dans ce roman ainsi que dans *La Maison des feuilles*, non pas à un écrivain solitaire mais à des

⁴¹ I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cit., p. 27.

⁴² *Ibidem*, p. 219.

⁴³ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 179 – nous soulignons.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

figures narratoriales multiples au sein du texte, à l'image du narrateur ambivalent du *Château des destins croisés*, passeur des récits ancestraux qui ne peuvent se dire sans lui – ce qui peut être une façon de définir le statut de Zach'ry, conteur du récit central de *Cloud Atlas* qui enchâsse tous les autres.

Pour une présence romanesque

Dès lors, si la figure de l'écrivain telle qu'elle se déploie dans notre corpus cherche à se réapproprier certaines caractéristiques du conteur, il nous faut réinterroger un des postulats de départ selon lequel le «lecteur de roman [...] est solitaire» là où l'auditeur d'un conte, voire son lecteur, «se trouve[nt] en compagnie du conteur»⁴⁵. Pour Sophie Rabau, une narration orale implique la co-présence, dans le même espace-temps, du conteur et de son auditeur, la preuve en est qu'une interruption est toujours possible. Or, comme le montre l'exemple de *La Maison des feuilles*, cet espace-temps commun peut être celui de la page. Elle suggère encore que le roman, en représentant en son sein des situations conversationnelles par le biais de l'enchâssement, «exagèr[e] la présence», ce qui reviendrait à en «exhiber le deuil et [à] montrer au lecteur de

⁴⁵ W. Benjamin, *Le Conteur*, cit., p. 138.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

roman ce qu'il ne pourra jamais faire»⁴⁶. Faut-il dès lors comprendre nos œuvres, qui enchâssent non plus seulement des contes, mais d'autres formes textuelles, y compris des romans, comme exhibant, voire revendiquant, cette absence? Nos quatre romans semblent, à des degrés divers, exhiber le texte dans sa matérialité, le livre comme objet, l'inscrivant dès lors comme la possibilité d'une présence à même d'accompagner ou de remplacer la relation conteur-auditeur, en permettant l'établissement d'une communauté chez les lecteurs.

Matérialité du texte, présence du livre

L'intrigue dans *La Maison des feuilles* est en réalité double: d'une part, chaque strate narrative semble contenir sa propre histoire; d'autre part, une intrigue englobante permet à l'ensemble de fonctionner de façon coordonnée. Cette intrigue englobante porte sur l'intégrité de l'œuvre: Johnny va-t-il réussir à achever sa tâche de reconstitution? Va-t-il finalement la brûler, comme il menace de le faire au chapitre XXI? De fait, le livre dans sa matérialité devient objet de questionnement pour le lecteur. Plus encore, celle-ci lui est donnée directement à percevoir. Ainsi, des pans entiers de texte manquent – par

⁴⁶ S. Rabau, *Fictions de présence*, cit., p. 261, pour cette citation et la précédente.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

exemple dans le chapitre XVI – tantôt par la faute de Zampanò, tantôt à cause de Johnny lui-même. La lecture est donc interrompue pour le lecteur, qui ressent une frustration dans son acte même de réception: le livre n'est plus un support transparent, habituel, objet que l'on oublie, mais se donne bien comme dispositif à manipuler et qui manipule. Dans le chapitre IX, consacré à la notion de labyrinthe, le lecteur pour accéder au texte doit retourner le livre, le pencher, voire se servir d'un miroir: la relation de co-présence n'a pas lieu avec l'auteur, ou le narrateur, mais bien avec l'objet-livre lui-même, qu'il s'agit de faire percevoir et non plus de faire disparaître. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cette matérialité, expérimentée d'une certaine façon par les interruptions permanentes auxquelles sont soumis le protagoniste comme le lecteur réel, est thématifiée; ainsi, au début du chapitre III, il est question des «plaisirs du coupe-papier», qui sont décrits comme «tactiles, acoustiques, visuels»: «Pour avancer dans la lecture, il faut d'abord un geste qui attente à la solidité matérielle du livre, pour donner accès à sa substance incorporelle»⁴⁷. Dans le chapitre V, le Lecteur entre en contact avec le Dottore Cavedagna, éditeur, et découvre que le livre est, avant tout, un objet: «dans ce bureau, les

⁴⁷ I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cit., p. 49.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

livres ne figurent que sous la forme de matériau brut, pièces de rechange, engrenages à démonter et remonter»⁴⁸; dans le chapitre VII, il rencontre Irnerio, le Non-lecteur, artiste dont la matière première est constituée des livres qu'il ne lit pas. C'est bien sur cette caractéristique que repose alors le fonctionnement de l'œuvre: le livre est un objet, c'est pour cela qu'il peut être soumis aux aléas de fabrication, de circulation et de manipulation.

Le texte, incarné dans un livre, est une entité régulièrement comparée à un corps: le manuscrit de Zampanò s'apparente ainsi pour Johnny à un corps moribond, «qui a besoin de [lui] maintenant comme un enfant», «ossements de papier [...] monstrueux [...] mais néanmoins présents»⁴⁹. C'est une entité contre laquelle, dans nos romans, le lecteur lutte – que ce soit le Lecteur de Calvino, ou Johnny chez Danielewski, mais aussi les personnages de *Cloud Atlas* qui sont pareillement interrompus dans leur lecture parce que l'objet livre est défectueux, comme c'est le cas pour le passage du premier au second récit où Robert Frobisher tombe «sur un drôle de volume mutilé», «commen[çant] page quatre-vingt-dix-neuf, [dont] la couverture a disparu et la reliure se découd»⁵⁰. Mais

⁴⁸ *Ibidem*, p. 131.

⁴⁹ M. Z. Danielewski, *La Maison des feuilles*, cit., p. 333.

⁵⁰ D. Mitchell, *Cloud Atlas*, cit., p. 93.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

c'est aussi une entité avec laquelle le lecteur entretient une relation quasi charnelle: dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, une métaphore filée comparant l'acte de lecture et l'acte sexuel se déploie dans l'ensemble du roman. Un plaisir propre existe pour chaque étape de la lecture:

Cette façon de tourner autour du livre, de lire autour avant de lire dedans, fait, elle aussi, partie du plaisir de la nouveauté. Mais comme tout plaisir préliminaire, celui-ci doit respecter une durée optimale si l'on veut qu'il débouche sur un plaisir plus consistant: la consommation de l'acte, ou la lecture du livre.⁵¹

La métaphore est ici explicite, et s'accompagne dans le roman d'un parallèle entre la poursuite des récits interrompus et la conquête de la Lectrice par le Lecteur, qui trouve son point d'orgue dans le chapitre VII, dans lequel la métaphore initiale est renversée: c'est la relation érotique entre les deux personnages qui devient «lecture que les amants font de leurs corps»⁵². Cette comparaison affirme ainsi le fait que la lecture est une relation, faite de désir, de plaisir et de frustration, avec le livre, son texte, et ses lecteurs.

⁵¹ I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cit., pp. 14-15.

⁵² *Ibidem*, p. 175.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

La communauté des lecteurs

Les œuvres de notre corpus, en mettant en abyme par le biais de l'enchâssement leur propre fonctionnement, semblent dès lors postuler que la lecture n'est pas une activité éprouvée dans la solitude mais bien une relation établie avec un objet, permettant l'émergence de communautés. Ainsi, si dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* la quête des romans se double, pour le Lecteur, de la quête de la femme aimée, c'est parce que dès le début se forge une alliance: «Que s'établissent, entre Lecteur et Lectrice, par le truchement du livre, une solidarité, une complicité, un lien, quoi de plus naturel?»⁵³. Même dans le *Château des destins croisés*, où nous avons établi que la figure de l'écrivain, supplantant celle du conteur, se caractérisait par son statut d'*Ermite* – c'est une des cartes qui est choisie par le narrateur pour se représenter –, la communauté n'est pas loin. En effet, le narrateur-ordonnateur-écrivain se reconnaît, au-delà du jeu de tarots, dans la figure de saint Jérôme, ermite régulièrement représenté «comme un savant qui consulte des traités au grand air, assis à l'entrée d'une

⁵³ *Ibidem*, p. 38.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

grotte»⁵⁴. Comme le précise alors le narrateur, ce qui l'intéresse dans ces représentations n'est pas tant le personnage de saint Jérôme – c'est-à-dire pas tant sa représentation en tant qu'érudit écrivant dans la solitude de son *studiolo*, figuration moderne de l'artiste qui accède à la singularité, ce qui irait contre la revendication calvinienne de la perte du «*self*» – que l'ensemble, «figure objets paysage»: «[...] Nous ne sommes pas dans le désert, dans la jungle, dans l'île de Robinson: la ville est à là à deux pas. Les peintures d'ermites ont, presque toujours, une ville pour fond»⁵⁵. La ville symbolise la communauté: autrement dit, si le texte s'écrit bien dans la solitude et se lit dans l'absence de son auteur, cette absence n'est pas le modèle visé. C'est aussi de cette façon que nous choisissons de comprendre, en dernière instance, le mouvement d'un médium à un autre des récits dans *Cloud Atlas*: en effet, le journal personnel qui constitue le premier récit fait l'objet d'une publication, et perd ainsi son statut intime pour être donné à lire à un public, tandis que Timothy Cavendish, protagoniste du quatrième récit, cherche à éditer le troisième récit, *Demi-Vies*, et envisage même son adaptation cinématographique; ses propres mémoires apparaîtront, dans le

⁵⁴ I. Calvino, *Le Château des destins croisés*, cit., p. 116.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 117.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

cinquième récit, sous la forme d'un film, confirmant par-là la circulation intermédiatique des récits. Le texte semble avoir vocation à évoluer et à s'incarner dans différents médias au sein de *Cloud Atlas*. Notre corpus de travail, s'il semble alors convoquer la figure de «l'auteur singulier pluriel»⁵⁶ qu'évoque Claire Colin dans un article qu'elle consacre, entre autres, au *Médianoche amoureux* de Michel Tournier, à travers la multiplication des figures autoriales – dans *Cloud Atlas*, chaque récit possède son propre auteur, comme dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, tandis que dans *La Maison des feuilles*, la page de garde semble répartir cette autorité entre quatre entités: «Mark Z. Danielewski: *La Maison des feuilles*, par Zampano, avec une introduction et des notes de Johnny Errand, traduit de l'américain par Claro»⁵⁷ –, ou la mise en place, dans *Le Château des destins croisés*, d'une véritable pluralité au sein de l'unicité d'un narrateur-conteur ambivalent, paraît encore plus clairement favoriser cette représentation d'un *lecteur singulier pluriel*, reprenant le rôle de l'auteur «communiste» évoqué par Claire Colin: «une mise

⁵⁶ C. Colin, *Portrait de l'écrivain en être singulier pluriel*, "Les Cahiers du Ceracc", 6, 2013, en ligne: <http://www.cahiers-ceracc.fr/colin2.html>, consulté le 6 septembre 2016.

⁵⁷ M. Z. Danielewski, *La Maison des feuilles*, cit., pages de garde.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

en communauté de l'écriture [nous dirions de la *lecture*] à travers l'élaboration du texte», ou plutôt de son interprétation.

La Maison des feuilles présente sans doute le meilleur exemple de cette communauté rétablie. Dans le chapitre XXI, entièrement composé du journal de bord de Johnny, ce dernier semble sombrer de plus en plus profondément dans la folie et part en quête de la demeure paradoxale de la famille Navidson; le personnage est alors livré à une errance qui le met sur le chemin d'un groupe de musiciens, jouant un morceau qui attire son attention: «les paroles de la chanson étaient inspirées par un livre qu[e les musiciens] avaient trouvé sur l'Internet il y a un bout de temps»⁵⁸. L'œuvre qu'a reconstituée Johnny circule dans la fiction et rencontre son public. Plus encore, Johnny découvre que

Non seulement ils l'avaient lu[e] tous les trois mais qu'en plus, de temps en temps, dans une ville, quelqu'un dans le public, en entendant la chanson dans laquelle il était question d'un couloir, venait leur parler après le concert. Ils avaient déjà passé de nombreuses heures avec de parfaits inconnus à épiloguer sur le livre de Zampanò.⁵⁹

Si cette scène raconte en réalité une rencontre manquée entre un des auteurs du texte et ses lecteurs, puisque Johnny choisit de ne pas dévoiler son identité alors même que les musiciens avouent s'être posé «pas mal de question

⁵⁸ M. Z. Danielewski, *La Maison des feuilles*, cit., p. 529.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 530.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

sur [lui]» (*Ibidem*), elle révèle dans le même temps que la lecture crée une communauté, ouvre vers un partage du texte, une appropriation commune, bien loin de la solitude redoutée par Walter Benjamin. Il est remarquable de noter que cette communauté des lecteurs de *La Maison des feuilles* n'est pas une simple image: elle existe réellement et prend la forme d'un forum sur Internet⁶⁰ – relançant à de nouveaux frais la question de la parole *in absentia* – sur lequel, depuis plus de quinze ans, de nombreux lecteurs passionnés échangent interprétations, clés de lecture et autres fascinations.

En définitive, notre corpus d'étude semble pouvoir tempérer l'analyse du roman comme lieu d'une absence et exacerbation d'une solitude. La figure du conteur semble concurrencée, à son avantage ou à son détriment, par celle de l'écrivain, mais cette concurrence ne signe pas, au sein du corpus, la bascule d'une fiction de présence vers une fiction de l'absence. Au contraire, le texte devient réceptacle des présences différées des locuteurs, et se donne à lire en tant qu'entité incarnée dans un objet, le livre, avec lequel le lecteur établit une relation et par l'intermédiaire duquel il peut créer une communauté. Si la parole émane de la *persona* du conteur, le texte, lui, se déploie sur des pages qui ont

⁶⁰ <http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves>, consulté le 7 juillet 2016.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

pour vocation à être habitées comme une maison de feuilles, à être redistribuées comme un jeu de cartes, manipulées comme les ouvrages défectueux dont se nourrit Innerio, voire transposées comme le font Lana et Lilly Wachowski avec *Cloud Atlas*: loin d'être lettre morte, le roman tel qu'il semble se définir dans notre corpus d'étude est voué à la circulation et au partage – un partage qui reste limité et anticipé par l'auteur, dans le cas des deux romans de Calvino et de *Cloud Atlas*, mais qui, en ce qui concerne *La Maison des feuilles*, semble ouvrir vers un véritable culte, qui a permis la création d'un réseau mondial de lecteurs connectés et échangeant, plus de quinze ans après la parution du roman, des pistes de lecture et des élaborations fictionnelles à partir de l'œuvre de Danielewski, mais aussi en dehors d'elle, au-delà d'elle. Cette circulation du roman, qui se pare d'une aura mythique – comme en témoigne par exemple la légende autour de sa pré-publication par fragments sur le web – prend appui de façon significative sur la puissance du réseau internet, qui se démocratise à la même époque. On peut alors légitimement s'interroger sur ce que cela dit de la pratique d'une certaine littérature à l'ère du numérique, c'est-à-dire à l'ère de l'auto-publication, voire de la création partagée: on peut y voir un retour en force d'une forme de communauté, dans laquelle chacun serait tout à la fois

Quaderno n. 8 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 11 (ottobre-dicembre 2016)

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

auteur et lecteur, invité à ne plus respecter le texte comme un objet sacré mais à s'en emparer.

Du conteur à l'auteur? Jeux d'ombres et de masques

BIBLIOGRAPHIE

- Barry S. (2016), *Silver Daggers and Russian Dolls. David Mitchell, author of Cloud Atlas, in interview*, "Three Monkeys Online" (<http://www.threemonkeysonline.com/silver-daggers-and-russian-dolls-david-mitchell-author-of-cloud-atlas-in-interview/>).
- Benjamin W. (2000), *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard.
- Blanchot M. (2002), *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard.
- Calvino I. (1976), *Le Château des destins croisés*, Paris, Éditions du Seuil.
- Calvino I. (1981), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil.
- Calvino I. (1989), *Leçons américaines: aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard.
- Colin C. (2013), *Portrait de l'écrivain en être singulier pluriel*, "Les Cahiers du Ceracc", VI, (<http://www.cahiers-ceracc.fr/colin2.html>).
- Danielewski M. Z. (2002), *La Maison des feuilles*, Paris, Denoël.
- Garric H. (2015), *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier.
- Guilet A. (2012), *Le Traitement des notes de bas de pages dans House of Leaves*, Mémoire de Master (<http://cyborglitteraire.com/files/2012/10/m%C3%A9moire-note-de-bas-de-page.pdf>).
- Hopf C. (2011), *The Story we tell. Discursive identity through narrative form in Cloud Atlas*, in S. Dillon (ed.), *David Mitchell. Critical Essays*, Canterbury, Gilphy, pp. 105-126.
- Mitchell D. (2007), *Cloud Atlas (Cartographie des nuages)*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- Pluvinet Ch. (2012), *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Rabau S. (2000), *Fictions de présence. La Narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion.