

## INTRODUCTION

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

Dans ce moment d'harmonie et de plénitude un craquement me fit baisser le regard. Blotti entre les marches de l'estrade, et les pieux soutenant l'abri, il y avait là un homme barbu, vêtu d'une tenue grossière à rayures trempée de pluie. Il me regardait avec ses yeux clairs immobiles.

— Je me suis évadé, dit-il. Ne me trahissez pas. Vous devriez aller avertir une personne. Voulez-vous ? Elle se trouve à l'hôtel du Lys de Mer. Je sentis immédiatement que dans l'ordre parfait de l'univers une brèche s'était ouverte, une déchirure irréparable.

\*\*\*

[...]

— Et puis ?

Le professeur referme le livre d'un coup.

— Et puis rien (SNH, 97-102).

Les astérisques signalent un changement de chapitre.

*Domenica. Di prima mattina sono andato all'osservatorio meteorologico, sono salito sulla predella e sono rimasto lì in piedi ad ascoltare il ticchettio degli strumenti registratori come la musica delle sfere celesti. Il vento correva il cielo mattutino trasportando soffici nuvole ; le nuvole si disponevano in festoni di cirri, poi in cumuli [...]. In quel momento d'armonia e pienezza uno scricchiolio mi fece abbassare lo sguardo. Rannichiato tra i gradini della predella e i pali di sostegno del capannone c'era un uomo barbuto, vestito d'una rozza giubba a strisce fradicia di pioggia. Mi guardava con fermi occhi chiari.*

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

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

\*\*\*

[...]

— E poi?

*Il professore chiude il libro di scatto.*

— E poi niente (SNI, 76-80).

Italo Calvino publie *Si une nuit d'hiver un voyageur* en 1979, après avoir vécu plus de dix ans en France et être devenu en 1973 membre de l'Oulipo. Ce roman, composé d'une alternance entre un récit cadre présentant les aventures du Lecteur s'efforçant de lire « le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si une*

*nuit d'hiver un voyageur*<sup>1</sup> » (SNH, 9) et dix *incipit* enchâssés prétendant être ce « nouveau roman », correspond au goût de Calvino pour les procédés de mécanisation de la littérature, et s'inscrit dans ce que Philippe Daros a désigné comme la période du repli dans la Bibliothèque<sup>2</sup>. Dans cet « hyperroman », les récits prolifèrent afin « d'offrir l'essence du romanesque » et de « fournir les échantillons de la multiplicité potentielle des récits possibles<sup>3</sup> » : autrement dit, ce désir de multiplication des récits correspond à un goût pour la littérature sous toutes ses formes, et le roman se mue en bibliothèque. L'extrait ci-dessus se situe à cheval entre le troisième *incipit* enchâssé, « Au bord de la côte à pic », et le chapitre IV : le Lecteur, protagoniste malheureux car frustré dans son désir de lire la suite des romans qu'il ne cesse de commencer, a rencontré Ludmilla, la Lectrice, dans un chapitre précédent ; elle aussi connaît les mêmes désagréments et tous deux se trouvent désormais, dans ce chapitre IV, à l'université, dans le bureau du professeur Uzzi-Tuzii qui est le seul à détenir la suite tant espérée ; or il s'avère que « Au bord de la côte à pic » n'est, encore une fois, pas la continuation du récit précédemment interrompu, mais un nouveau commencement. Dans l'extrait cité, l'interruption intervient après une narration ayant eu le temps d'installer une atmosphère dont on perçoit certains traits : le texte prend la forme d'un journal personnel dans lequel le narrateur séjourne dans une ville côtière pour raisons de santé ; son quotidien est fait de menues observations favorisant la contemplation, dont l'extrait rend compte. Le chapitre se clôt sur le septième jour de la semaine – le lecteur a pu bénéficier du récit des six journées précédentes – et sur l'unique événement venant perturber cette harmonie : l'évasion d'un détenu de la prison voisine, et la possible complicité de la jeune femme dont le narrateur a fait la connaissance, jeune femme prise elle aussi jusque-là dans une activité contemplative puisque le narrateur la rencontre alors qu'elle s'exerce au dessin de coquillages. Cette complicité, simplement suggérée dans l'extrait cité, enclenche une réception de la part du lecteur que l'on caractérisera de passionnelle : un suspense est créé, si bien que le lecteur attend, passivement mais aussi intensément, la suite des événements, c'est-à-dire que ses soupçons soient confirmés et qu'une explication lui soit donnée.

1. En version originale : « *il nuovo romanzo* Se una notte d'inverno un viaggiatore *di Italo Calvino* » (SNI, 3).

2. Voir DAROS Philippe, *Italo Calvino. Portraits littéraires*, Paris, Hachette, 1994, p. 77.

3. CALVINO Italo, « Multiplicité », in *Leçons américaines*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 189, pour cette citation et les précédentes.

Or, le chapitre s'interrompt à la façon d'un *cliffhanger*<sup>4</sup> laissant le lecteur avide de connaître la suite ; mais cette avidité ne sera jamais satisfaite : « Et puis rien. » Cette sentence assénée par le professeur Uzzi-Tuzii place les deux personnages dans une posture inconfortable : ils sont comme suspendus « au bord de la côte à pic », tout comme le lecteur réel<sup>5</sup>. Ainsi le retour au récit cadre vient-il clore, de façon définitive, cette histoire dont on attend pourtant la suite, mais ce dernier propose dans le même temps une ouverture vers un nouveau récit :

Vous êtes impatients, Ludmilla et toi, de voir ce livre perdu resurgir des cendres [...]. Et voilà que Lotaria ouvre son gros classeur, commence à lire. Les buissons de fil barbelé se défont comme des toiles d'araignée. Tout le monde suit en silence, vous comme les autres. Vous vous rendez compte tout de suite que ce que vous êtes en train d'écouter n'a aucun point de contact possible ni avec *Au bord de la côte à pic*, ni avec *Loin de l'habitat de Malbork* ni même avec *Si une nuit d'hiver un voyageur*. Vous vous lancez un coup d'œil, toi et Ludmilla, deux coups d'œil même : le premier d'interrogation et le second d'intelligence. Quel que soit ce roman, une fois que vous y êtes entrés, vous voudriez aller de l'avant sans vous arrêter (SNH, 109-110).

*Siete impazienti, tu e Ludmilla, di veder risorgere dalle ceneri questo libro perduto [...]. Ed ecco Lotaria apre il suo scartafaccio, comincia a leggere. Le siepi di filo spinato si disfano come ragnatele. Tutti seguono in silenzio, voi e gli altri. Vi rendete conto di stare ascoltando qualcosa che non ha nessun punto d'incontro possibile né con Sporgendosi dalla costa scoscesa né con Fuori dell'abitato di Malbork e neppure con Se una notte d'inverno un viaggiatore. Vi lanciate un'occhiata, tu e Ludmilla, anzi due occhiate: prima interrogativa e poi d'intesa. Sia come sia, è un romanzo in cui, una volta entrati, vorreste andare avanti senza fermarvi (SNI, 87).*

Dans cet exemple réside une démonstration précise du phénomène que cet ouvrage vise à explorer, à savoir celui de la multiplication des récits, définie dans un premier temps comme une forme d'agencement de récits multiples au sein d'une unité romanesque, s'apparentant plus ou moins étroitement au procédé traditionnel de l'enchâssement narratif. Cet agencement ne consiste pas en une simple

- 
4. On reprend ce terme du domaine de l'analyse des séries télévisées ; Raphaël Baroni propose de désigner ces phénomènes sous le terme de « réticence » : il s'agit de « la création chez le lecteur d'une incertitude provisoire qui permet de nouer une intrigue, de produire une tension et d'amener le lecteur à anticiper un dénouement » (BARONI Raphaël, « Réticence de l'intrigue », in JOHN PIER et FRANCIS BERTHELOT [dir.], *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie de l'analyse du récit*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2010, p. 201).
  5. On appelle « lecteur réel » le lecteur ou la lectrice (le masculin étant utilisé par convention) qui tient effectivement le livre entre ses mains, par opposition aux différents personnages de lecteurs représentés dans les œuvres.

contrainte formelle mais, comme le suggère Italo Calvino lui-même lorsqu'il affirme que ses *incipit* enchâssés « agissent sur un cadre qu'[ils] déterminent autant qu'il les détermine lui-même<sup>6</sup> », il correspond à une mise en intrigue dont un des enjeux repose sur la cohabitation des récits entre eux.

Cet exemple offre la possibilité d'établir une première délimitation des enjeux de cet ouvrage : il ne s'agit pas simplement d'étudier les formes contemporaines de l'enchâssement narratif, mais de prendre en compte la réception de ces formes et d'évaluer les effets et l'adhésion qu'elles peuvent susciter chez le lecteur, dans une perspective croisant narratologie et études de réception que Raphaël Baroni caractérise comme « narratologie postclassique » et dont l'enjeu consiste à « recontextualiser les outils heuristiques hérités de la "narratologie thématique"<sup>7</sup> », en prenant en compte la « participation cognitive et affective du lecteur<sup>8</sup> ». Cet ouvrage est de fait guidé par une interrogation initiale qui croise ces deux perspectives : pourquoi, ainsi que le montre l'exemple précédent, une œuvre romanesque qui s'ingénie, en multipliant les récits, à perturber les habitudes de réception de son lecteur<sup>9</sup>, continue-t-elle de le passionner ? Le verbe *passionner* est employé à dessein : s'il s'agit bien d'étudier la réception de ces œuvres dans ce qu'elle a de plus immersif, on ne manquera pas d'interroger la passivité que le terme laisse entendre ; elle semble en effet peu appropriée en regard des manipulations que le lecteur est régulièrement invité à effectuer pour accéder au texte des œuvres multipliant les récits. À la source de cette exploration réside donc une interrogation relevant de ce que Jean-Louis Dufays nomme le mode de lecture de la « participation<sup>10</sup> », qui reconduit une lecture « qu'on pourrait qualifier de "facile" et de "passive"<sup>11</sup> ». Cette lecture, comme le dit le chercheur,

cherche avant tout à saisir ce qui dans le texte est *représentable*. Appliqué à un récit, ce mode de lecture se focalise sur le « suspense » de l'intrigue, sur le caractère

6. CALVINO Italo, « Multiplicité », in *Leçons américaines, op. cit.*, p. 189.

7. BARONI Raphaël, « Réticence de l'intrigue », art. cité, p. 200.

8. *Ibid.*, p. 202.

9. On comptera parmi celles-ci l'attente d'une intrigue linéaire et d'une narration au long cours, issue de l'influence majeure que représentent les vastes fresques romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle dans la constitution du « genre de tous les genres » (PIEGAY-GROS Nathalie, *Le roman*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005) qu'est le roman. Cela s'accompagne d'un désir de complétude avec lequel les auteurs du corpus jouent délibérément ; de même, l'objet livre induit des attentes spécifiques en termes de narration qui sont régulièrement contredites par la multiplication des récits. Enfin, la forme même de l'enchâssement narratif, habituellement perçue comme traditionnelle voire désuète, est perturbée et, dans cette perspective, réactualisée.

10. DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga, 1994, p. 122.

11. *Ibid.*, p. 121.

« humain » des personnages et les actions concrètes qu'ils effectuent. La participation privilégie donc la dimension narrative, séquentielle, linéaire de la textualité<sup>12</sup>.

Or, dans les analyses de Jean-Louis Dufays, ce mode de réception s'oppose à « une attitude qu'on pourrait qualifier d'"intellectuelle" et d'"active"<sup>13</sup> », et qu'il désigne comme le mode de lecture de la « mise à distance<sup>14</sup> », qui consiste pour le lecteur à « tenter d'interpréter le texte », c'est-à-dire de « lire la fiction comme une fiction<sup>15</sup> ». Comme il le résume alors, « à la référenciation du premier degré, qui résulte de l'adhésion "naïve"<sup>16</sup> à l'intrigue, est ainsi opposée une référenciation du second degré soumise à la réflexion critique<sup>17</sup> ». Or, il s'agit bien dans ce travail, mais aussi dans la lignée de l'approche bipartite que propose Dufays à la suite des analyses de Michel Picard (qui voit dans l'association de la participation et de la mise à distance le jeu même de la lecture littéraire<sup>18</sup>), de tenir ensemble ces deux lectures :

Sans tomber dans l'excès qui consisterait à faire de l'illusion référentielle la seule lecture valable, il faut admettre que récuser l'illusion, le rêve et l'identification aux référents reviendrait à faire de la lecture un exercice purement musical, une construction strictement géométrique et abstraite qui limiterait fortement les possibilités de plaisir et de jeu pour le lecteur<sup>19</sup>.

De fait, c'est bien à l'issue de la première lecture, participative ou illusionniste, que l'on s'interroge sur la nature de ce que l'on vient de lire, et que l'on cherche à en comprendre les effets, pour pouvoir réitérer l'expérience. Mais c'est alors en multipliant les lectures que l'on entre dans l'interprétation, et que l'on bascule du côté des personnages de lecteurs qui peuplent ces œuvres, eux-mêmes obsédés par les textes qu'ils ont entre les mains et qui ne cessent de les hanter.

12. *Ibid.*, p. 180.

13. *Ibid.*, p. 121-122.

14. *Ibid.*, p. 122.

15. *Ibid.*, p. 185, pour cette citation et la précédente.

16. Ce terme est employé par Vincent Jouve, ce qui lui permet de distinguer la lecture dite naïve d'une lecture dite avertie : « La lecture *avertie* (où le lecteur, disons plutôt le "relecteur", peut utiliser sa connaissance approfondie du texte pour déchiffrer les premières pages à la lumière du dénouement) [se distingue de] la lecture *naïve* (c'est-à-dire la première lecture, celle qui se conforme au déroulement linéaire du récit). Si la lecture avertie est le fait des critiques, spécialistes et théoriciens – disons : des lecteurs de profession –, la lecture naïve reste de loin la plus répandue » (JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 21).

17. DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, *op. cit.*, p. 185.

18. Voir PICARD Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

19. DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, *op. cit.*, p. 183.

Ce travail est ainsi l'œuvre d'une lectrice pratiquant le jeu de la mise à distance tout en s'efforçant de ne jamais perdre de vue sa lecture participative. Il s'agit bien, pour reprendre une ultime fois les termes de Jean-Louis Dufays, d'inscrire ce travail dans une approche relevant de la pragmatique de la lecture : « Étudier comment un texte est lu, c'est étudier comment il agit<sup>20</sup>. »

Cette recherche porte ainsi sur un objet, le récit – que l'on distingue à la suite de Gérard Genette de l'histoire et de la narration<sup>21</sup> – en tant qu'il se déploie dans un dispositif<sup>22</sup>, c'est-à-dire dans un médium pris en compte, dans l'acte de création, comme support du texte et producteur d'effets – que ce support soit de papier, numérique, écranique, etc. L'enjeu premier sera d'interroger le rapport à l'intrigue – ou plus précisément à la *mise en intrigue*<sup>23</sup>, ainsi que le rappelle Paul Ricoeur – suscité par la multiplication des récits. Si l'intrigue est, comme le montre Paul Ricoeur – à partir de sa lecture de *La Poétique* d'Aristote, un agencement d'événements impliquant un commencement et une fin selon un principe téléologique en vertu duquel le dénouement donne sens et justification à l'ensemble, elle est dès lors à même de figurer notre expérience du temps : en quoi les œuvres multipliant les récits s'inscrivent-elles ou déjouent-elles ce principe ? En quoi la multiplication des récits vient-elle introduire du jeu dans cet agencement aristotélicien, au point de menacer toute possibilité de refiguration de l'expérience temporelle ? De quelle façon la multiplication des récits, prenant appui sur la matérialité même du texte, reconfigure-t-elle la réception vers une forme d'interactivité proprement littéraire ?

20. *Ibid.*, p. 21.

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

22. On définit le dispositif, à la suite de Giorgio Agamben, comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'amener les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduction de Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31).

23. RICŒUR Paul, *Temps et récit* (trois tomes) : t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1983 ; t. II : *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984 ; t. III : *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1985.

## De l'enchâssement narratif à la multiplication des récits

Tzvetan Todorov propose, dans son article « Les catégories du récit littéraire<sup>24</sup> » paru dans le numéro 8 de la revue *Communications*, ce qui s'apparente à la première étape d'une définition de l'enchâssement narratif : envisageant le récit sous l'angle du discours, c'est-à-dire en tant que *narration*, Tzvetan Todorov montre que celui-ci est nécessairement prisonnier de l'écoulement du temps ; de ce fait, le récit ne peut que difficilement être pensé en dehors de la linéarité. L'enchâssement narratif apparaît, aux côtés de l'enchaînement et de l'alternance, comme un moyen de soumettre la linéarité du récit à l'étoilement des histoires : prenant appui sur le fonctionnement de la subordination grammaticale, l'enchâssement narratif consiste en « l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre<sup>25</sup> ». Il précise sa définition dans un second article, « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits* », dans lequel il aborde la question de l'enchâssement narratif à partir du personnage. Définissant l'enchâssement comme le fait qu'une « histoire seconde [soit] englobée dans la première », il en fait une « mise en évidence d'une propriété essentielle de tout récit [:] le récit enchâssant, c'est le récit d'un récit<sup>26</sup> ». L'enchâssement narratif repose ainsi sur l'apparition, au sein de la fiction, d'un narrateur *autre*, à même de prendre en charge ce second récit. Gérard Genette, qui s'inscrit à la suite de ces travaux, ne consacre pas d'ouvrage de référence à la question : l'enchâssement narratif est abordé comme phénomène de détail, relevant d'une forme traditionnelle de structure narrative qui de ce fait se passerait presque de définition. Ce n'est que dans son « Discours du récit » qu'il aborde la notion de façon frontale, après l'avoir évoquée dans un article désormais publié dans *Figures II*, « D'un récit baroque<sup>27</sup> », dans lequel il s'intéresse aux différents procédés d'amplification d'un récit dont l'insertion, permettant l'inclusion d'« un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur d'un récit premier<sup>28</sup> ». Dans son « Discours du récit », Gérard Genette mène l'analyse de l'insertion narrative – il ne reprend jamais directement le terme d'enchâssement, systématiquement placé entre guillemets – dans le point consacré à la théorie des niveaux narratifs :

24. TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8, n° 8, 1966, p. 125-151.

25. *Ibid.*, p. 140.

26. Initialement publié dans la revue *Tel Quel*, n° 31, 1967. Voir TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose (choix)*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, p. 37 et p. 40.

27. GENETTE Gérard, « D'un récit baroque », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 195-222.

28. *Ibid.*, p. 201.

plus encore que Todorov, ce dernier fait de la question un problème de narration, où le récit inséré est « à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit<sup>29</sup> » – il désigne alors ce récit comme *métadiégétique*. Précisant dans son *Nouveau discours du récit* que « le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui », il caractérise cette subordination comme une forme de dépendance : « S'il est vrai que le récit second *dépend* du récit primaire, c'est plutôt en ce sens qu'il *repose* sur lui, comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier, et ainsi de suite<sup>30</sup>. » Malgré les divergences définitoires entre ces deux approches, Todorov comme Genette s'entendent pour faire de l'enchâssement narratif un procédé de hiérarchisation des récits : les deux récits ne se situent pas sur un même plan – l'analyse de l'enchâssement narratif impliquant dès lors d'aborder la question des niveaux de réalité – et reposent sur deux narrateurs que l'on doit pouvoir distinguer ; plus encore, cette hiérarchie entre un récit premier ou primaire et un récit second – le procédé pouvant se répéter à l'intérieur du récit second potentiellement à l'infini – implique qu'il n'existe qu'une seule voie d'accès vers chacun des récits insérés : le lecteur doit nécessairement en passer par le récit dit *premier* pour accéder au récit dit *second*, tout comme il apparaît nécessaire d'en revenir au récit premier – au cadre – pour clore la narration. Or c'est précisément ce qui est mis à mal dans le corpus étudié dans cet ouvrage.

Genette comme Todorov consacrent certains de leurs articles à ce procédé sans l'isoler spécifiquement, et peu nombreux sont celles et ceux qui, après eux, se sont intéressés à la notion. La bibliographie française concernant l'enchâssement narratif n'offre pas de publication de référence, excepté le récent ouvrage de Jérémï Naïm, *Penser le récit enchâssé*<sup>31</sup>, qui prend pour contexte d'étude un ensemble d'œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle : ce dernier postule que l'enchâssement est la reconstruction d'une structure narrative *a posteriori* par les narratologues, à partir de leur lecture des œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle ; cette reconstruction viserait alors à naturaliser un phénomène que Jérémï Naïm préfère aborder en tant qu'effet de lecture, qui se déploie de façon large au XIX<sup>e</sup> siècle parce que le champ littéraire vit une phase de bouleversements. Victoire Feuillebois s'est intéressée, elle aussi, dans le

29. GENETTE Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, *op. cit.*, p. 238.

30. GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 60 et 61.

31. NAÏM Jérémï, *Penser le récit enchâssé. L'invention d'une notion à l'époque moderne (1830-1980)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2020. Cet ouvrage est issu des travaux de thèse de Jérémï Naïm, menés à la même période que les recherches présentées ici. Cela témoigne d'une certaine actualité de la question.

cadre de sa thèse<sup>32</sup>, à cette période de bouleversements, en prenant appui sur un corpus d'œuvres littéraires faisant intervenir le motif des récits nocturnes pris en charge par un conteur : elle analyse la construction de la figure de l'auteur à travers l'image du conteur, montrant en quoi cette oralité représentée donne naissance à une *auralité*. Si le XIX<sup>e</sup> siècle apparaît ainsi comme une période de transition dans les pratiques, et si la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle est le lieu d'une théorisation *a posteriori* d'un procédé narratif répandu, Maria Eduarda Keating rappelle, dans un article consacré aux « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui"<sup>33</sup> », que l'enchâssement narratif relève de la tradition : c'est sans doute la raison pour laquelle aucune étude d'ampleur n'a jusqu'à ce jour été menée. Dans le domaine anglophone, quelques ouvrages sont consacrés aux notions voisines de *framing* et d'*embedding*. John Pier rappelle dans un article consacré aux niveaux narratifs<sup>34</sup> que le *framing* met l'accent sur l'*encadrement* et sur les relations qui unissent le récit cadre et le récit enchâssé, tandis que l'*embedding* concerne plus directement les distinctions de niveau de réalité et la question du narrateur, et peut être traduit par *enchâssement* mais plus encore, dans la lignée de la proposition de Gérard Genette et pour éviter toute confusion avec le lexique de la grammaire générative<sup>35</sup>, par

32. FEUILLEBOIS Victoire, *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse de littérature générale et comparée, sous la direction d'Anne Faivre-Dupaigre, université de Poitiers, 2012. On mentionnera également deux thèses récemment soutenues : RABAT Justine, *Cadre et encadrement. Pour une approche politique du récit enchâssé : des recueils de contes médiévaux au cinéma contemporain (Le Pañcatantra, Somadeva, Boccaccio, Chaucer, Pasolini, Gomes)*, thèse de littérature générale et comparée, sous la direction de Claudine Le Blanc, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2020 ; PAON Delphine, *L'enchâssement chez Goethe et Proust : pour une définition et une interprétation de l'enchâssement, du procédé au principe*, thèse de littérature générale et comparée, sous la direction de Juliette Vion-Dury et Vincent Ferré, université Paris 13 – Sorbonne Paris Cité, 2019.

33. KEATING Maria Eduarda, « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », *Echinox Journal*, n° 16, 2009, p. 156-165.

34. Voir PIER John, « Narrative Levels », in Peter HÜHN, John PIER, Wolf SCHMID et Jan Christof MEISTER (dir.), *The Living Handbook of Narratology*, Hambourg, University of Hamburg, Interdisciplinary Center for Narratology, [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/>], consulté le 20 février 2024.

35. « À proprement parler [...] relier l'enchâssement narratif au concept d'enchâssement en grammaire transformationnelle, concept développé en lieu et place de la subordination dans la grammaire traditionnelle, n'est pas défendable : une phrase telle que "Hamlet savait que son père avait été assassiné" ne peut pas être décrite comme un exemple d'enchâssement narratif [...]. Afin d'éviter toute superposition trompeuse entre des catégories linguistiques et des catégories narratives, Greimas et Courtés [...] préfèrent parler d'*intercalation* au sein des textes narratifs plutôt que d'enchâssement », PIER John, « Narrative Levels », art. cité. Nous traduisons : « *Strictly speaking [...] likening narrative embedding to the concept of embedding in transformational grammar, a concept developed in place of subordination in traditional grammar, is not defensible: a*

insertion. Mieke Bal, qui publie en anglais comme en français<sup>36</sup>, précise quant à elle que l'encadrement (*framing*) se distingue de l'enchâssement parce que, dans un récit à encadrement, le récit second n'influence pas le récit premier, contrairement à l'enchâssement où la subordination, double, concerne à la fois les narrateurs et l'action du récit. On peut encore citer deux ouvrages de référence, celui de William Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*<sup>37</sup>, et celui de Dennis L. Seager, *Stories within Stories: an Ecosystem Theory of Metadiegetic Narrative*<sup>38</sup>. Dans tous les cas, les mises au point de Todorov et de Genette restent le matériau de départ des discussions, ce qui est aussi le cas pour cet ouvrage. Si quelques articles complémentaires sur la question de l'enchâssement narratif existent et seront mentionnés, force est de constater cependant que l'enchâssement narratif reste un procédé littéraire bien connu mais peu commenté. Or, il semble bien qu'une partie du renouveau romanesque contemporain, caractérisé par un retour au récit et que la critique fait remonter aux années 1980<sup>39</sup>, repose sur l'utilisation de formes s'apparentant à l'enchâssement narratif : aucune publication n'a encore interrogé les raisons et les effets de cette résurgence. Cet ouvrage vise ainsi à cerner la nature de ce phénomène à partir d'un corpus restreint représentatif, et à expliciter le sens de ce regain, à comprendre comme une adhésion renouvelée au romanesque dans ce qu'il a de plus spectaculaire, de plus plaisant, de plus excessif. Il s'agit donc d'une façon de tenter de penser la littérature contemporaine à travers des œuvres qui paraissent célébrer une forme de puissance du romanesque<sup>40</sup>.

---

*sentence such as "Hamlet knew that his father had been murdered" cannot be described as an example of narrative embedding [...]. In order to avoid any misleading superimposition of linguistic categories on narrative categories, Greimas and Courtés [...] prefer to speak of "intercalation" in narrative texts rather than embedding. »*

36. On citera notamment BAL Mieke, *Narratologie. Les instances du récit (essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977, ou encore « Notes on narrative embedding », in *Narratology III: Narration and Perspective in Fiction*, Durham, Duke University Press, 1981. Dans cette lignée, on peut aussi consulter l'ouvrage de Jaap LINTVELT, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1989 ; ou encore celui de Giovanni Battista TOMASSINI, *Il Racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Rome, Bulzoni, 1990.
37. NELLES William, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York, Peter Lang, 1997.
38. SEAGER Dennis L., *Stories Within Stories: An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York, Peter Lang, 1991.
39. En particulier pour la littérature française ; voir à ce propos VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bords, 2005.
40. Voir à ce propos LAHOUSTE Corentin, *Écritures du déchaînement. Esthétique anarchique chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheere*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

On définit l'enchâssement narratif comme un procédé permettant d'inclure un récit au sein d'un autre récit, induisant de ce fait un décrochage par l'intervention d'un nouveau narrateur à même de prendre en charge ce récit apparaissant, et par un changement de niveau narratif (le deuxième récit se présentant comme un récit au sein de la diégèse dans laquelle il apparaît, diégèse qui, dans l'économie fictionnelle, n'est *pas* un récit) ; ces décrochages justifient une analyse en termes de hiérarchie : il faut en passer par le premier récit pour accéder au second, et ce même si le premier récit présente un intérêt moindre. Or cette définition semble trop restreinte lorsqu'on tente de l'appliquer aux œuvres qui feront l'objet de cette étude, alors même que ces dernières semblent au premier regard relever de l'enchâssement narratif. Dès lors, l'enjeu de ce travail n'est pas de proposer, dans une perspective narratologique, une définition actualisée de l'enchâssement narratif, mais bien plutôt de mettre la notion d'enchâssement à l'épreuve des œuvres elles-mêmes, et de l'élargir en proposant celle de multiplication des récits : cette dernière n'a pas vocation à se substituer à la précédente mais se propose d'en assouplir les contours afin de pouvoir aborder des œuvres qui, jusque-là et parce qu'elles correspondent, à des degrés divers, à des expérimentations narratives, étaient exclues du champ d'analyse car jugées peu représentatives.

Un des arguments principaux en faveur de l'assouplissement de la notion d'enchâssement repose dans cette hiérarchie supposée fondamentale entre les différents récits et les différents niveaux de réalité. Divers procédés qui seront analysés, comme la mise en abyme ou la métalepse, mais aussi l'attention spécifique portée à la matérialité du texte, contredisent plus ou moins fortement cette hiérarchie<sup>41</sup>. Par ailleurs, on montrera que des récits peuvent être insérés sans qu'aucune parole ne soit déléguée ; le modèle des « nuits » et le rôle du conteur qu'évoque Victoire Feuillebois pour le XIX<sup>e</sup> siècle ne sont plus la norme dans les romans du corpus étudié, et l'on s'attachera à caractériser, précisément, ce qui est inséré : quelle est la nature du texte que l'on lit au sein du roman ? Ces textes insérés entrent-ils encore dans la perspective d'une oralité représentée, évoquée notamment par Sophie Rabau dans *Fictions de présence*<sup>42</sup> ? Enfin, on questionnera le fait

41. À ce propos, voir DEBEAUX Gaëlle, « Une hiérarchisation impossible ? Quand la fiction est toujours seconde », in Bernard GUELTON (dir.), *Fictions secondes*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

42. RABAU Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000. Toute un pan de la critique s'est attaché à interroger cette oralité représentée, nous citons deux références majeures : BENJAMIN Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres*, t. III, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 (1936)

que des effets de décrochage puissent être perçus par le lecteur alors même qu'on ne constate pas dans le texte, en apparence, de changement de niveau narratif. Ces phénomènes entrent en jeu à différentes échelles, depuis les unités phrastiques – peut-on alors parler d'une stylistique de l'enchâssement? – jusqu'au cycle littéraire tel qu'il a été défini par Anne Besson<sup>43</sup>. De la définition de l'enchâssement, seule l'idée de la présence de multiples récits reste intouchée : c'est bien là le critère premier que l'on retient pour aborder les œuvres du corpus.

Plusieurs termes ont retenu notre attention et auraient pu se substituer à *multiplication*. René Audet propose notamment celui de *diffraction*, opération qu'il observe dans le roman contemporain et qui consiste à « contrer l'unité et la continuité tant du texte, du récit que du sens<sup>44</sup> » par le biais de processus d'éclatement et de déstabilisation des structures et de la signification. Vincent Message, de son côté, analyse ce qu'il appelle les « romanciers pluralistes<sup>45</sup> », qui font de la multiplicité des récits un élément clé de leurs œuvres : il s'agit alors plutôt de prendre acte de la diversité du monde et de refuser d'y choisir un style ou un récit dominant. Si l'on a choisi le terme de *multiplication*, c'est d'abord comme une forme d'hommage à la cinquième des *Leçons américaines* d'Italo Calvino portant sur la multiplicité ; le choix du terme met toutefois en avant un processus en cours – la *multiplication* des récits – plus qu'un résultat – une *multiplicité* de récits – car les effets de structure mis au jour n'ont de sens que dans l'actualisation que le lecteur en fait, si bien que, au cœur de la progression dans l'œuvre, un nouveau récit potentiel semble toujours à venir. Plus encore, la multiplication des récits, en prenant appui sur un terme appartenant au lexique mathématique<sup>46</sup>, suggère que

---

constitue souvent un point de repère cardinal ; on citera aussi ONG Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres/New York, Routledge, 1982. Mentionnons enfin COLIN Claire et FEUILLEBOIS Victoire (dir.), « Agon », *Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, n° 8 : « Figuration et *ethos* du conteur (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècle) », 2016.

43. BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

44. AUDET René, « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », in Emmanuel BOUJU (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments d'un discours théorique*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 25.

45. MESSAGE Vincent, *Romanciers pluralistes*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

46. On définira la multiplication comme « l'action de multiplier ou de se multiplier », ce qui implique une « augmentation quantitative [ou] numérique », un « accroissement », voire une « augmentation en intensité » ; dans une autre perspective, la multiplication peut s'entendre comme une forme de « répétition » et « d'accumulation », ou encore, notamment lorsque l'on évoque des organismes vivants, comme « reproduction » ou « prolifération ». En arithmétique, la multiplication est « l'opération [...] consistant, dans le cadre de deux entiers *a* et *b*, à déter-

le roman serait capable d'engendrer ses propres récits, voire de s'autoengendrer<sup>47</sup>, orientant la réflexion du côté de la mécanisation de la littérature déjà évoquée par Tzvetan Todorov, qui désigne les *Mille et une nuits* comme une « merveilleuse machine à raconter<sup>48</sup> », et appelée de ses vœux par Italo Calvino lui-même dans son fameux article « Cybernétique et fantasmes<sup>49</sup> » ou lorsqu'il décrit son projet du *Château des destins croisés*, dans ses *Leçons américaines*, comme « une sorte de machine à multiplier les récits<sup>50</sup> ». Ces phénomènes de prolifération seront au cœur de cette étude.

On définit donc la multiplication des récits comme un phénomène s'apparentant à un mécanisme d'engendrement qui offre à la lecture le résultat de cet engendrement, résultat paradoxal dans sa structuration impliquant dès lors une activité herméneutique de la part du lecteur qui relance la mécanique d'engendrement des récits. Les œuvres multipliant les récits présentent de ce fait plusieurs narrations se distinguant par une délégation de parole (prenant l'aspect d'une oralité ou bien d'une textualité représentées), par des indices relevant de la matérialité du texte ou par des phénomènes plus diffus de bifurcation ; ces récits sont, *a minima*, coordonnés, c'est-à-dire qu'ils sont reliés d'une façon qui produit du sens, sans que pour autant la présence d'un récit cadre ne soit nécessaire, ni qu'une hiérarchie ne soit établie ; impliquant une mise à l'épreuve de la linéarité du discours, ces œuvres offrent au lecteur une intrigue surplombante, non nécessairement incarnée dans un récit particulier, et à même de rassembler, moyennant l'acte herméneutique, voire ergodique, du lecteur, les différents fils narratifs déployés, c'est-à-dire à même de relier le divers et l'hétérogène en une unité fonctionnant comme un réseau autoproduit et capable de s'accroître.

Ce travail se donne donc comme point de départ un objet relevant de la narratologie, telle que la définit Mieke Bal : « La narratologie est la science qui cherche à formuler la théorie des relations entre texte narratif, récit et histoire. Elle ne s'occupera ni du texte narratif, ni de l'histoire pris isolément<sup>51</sup>. » Cependant, il

---

miner l'entier  $c$  égal à la somme de  $b$  termes égaux à  $a$  » (toutes ces définitions proviennent du *Trésor informatisé de la langue française*).

47. Voir notamment KELLMAN Steven G., *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980.

48. TODOROV Tzvetan, « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits* », in *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 45.

49. CALVINO Italo, « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », in *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1993 (1984 pour la première édition, 1967 pour l'article).

50. CALVINO Italo, « Multiplicité », in *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 190.

51. BAL Mieke, *Narratologie. Les instances du récit*, *op. cit.*, p. 5.

s'efforce de saisir cet objet « dans une perspective contemporaine » : à la suite de Raphaël Baroni, on

gard[e] à l'esprit ces différents éléments que sont la *trace textuelle*, qui n'est qu'un texte potentiel; le *lecteur*, qui actualise le texte à travers un *acte interprétatif*; les *compétences encyclopédiques*, qui rendent possible cette actualisation et qui sont acquises par le biais d'expériences sémiotiques passées; les *structures narratives*, qui sont des *interprétants* résultant de la fusion des horizons du *texte* et du *lecteur* et qui déterminent une organisation séquentielle du récit<sup>52</sup>.

Cette perspective relève de la narratologie postclassique, que plusieurs ouvrages et articles tentent de caractériser afin d'en déterminer les frontières<sup>53</sup>. Quels sont les nouveaux enjeux abordés par ces narratologies postclassiques? Ansgar Nünning propose plusieurs tableaux et schémas de synthèse éclairants qu'on consultera avec profit; on ne citera que deux de ces enjeux, qui paraissent importants pour déterminer l'approche développée dans cet ouvrage :

En premier lieu, le développement de la narratologie a pris ses distances avec le projet d'identification et de systématisation des « propriétés » des textes narratifs, en faveur d'une prise de conscience croissante de l'interaction complexe qui s'établit : 1) entre les textes et leurs contextes culturels; 2) entre les traits textuels et les choix et stratégies interprétatifs impliqués dans le processus de la lecture [...]. Troisièmement, tandis que la narratologie structuraliste était une discipline plus ou moins unifiée qui s'intéressait surtout à la dimension synchronique de la poétique du récit, en éludant aussi bien les problèmes éthiques que la production de la signification, la plupart des nouvelles approches réunies sous la dénomination plus large de « narratologies postclassiques » présentent des projets interdisciplinaires qui témoignent d'un intérêt pour les formes et les fonctions changeantes d'une large gamme de récits et pour la question de la négociation dialogique des significations<sup>54</sup>.

52. BARONI Raphaël, « Réticence de l'intrigue », art. cité, p. 199.

53. On peut citer deux textes de David HERMAN, « Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology » (*PMLA*, vol. 112, n° 5, 1997, p. 1046-1059) ainsi que *Narratologies: New Perspectives in Narrative Analysis* (Columbus, Ohio State University Press, 1999); on peut aussi consulter FLUDERNIK Monica, « Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present », in James PHELAN et Peter J. RABINOWITZ (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2005. Voir aussi NÜNNING Ansgar, « Narratologie ou narratologies? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages », traduction de Ioana Vultur, *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie de l'analyse du récit*, op. cit., p. 15-39; ou encore PRINCE Gérard, « Narratologie classique et narratologie postclassique », *Vox Poetica*, 2006, [<http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>], consulté le 20 février 2024.

54. NÜNNING Ansgar, « Narratologie ou narratologies? », art. cité, p. 19-20.

Si le premier développement rejoint la ligne adoptée par Raphaël Baroni, qui consiste notamment à croiser les apports de la narratologie et de la théorie de la réception, le second offre la possibilité d'aborder de façon conjointe des productions artistiques qui pourraient sembler hétérogènes, en particulier des œuvres narratives sur support imprimé (des livres) et des œuvres narratives sur support numérique (des hypertextes de fiction), tout comme il permet d'avoir recours à des concepts et notions appartenant à d'autres disciplines – comme la géographie ou le domaine de la visualisation<sup>55</sup>, pour ce travail.

### Linéarité contrariée et mise en intrigue

Reprenons notre exemple. Dans *Si une nuit d'hiver un voyageur*, le personnage du Lecteur, que l'on peut analyser en première instance comme un relais pour le lecteur réel dans le texte, éprouve une véritable frustration face à l'interruption du livre qu'il a entre les mains. Cette interruption, renouvelée dix fois, accentue une modalité de réception spécifique et induite par la présence de l'intrigue – le premier *incipit* enchâssé relève opportunément du genre policier, fortement intrigant –, c'est-à-dire une réception *passionnée*. Toutefois, on constate une évolution : la frustration initiale du Lecteur face à l'inachèvement du récit laisse place, peu à peu, à un désir relevant plus de la curiosité, curiosité de connaître la nature du nouveau récit qui l'attend. De la sorte, ce sont bien plusieurs facettes de la réception passionnée qui sont exploitées dans le roman de Calvino. Loin de constituer une dimension anecdotique dans le roman, cette mise en question de l'intrigue et de ses effets paraît au contraire fondamentale, en ce sens qu'elle pointe précisément du doigt le paradoxe relevé au départ de cette réflexion : comment se fait-il qu'un roman qui se donne pour projet de frustrer son lecteur en déjouant ses attentes parvienne malgré cela à le captiver et l'intriguer ?

Répondre à cette question nécessite de prendre à bras-le-corps l'enjeu de l'intrigue, de son fonctionnement et de ses effets : comment la définir dans le cadre d'œuvres qui multiplient les fils narratifs ? De quelle façon la multiplication des récits s'accommode-t-elle de l'intrigue, et de quelle façon s'en sert-elle, quitte à lui faire subir certaines mutations ? Ce travail prend ainsi appui sur les travaux de Paul Ricœur dans *Temps et récit* et ceux de Raphaël Baroni. Ce dernier précise l'inscription de son projet dans la narratologie postclassique :

55. Voir DRUCKER Johanna, *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Harvard University Press, 2014 ; et aussi THÉLY Nicolas, SERRES Alexandre et LE DEUFF Olivier, *Thatcamp Saint-Malo 2013*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014 ; ou encore THÉLY Nicolas, *Le tournant numérique de l'esthétique*, [publie.net], 2012.

Pour une approche structurale, l'intrigue est une totalité achevée au sein de laquelle nœud et dénouement se tiennent dans un rapport de symétrie, alors que pour le narratologue postclassique [...] l'intrigue est une expérience de lecture tendue : nœud et dénouement sont des étapes successives qui rythment une progression incertaine à travers les méandres du récit. La forme de l'intrigue n'a de sens que liée à une fonction, à une visée esthétique : la création d'un intérêt pour une expérience de lecture dans laquelle cognition (pronostic, diagnostic) et passion (suspense, curiosité, surprise) sont intimement liées<sup>56</sup>.

On complètera ce panorama avec deux ouvrages anglophones, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*<sup>57</sup> de Peter Brooks et *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*<sup>58</sup> de David Herman. Enfin, l'intrigue est un facteur d'adhésion au récit ou plus précisément à la fiction : on aura recours à la notion d'*immersion*, notamment à partir des travaux de Jean-Marie Schaeffer et de son ouvrage clé *Pourquoi la fiction?*<sup>59</sup>, et ceux de Marie-Laure Ryan<sup>60</sup>.

Paul Ricœur définit l'intrigue, qui est l'objet de son analyse dans les trois tomes de *Temps et récit*, à partir de *La Poétique* d'Aristote : si ce dernier n'utilise pas à proprement parler le terme « intrigue » mais plutôt celui d'« agencement », il s'agit bien pour le philosophe grec de caractériser le « bon » déroulement de l'action au sein de la tragédie. Il définit alors ce que nous appelons *intrigue* comme l'« imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout », sachant que « forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin<sup>61</sup> » ; de la sorte, les événements qui composent cette action ne se suivent pas de façon

56. BARONI Raphaël, « Réticence de l'intrigue », art. cité, p. 211.

57. BROOKS Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1992 (1984).

58. HERMAN David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002. On peut aussi citer, pour clore ce panorama, l'ouvrage de Johanne VILLENEUVE, *Le sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du Diable*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2004.

59. SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

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

61. Pour cette citation et la précédente : ARISTOTE, *La Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1990, p. 96 (1450 b 25-30).

aléatoire mais selon une causalité entièrement justifiée par la fin. Dans l'intrigue telle qu'on la définit à partir de la pensée aristotélicienne, le dénouement a une valeur forte : il est ce qui donne sens à l'ensemble. L'intrigue est de ce fait une notion téléologique, c'est-à-dire qui fait reposer l'explication sur la fin. Ce trait retiendra l'attention de Paul Ricœur, qui voit dans l'intrigue le passage de la successivité à la causalité, soit l'entrée de l'intelligible dans la temporalité ; le dénouement de l'intrigue permet de rétablir une concordance dans ce qui pourrait sembler chaotique ou incohérent, c'est-à-dire discordant. Dès lors, l'intrigue, ou plus exactement le processus de mise en intrigue, est une façon de résoudre le paradoxe de la temporalité. C'est la forme de notre compréhension du temps : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et [...] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle<sup>62</sup>. » Ces remarques servent de base à la triple *mimesis* que propose le philosophe français dans *Temps et récit*, articulation entre une préfiguration de l'expérience temporelle, située dans notre appréhension intuitive du monde, une configuration qui prend place dans notre lecture d'œuvres narratives – étant entendu que pour Paul Ricœur, un récit peut être considéré comme tel s'il repose sur une mise en intrigue – et une refiguration de cette expérience du temps à l'issue de la lecture. Raphaël Baroni, quant à lui, place son étude de l'intrigue dans le faisceau des sciences cognitives ; là où Paul Ricœur privilégie une approche formelle mettant l'accent sur la portée concordante de l'intrigue, Raphaël Baroni préfère s'intéresser aux effets esthétiques produits par les phénomènes de discordance. Sa réflexion postule une « relation d'interdépendance entre tension et intrigue<sup>63</sup> », ainsi que le précise Jean-Marie Schaeffer dans la préface qu'il rédige à *La tension narrative*. Plutôt que d'aborder la mise en intrigue *a posteriori* et à partir de son dénouement, c'est-à-dire en tant qu'elle configure, comme le fait Aristote et à sa suite Paul Ricœur, il s'agira d'en mesurer les effets en tant que processus, c'est-à-dire de l'aborder en tant qu'elle intrigue : en tant qu'elle crée des attentes chez le lecteur, qui relèvent d'émotions comme le suspense, la curiosité ou la surprise<sup>64</sup>. Dès lors, l'intérêt ne repose plus uniquement, ni principalement,

62. RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*, p. 105.

63. SCHAEFFER Jean-Marie, « Avant-propos », in Raphaël BARONI, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 15.

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

dans la réalisation du dénouement qui met fin à l'attente, mais dans le désir de voir ce dénouement advenir, qui oriente la réception : « Le nœud est un inducteur d'incertitude, un générateur d'hypothèses, et le dénouement n'est que l'un des avènements possibles du récit<sup>65</sup>. »

On le voit, ce qui distingue avant tout ces deux approches de l'intrigue est la valeur accordée à la fin : pivot du système d'un côté, elle devient un horizon de l'autre, qui oriente la réception mais n'en conditionne pas la réussite. On se propose de discuter ces deux perspectives en regard du corpus d'œuvres multipliant les récits. Ce corpus a la spécificité de remettre en question cette vertu configurante de la fin ou du dénouement. En effet, où se situe le dénouement dans *Si une nuit d'hiver un voyageur*? Faut-il considérer que chaque interruption prive le lecteur de l'assouvissement de son désir, faisant de l'œuvre un roman moins satisfaisant que d'autres? Faut-il au contraire considérer que ces interruptions entretiennent une flamme passionnelle renforçant le désir de lecture lui-même? Plus encore, comment aborder la notion de dénouement dans un hypertexte de fiction, quand bien même celui-ci se présente comme un récit, une *romance*, voire une « hyperromance<sup>66</sup> » si l'on en croit la page d'accueil de *Luminous Airplanes* de l'auteur américain Paul La Farge? On considère en effet que l'hypertexte de fiction repose sur un agencement réticulaire de ses fragments narratifs si bien qu'il paraît difficile, sinon impossible, d'en déterminer une fin. La question qui guide cet ouvrage sera alors celle de savoir s'il est nécessaire d'abandonner la notion d'intrigue pour aborder les œuvres multipliant les récits qui constituent le corpus de travail, notamment dans la définition qu'en donne Paul Ricoeur. La mise en intrigue dans un roman multipliant les récits interdit-elle toute concordance? Pourtant, et c'est bien ce qui résiste, le lecteur reste intrigué – c'est d'ailleurs cela qui lui permet d'avancer dans les hypertextes de fiction, dont la forme et le dispositif, éloignés des habitudes du lecteur de fiction romanesque, induisent une forte discordance. On se propose dans ce travail de suivre la trace de ce *lecteur intrigué*.

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

65. BARONI Raphaël, « Réticence de l'intrigue », art. cité, p. 212.

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

Les romans longs qu'on écrit aujourd'hui constituent peut-être un contresens : la dimension temporelle a volé en éclats, nous ne pouvons plus vivre ou penser que des tranches de temps qui s'éloignent chacune le long d'une trajectoire qui leur est propre pour disparaître aussitôt. La continuité du temps nous ne pouvons la retrouver que dans les romans de l'époque où le temps n'apparaissait plus comme immobile et pas encore comme morcelé, une époque qui aura duré, à tout prendre, une centaine d'années et pas plus (SNH, 17).

*I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esplosivo, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta* (SNI, 9).

La définition que propose Paul Ricœur de l'intrigue comme concordance discordante correspond peut-être davantage à ces « romans de l'époque où le temps n'apparaissait plus comme immobile », c'est-à-dire aux romans réalistes français ou véristes italiens, inscrits dans un XIX<sup>e</sup> siècle en révolution bousculant les hiérarchies notamment sociales. L'époque de Calvino, celle pendant laquelle il écrit *Si une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés*, est post-moderne, c'est-à-dire qu'elle est fragmentée, morcelée, éclatée : seule une littérature elle-même fragmentée, morcelée ou éclatée serait capable d'en rendre compte et d'en fournir une expérience adéquate à son lecteur. Si l'expérience du temps que propose la mise en intrigue dans les œuvres multipliant les récits ne peut plus s'inscrire sans difficultés dans la lignée des analyses de *Temps et récit*, on ne renonce pas pour autant à tenter de caractériser ce qui se produit chez le lecteur dans la réception de ces œuvres. Ces romans, qui se partagent entre linéarité, multilinéarité et non-linéarité, postulent que le texte est en lui-même un espace que l'on peut agencer vis-à-vis d'autres espaces. De la sorte, les différentes intrigues des récits multiples sont peut-être bien à comprendre comme situées sur différents plans narratifs et fictionnels, incitant le lecteur à appréhender leur agencement comme une architecture.

Bien plus qu'une expérience ou une refiguration du temps, la mise en intrigue dans les œuvres multipliant les récits proposerait alors peut-être une refiguration ou une expérience de l'espace<sup>67</sup>. C'est cette hypothèse de travail qui pousse à

67. Cet ouvrage prend acte, dans cette perspective, du *Spatial Turn* à l'œuvre dans les sciences humaines et sociales depuis plusieurs décennies. Voir notamment la mise au point de ce « tournant » en littérature proposée par Veronica BERNABEI, « Le *Spatial Turn* en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de literatura comparada*, n° 33, 2015, [<https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/308>], consulté le 20 février 2024.

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

### Placer au cœur la question du dispositif

Qu'elle soit exposée de façon thématique, comme c'est le cas dans la citation de *Si une nuit d'hiver un voyageur* reproduite ci-dessous, ou concrètement exploitée, la matérialité du texte se place au cœur des enjeux des œuvres multipliant les récits. On la définira comme le fait, pour un texte, d'être incarné dans un support, prenant une certaine forme faisant entrer en jeu des questions typographiques aussi bien que d'agencement des mots les uns par rapport aux autres. Si l'acte de lecture conduit le plus souvent à faire abstraction de cette incarnation du texte, et ce d'autant plus lorsque l'œuvre se donne comme captivante, conduisant le lecteur à occulter non seulement l'objet livre qu'il tient entre les mains mais aussi le monde qui l'entoure, les œuvres du corpus tendent au contraire à réinvestir cette matérialité, voire à susciter, chez le lecteur, une prise de conscience du fait que tout texte est dépendant de son support, et que celui-ci n'est pas neutre mais induit des réflexes et des habitudes que l'on ne perçoit plus. L'inclusion au sein du corpus d'œuvres nativement numériques joue comme un révélateur pour cette interrogation : dès lors que le texte se trouve incarné dans un nouveau dispositif, il n'est plus possible d'envisager le dispositif du livre imprimé comme, d'une part, le seul possible pour écrire un roman, et d'autre part, comme un dispositif neutre.

Tu as déjà lu une trentaine de pages et tu es en train de te passionner pour l'histoire. À un certain point tu remarques : « Mais cette phrase ne me semble pas nouvelle. Je dirais même qu'il me semble avoir déjà lu tout ce passage. » [...] Un alinéa, dis-tu ? Mais il s'agit d'une page entière, tu peux faire la comparaison, rien n'a changé d'un iota. Et en avançant, qu'est-ce qui se passe ? Rien, le récit se répète identique à la page que tu as déjà lue.

Un moment. Regarde le numéro de la page. Mince ! De la page 32, tu es revenu à la page 17 ! [...] C'est au moment de la reliure du livre qu'a dû se produire l'erreur : un livre est fait de « seizièmes » ; chaque seizième est une grande feuille sur laquelle on imprime seize pages et qu'on replie en huit : quand on relie les seizièmes, il arrive que dans une copie se glissent deux seizièmes identiques ; c'est un accident qui arrive parfois [...].

Et voilà encore page 31, 32... Et puis quoi ? Encore la page 17, une troisième fois ! Mais c'est quoi ce livre qu'ils t'ont vendu ? Ils ont relié ensemble toutes ces copies du même seizième, il n'y a plus une seule bonne page de tout le livre (SNH, 39-40).

*Hai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda. A un certo punto osservi: « Però questa frase non mi suona nuova. Tutto questo passaggio, anzi, mi sembra d'averlo già letto. » [...] Un capoverso, dici? Ma è una pagina intera, puoi fare il confronto, non cambia nemmeno una virgola. E andando avanti, cosa succede? Niente, la narrazione si ripete identica alle pagine che hai già letto.*

*Un momento, guarda il numero della pagina. Accidenti! Da pagina 32 sei ritornato a pagina 17! [...] È nel rilegare il volume che è successo l'errore: un libro è fatto di « sedicesimi »; ogni sedicesimo è un grande foglio su cui vengono stampate sedici pagine e viene ripiegato in otto; quando si rilegano insieme i sedicesimi può capitare che in una copia vadano a finire due sedicesimi uguali; è un incidente che ogni tanto succede [...].*

*Ecco di nuovo pagina 31, 32... E poi cosa viene? Ancora pagina 17, una terza volta! Ma che razza di libro t'hanno venduto? Hanno rilegato insieme tante copie dello stesso sedicesimo, non c'è più una pagina buona in tutto il libro » (SNI, 28-29).*

Katherine Hayles met en avant dans son ouvrage *Writing Machines*<sup>68</sup> le fait que la textualité numérique invite à prendre conscience de la matérialité du texte. Le livre est une incarnation matérielle du texte dont les propriétés et l'usage à travers les époques ont façonné notre appréhension de ce dernier : les œuvres du

68. HAYLES Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, Mediawork/The MIT Press, 2002. Voir aussi AARSETH Espen, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1997. Concernant la situation décrite dans la citation, l'autrice de cet ouvrage a elle-même rencontré cette mésaventure, puisque l'exemplaire de travail de *House of Leaves* passe brusquement de la page 598 à la page 631, puis de la page 662 à, de nouveau, la page 631, si bien qu'il manque en fin de compte 33 pages, situées entre la page 598 et la page 631. Il n'a pas été possible de déterminer si cela relève d'une erreur de fabrication ou si l'exemplaire est volontairement manipulé – cette « coupe » intervenant dans les annexes qui sont déjà sciemment parcellaires (précisons qu'une comparaison avec d'autres exemplaires de *House of Leaves* a été menée qui n'a pas permis d'identifier ce phénomène ailleurs).

corpus, en littéralisant le phénomène de l'enchâssement narratif par des métaphores spatiales ou en présentant des œuvres dont la matérialité, bien souvent précaire, entrave la lecture, se situent dans cette lignée. Cette perspective de travail sera au cœur des investigations, car elle dessine une ligne de partage au sein des œuvres du corpus, entre, d'une part, les œuvres relevant de la littérature imprimée, et d'autre part les œuvres relevant de la littérature numérique. Faut-il postuler une différence de nature entre ces deux champs, ou peut-on au contraire penser une continuité entre les pratiques livresques et les pratiques hypertextuelles<sup>69</sup> ? Si le livre est un objet qui paraît pour la grande majorité des lecteurs le moyen le plus naturel pour lire un roman<sup>70</sup>, la démocratisation des outils informatiques et de l'accès à Internet ouvre sur de nouvelles pratiques de lecture : lecture sur liseuses numériques et tablettes, lecture sur ordinateur, voire sur smartphone ; elles s'accompagnent de nouvelles pratiques d'écriture, plus participatives et spontanées<sup>71</sup>. Pour autant, le livre imprimé reste le mode d'accès principal au texte de fiction, et en tout état de cause la référence pour penser la littérature. L'intégration d'œuvres nativement numériques au sein du corpus est alors à penser comme un moyen de rendre visibles des phénomènes encore peu étudiés, liés à la matérialité même du fait littéraire<sup>72</sup>.

Serge Bouchardon<sup>73</sup>, comme bien d'autres, distingue la littérature numérisée de la littérature numérique : un texte publié initialement sous format papier qui est numérisé pour être rendu accessible sur tablette ou liseuse numérique (ou en ligne sur un site comme celui de *Gallica*) ne sera pas considéré comme une œuvre de littérature numérique. En effet, le changement de support n'entraîne aucun changement dans la nature du texte. Au contraire, une œuvre de littérature numérique prend appui sur le numérique non comme simple support mais comme médium à exploiter, c'est-à-dire comme dispositif : dès lors, le fait que le texte naisse dans le numérique fait sens pour comprendre l'œuvre. On ne peut l'imprimer sans en changer radicalement la nature et les enjeux. Philippe Bootz,

69. Voir à ce propos DEBEAUX Gaëlle, « Faut-il encore parler de littérature numérique ? Dialogue avec les travaux de M. Vitali-Rosati », *Carnet de recherche Multirécits*, [https://multirecits.hypotheses.org/550], consulté le 20 février 2024.

70. C'est en tout cas le cas aujourd'hui, mais ça ne l'était pas nécessairement au XIX<sup>e</sup> siècle où le roman se déployait volontiers sous forme de feuilleton, dans les journaux.

71. On peut mentionner la pratique de la *fanfiction* et de l'autoédition, qui peuvent mener à de véritables succès de librairie.

72. Voir à ce propos la thèse de Marion LATA, *Matières de lectures. Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique*, thèse de littérature générale et comparée, sous la direction de Sophie Rabau, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2022.

73. BOUCHARDON Serge, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann, 2014.

théoricien et praticien de la littérature numérique, la définit comme « toute forme narrative ou poétique qui utilise le dispositif informatique comme un médium et met en œuvre une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium<sup>74</sup> » ; il conclut sa définition en affirmant qu'« un texte “mis sur ordinateur” ne peut être qualifié de “littérature numérique” que s'il utilise au moins une de ces propriétés en tant que *contrainte*, c'est-à-dire si l'œuvre fait fonctionner cette propriété de façon *constructive* » (nous soulignons). On rejoint ici les notions de *technotexte* proposée par Katherine Hayles ou de *littérature ergodique*, chez Espen Aarseth. Comme ce dernier le suggère, la littérature numérique renouvelle les enjeux et les approches du littéraire sans pour autant représenter une rupture radicale avec les pratiques antérieures – et c'est bien ainsi que cet ouvrage envisage l'ensemble des œuvres du corpus étudié.

Si l'on distingue habituellement plusieurs « genres<sup>75</sup> » dans la littérature numérique, le corpus propose deux exemples d'hypertextes de fiction : on le définira, en suivant la proposition de Philippe Bootz, comme

une structure particulière d'organisation d'une information textuelle [dans laquelle] des blocs d'information textuelle (les nœuds) sont liés les uns aux autres par des liens de sorte que leur consultation (la navigation) permet à l'utilisateur de passer d'un nœud à l'autre à l'écran par l'activation du lien qui les unit<sup>76</sup>.

L'hypertexte est une invention du xx<sup>e</sup> siècle<sup>77</sup> qui a été réinvestie par des auteurs de fiction : il tire ses origines de plusieurs expérimentations menées par Vannevar Bush (et son *Memex*) ou par Theodor Nelson (et son *Xanadu*), et semble pouvoir concrétiser un des rêves oulipiens, celui de la mécanisation de la littérature. Le premier hypertexte de fiction qui connaît la notoriété, *afternoon, a story* de l'américain Michael Joyce, est publié en 1987 aux États-Unis, premier épiceutre pour la littérature numérique, et est créé avec le logiciel *Storyspace*,

74. BOOTZ Philippe, *Les basiques : la littérature numérique*, Boulogne-Billancourt, Olats/Leonardo, 2006, [<http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php>], consulté le 20 février 2024.

75. Jean CLÉMENT, par exemple, dans « La littérature au risque du numérique » (*in* Sylvie LELEU-MERVIEL [dir.], *Document numérique*, vol. 5, n° 1-2, Paris, Hermès Science, 2001, p. 113-134), distingue trois catégories de classement : les œuvres lisibles, les œuvres visibles, les œuvres scriptibles. Voir à ce propos DEBEAUX Gaëlle, « Littérature numérique – points de repères (3) », *Carnet de recherche Acolitnum*, [<https://acolitnum.hypotheses.org/36>], consulté le 20 février 2024.

76. BOOTZ Philippe, *Les basiques : la littérature numérique*, *op. cit.*

77. Voir à ce propos DEBEAUX Gaëlle, « L'hypertexte de fiction, trente ans après. Œuvre du passé, œuvre dépassée? », *in* Florian ALIX, Fabien GRIS et Laure MICHEL (dir.), *XXI/XX – Reconnaissances littéraires*, n° 2 : « L'invention technologique en littérature », 2021, p. 215-236.

inventé pour l'occasion et qui connaîtra un grand succès dans la première moitié des années 1990. L'hypertexte se développera surtout dans les années 1990, et surtout dans les pays anglophones<sup>78</sup> (en France, les expérimentations numériques se déploient plutôt dans le domaine de la poésie) à l'aide de logiciels comme *Storyspace* mais aussi, ensuite, sur Internet qui lui est assez légitimement lié. Si l'on pense, au début des années 2000, que l'hypertexte est devenu une nouvelle façon de raconter des histoires qui conduira inexorablement le roman papier à sa mort<sup>79</sup>, on ne parle plus, désormais, que d'une bulle de l'hypertexte<sup>80</sup>, qui a explosé dans ces mêmes années 2000 face à son incapacité à trouver son public : les raisons de cet échec sont des éléments à analyser, car elles ont trait à l'illisibilité qui menace les œuvres du corpus.

Plus largement, il est possible de dire que la littérature numérique, et en particulier les œuvres romanesques hypertextuelles, s'ancrent dans plusieurs domaines de référence : la littérature imprimée, qui reste la référence majeure plus de trente ans après les premiers essais d'écriture numérique, le jeu vidéo, qui ouvre la voie à des expérimentations intéressantes concernant les liens entre interactivité et narration, et les créations *multi* et *intermédiatiques*, dans lesquelles la fiction se

78. Une grande partie de la bibliographie consacrée à l'hypertexte de fiction date ainsi de la décennie 1990 et est en anglais : on citera notamment BOLTER Jay David, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1990 (un 2<sup>e</sup> tome est paru en 2001, *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition*) ; ou LANDOW George P., *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992 (deux tomes complémentaires sont parus respectivement en 1997 et 2006, *Hypertext, 2.0* et *Hypertext, 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*) ; mais aussi *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, ou BOLTER Jay David et DELANY Paul, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. On complètera cette bibliographie anglophone par l'ouvrage de Belinda BARNET, *Memory Machines: The Evolution of Hypertext*, paru en 2013 (Londres/New York, Anthem Press), et l'on mentionnera l'ouvrage francophone de Christian VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, 1999.

79. Voir GIFFARD Alain, « Littérature et informatique : la théorie de la convergence », [[http://alaingiffard.blogs.com/culture/2004/06/petites\\_introdu\\_1.html](http://alaingiffard.blogs.com/culture/2004/06/petites_introdu_1.html)], consulté le 20 février 2024.

80. Trois articles de presse et de blog relatent cet engouement et cet éclatement : JOHNSON Steven, « Why No One Clicked on the Great Hypertext Story », *Wired*, 16 avril 2013, [<http://www.wired.com/2013/04/hypertext/>], consulté le 20 février 2024 ; KINNETT Dylan, « The Death of Hypertext? », [<http://nocategories.net/ephemera/the-death-of-hypertext/>], consulté le 20 février 2024 ; LA FARGE Paul, « Why the Book's Future Never Happened », [[http://www.salon.com/2011/10/04/return\\_of\\_hypertext/](http://www.salon.com/2011/10/04/return_of_hypertext/)], consulté le 20 février 2024.

déploie sur plusieurs médias<sup>81</sup>. Cette proximité avec des pratiques voisines de la littérature enrichit les questionnements. Parmi ces derniers, la littérature numérique met l'accent sur plusieurs aspects de la création et de la réception romanesque qu'il faut rappeler ici : la question de l'auctorialité, à partir du moment où, pour exister, l'œuvre implique des choix de la part du lecteur qui empêchent la reproduction d'une même lecture d'un lecteur à l'autre, et à partir du moment où l'auteur du texte n'est pas nécessairement en même temps l'auteur du programme ou des animations de ce dernier ; la question de l'accessibilité, de la conservation et de l'archivage des œuvres<sup>82</sup> ; la question de l'opacité du sous-texte qui génère le texte que l'on lit, auquel nous n'avons pas nécessairement accès – auquel nous ne sommes pas censés avoir accès. Ces questions seront abordées à partir des travaux les plus récents concernant le champ de la littérature numérique, notamment ceux de Serge Bouchardon et d'Alexandra Saemmer<sup>83</sup>.

81. Ce n'est plus le récit qui se diffracte mais les supports, portant un récit unique. Voir la théorisation que propose Henry JENKINS du *transmedia storytelling*, dans *La culture de la convergence*, Paris, Armand Colin, 2013. Voir également SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

82. Il faut signaler, ici, que les deux hypertextes travaillés dans cet ouvrage ont « disparu » : 253 de Geoff Ryman n'a plus été accessible, pendant une brève période, en septembre 2015, et de nouveau en septembre 2017 ; l'œuvre est désormais de nouveau en ligne grâce à un travail d'archivage et de conservation mené notamment par l'auteur lui-même. *Luminous Airplanes*, en revanche, n'est plus du tout accessible excepté par l'utilisation de l'interface [archive.org], que nous utilisons dans la suite de ce travail : en effet, et malheureusement, Paul La Farge est décédé en janvier 2023 ; depuis lors, l'ensemble de ses productions numériques sont inaccessibles, sans doute parce que les sites Internet hébergeant les œuvres faisaient l'objet d'un paiement régulier, qui a été interrompu par la mort de l'auteur.

83. Voir BOUCHARDON Serge, *Littérature numérique. Le récit interactif*, op. cit. ; et BOUCHARDON Serge, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, op. cit. Voir aussi SAEMMER Alexandra, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015. On citera aussi SAEMMER Alexandra, « Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel », *Revue des littératures de l'Union européenne*, n° 5, 2006, [http://www.rilune.org/images/mono5/7\_saemmer.pdf], consulté le 20 février 2024 ; « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, p. 111-131 ; « Le texte résiste-t-il à l'hypertexte ? », *Communication et langages*, vol. 155, n° 1, 2008, p. 63-79 ; et SAEMMER Alexandra et TRÉHONDART Nolwenn, « Les figures du livre numérique "augmenté" au prisme d'une rhétorique de la réception », *Études de communication. Langages, information, médiations*, n° 43, 2014, p. 107-128. On citera aussi GUILLET Anaïs, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Denis Mellier et Bertrand Gervais, 2013, [http://www.archipel.uqam.ca/6010/1/D2569.pdf], consulté le 20 février 2024. Enfin, les articles que René Audet a consacrés à la question de la littérature numérique offrent aussi des perspectives originales sur les œuvres numériques, pensées dans leur rapport aux œuvres imprimées : AUDET René, « Pour une lecture hypertext-

## Une certaine généalogie du romanesque contemporain

Que la multiplication des récits intervienne au sein d'un roman imprimé ou d'un hypertexte de fiction, elle repose dans les deux cas sur un désir commun : celui de raconter des histoires. C'est là le point de jonction majeur des œuvres de notre corpus.

Le point de départ du corpus est constitué de trois œuvres s'inscrivant dans la lignée des expérimentations oulipiennes, *Le Château des destins croisés* et *Si une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, et « 53 jours » de Georges Perec, l'Oulipo offrant en effet un des premiers espaces de création en France où se formule le plus distinctement le rêve d'une automatisé ou d'une mécanisation de la littérature. Italo Calvino, auteur italien né en 1923 à Cuba et décédé en 1985<sup>84</sup>, avant de pouvoir mettre un terme à ses *Leçons américaines*, est un auteur que l'on pourrait dire fasciné par les rapports entretenus entre la littérature et son imaginaire, et les savoirs (scientifiques et humains) sur le monde. Son œuvre, d'abord néoréaliste puis largement teintée de fantaisie avant de se faire plus métalittéraire, pose une question toujours actuelle : que peut la littérature ? Italo Calvino déménage à Paris en 1967 où il vivra jusqu'en 1980 : il collabore avec Raymond Queneau et d'autres auteurs fondateurs de l'Oulipo, il fréquente les séminaires de Roland Barthes à l'EHESS, et publie en 1973 *Il Castello dei destini incrociati*, qu'il traduit en français (*Le Château des destins croisés*) en 1976 en collaboration avec Jean Thibaudeau ; il fait paraître *Se una notte d'inverno un viaggiatore* en 1979, qui sera traduit une première fois par Danièle Sallenave et François Wahl en 1981 (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*), puis une nouvelle fois en 2015 par Martin Rueff (*Si une nuit d'hi-*

---

tuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 69 ; « Un sentier aux voix parallèles qui se chevaucheront... un jour », in *L'épée du soleil*, [http://carnets.contemporain.info/audet/archives/1322], consulté le 20 février 2024 ; « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-1, 2015 ; AUDET René et SAINT-GELAIS Richard, « Underground Lies: Revisiting Narrative in Hyperfiction », in Jan VAN LOOY et Jan BAETENS (dir.), *Close Reading New Media, Analyzing Electronic Literature*, Louvain, Leuven University Press, 2003 ; AUDET René et SAINT-GELAIS Richard, « L'ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle », *Mosaic*, vol. 36, n° 1, 2003 ; AUDET René et BROUSSEAU Simon, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011. Enfin, l'ouvrage d'Isabelle KRZYKOWSKI, *Machines à écrire : littérature et technologies du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010, et celui de Magali NACHTERGAELE, *Poet Against The Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Paris, Le Mot et le Reste, 2020, peuvent être consultés avec profit.

84. Pour une biographie complète de l'auteur italien, voir DAROS Philippe, *Italo Calvino. Portraits littéraires*, op. cit.

ver un voyageur)<sup>85</sup>. Ces deux œuvres proposent, chacune à sa manière, une multiplication des récits visant à produire un catalogue des récits possibles : *Le Château des destins croisés* puise dans un terreau intertextuel faisant écho, en adéquation avec les cartes de tarots qui accompagnent le texte dans la marge et suscitent les récits des convives devenus muets, aux traditions narratives de la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, depuis Boccace, Dante ou l'Arioste<sup>86</sup>; *Si une nuit d'hiver un voyageur* entre en résonance, dans chacun des dix *incipit* enchâssés que le personnage du Lecteur, et nous avec, lit dans sa quête du dernier roman d'Italo Calvino, avec les productions romanesques contemporaines, de Borges à Pasternak<sup>87</sup>. C'est à cette même époque que l'auteur italien publie *Le Città invisibili* (précisément en 1972) : si cette œuvre présente, elle aussi, une structure relevant de l'enchâssement narratif, puisque l'explorateur Marco Polo, protagoniste, livre le compte rendu de ses explorations à l'empereur mongol Kublai Khan en distinguant, dans plusieurs parties encadrées par le dialogue entre les deux hommes, chacune des villes imaginaires croisées en chemin par un récit autonome, elle n'a pas été intégrée au corpus primaire car l'enjeu de la mise en intrigue y est peu présent. Georges Perec quant à lui, né en 1936 à Paris, décède avant d'avoir pu achever son dernier roman, « *53 jours* ». Marqué par les événements historiques du siècle – son père comme sa mère trouvant la mort pendant la Seconde Guerre mondiale, sur le champ de bataille ou dans les camps d'extermination –, Georges Perec fait figure d'auteur de référence pour de nombreux écrivains français contemporains à travers les différentes orientations de son travail<sup>88</sup>. Si plusieurs des œuvres de l'auteur pratiquent une forme de multiplication des récits (on pense à *La Vie mode d'emploi* ou encore à *W ou le souvenir d'enfance*), « *53 jours* » est celle qui va le plus loin ; l'œuvre reprend de façon ludique les schémas les plus traditionnels du roman policier pour bâtir ses intrigues. Ce roman est publié en 1989 : sa rédaction débute en 1981, mais Georges Perec meurt avant de l'avoir achevée, en 1982 ; Jacques Roubaud et Harry Mathews, deux membres de l'Oulipo proches de Georges Perec, vont alors se charger de publier le roman, et notamment de le compléter à partir des nombreuses notes laissées par Perec

85. Ce travail a été actualisé et prend désormais appui sur la traduction de Martin Rueff ; en effet, la précédente traduction, bien que de qualité, n'est désormais plus éditée.

86. Voir DEMARTINI Dominique, « Une combinatoire du récit médiéval », *Cahiers de recherches médiévales*, vol. 14, 2007, [<http://crm.revues.org/2683>], consulté le 20 février 2024.

87. Voir BRUNEL Pierre, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Paris, Éditions de la Transparence, 2008.

88. Il les caractérise dans « Notes sur ce que je cherche », in *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 9-11.

dans différents carnets et classeurs<sup>89</sup>. L'ouvrage est donc publié à titre posthume et sous une forme inachevée en 1989, mais sa période de rédaction est sensiblement la même que celle de *Si une nuit d'hiver un voyageur*. Si la première partie du roman – qui en compte deux, une troisième ayant été envisagée par Perec sans qu'on n'en trouve de trace véritable dans ses brouillons – est dans un état à peu près définitif, au moins jusqu'au chapitre XII, la suite est présentée sous forme de pistes narratives par Harry Mathews et Jacques Roubaud. Une reproduction des cahiers et carnets est proposée en annexe du roman.

Le deuxième pôle du corpus, plus tardif d'une vingtaine d'années, rassemble deux œuvres anglophones : *House of Leaves* de l'auteur américain Mark Z. Danielewski, paru en 2000 et traduit en français en 2002 sous le titre *La Maison des feuilles* par Christophe Claro, et *Cloud Atlas* de l'auteur britannique David Mitchell, paru en 2004, traduit en français par Manuel Berri<sup>90</sup> en 2007 (*Cloud Atlas. Cartographie des nuages*) et adapté au cinéma par les sœurs Wachowski en 2012. Ces deux œuvres entrent en écho avec les précédentes, parfois de façon explicite. En effet, David Mitchell affirme à plusieurs reprises<sup>91</sup> avoir écrit *Cloud Atlas* en réaction à sa fascination pour *Si une nuit d'hiver un voyageur*. Né en 1969 à Southport, en Angleterre, Mitchell est un écrivain cosmopolite (il a vécu en Italie et au Japon et est désormais installé en Irlande) connu pour ses romans ancrés dans la littérature de l'imaginaire (à la croisée du fantastique, de la science-fiction et du roman historique). Ses deux premiers romans,

89. À propos de la paternité de l'œuvre, voir DEBEAUX Gaëlle, « L'Affaire "53 jours", volume 1. Explorations de quelques enjeux heuristiques des vertiges de l'attribution », *Raison publique*, vol. 1, n° 24, 2022, p. 39-50; et DEBEAUX Gaëlle, « L'Affaire "53 jours", volume 2 : peut-on douter de la paternité de Georges Perec? État des lieux d'une enquête en cours », *Intercropol. Revue de critique policière*, n° 002 : « Grands dossiers : contre-enquêtes sur Georges Perec », décembre 2020.

90. À propos de l'histoire complexe de l'édition et des traductions de *Cloud Atlas*, on renvoie à l'article de Martin Paul EVE, « "You have to keep track of your changes": The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas* », *Open Library of Humanities*, vol. 2, n° 2, 2016. Ce travail prend appui sur la publication britannique et la traduction française, issue de la publication numérique américaine : les deux textes présentent donc des variations dont on tient compte dans l'analyse.

91. « Ma curiosité a été piquée au vif par la question suivante : "À quoi ressemblerait un roman où des récits sont interrompus puis repris plus tard?" Je viens de passer trois ans à extraire délicatement cette piqûre en écrivant précisément ce roman-là » (MITCHELL David, « Enter the Maze », *The Guardian*, 2004, [https://www.theguardian.com/books/2004/may/22/fiction.italocalvino], consulte le 20 février 2024). Nous traduisons : « *My curiosity got stung to its core by the question, "What would a novel where interrupted narratives are continued later look like?" I've just spent three years delicately extracting that sting by writing that very novel.* »

*number9dream* (2001) et *Cloud Atlas*, lui assurent un succès immédiat auprès du public, mais suscitent aussi l'intérêt de la critique notamment universitaire, qui ne s'est pas tari depuis<sup>92</sup>. *Cloud Atlas* se présente comme un ensemble de six récits dont les cinq premiers sont interrompus en leur milieu par le suivant jusqu'au sixième récit, central et d'un seul tenant, puis sont clos en sens inverse d'apparition dans la deuxième moitié du roman, si bien que la structure générale ressemble, bien que de façon illusoire, au principe des poupées russes. Mark Z. Danielewski, né en 1966, fait quant à lui paraître en 2000 *House of Leaves*, son premier grand roman<sup>93</sup> qui connaîtra un succès immédiat et très important, et l'on peut le rapprocher, bien que le lien soit plus implicite, des productions perecquiennes et notamment des réflexions de l'auteur français dans *Espèces d'espaces*. L'œuvre, placée sous le signe du cinéma et d'internet, est publiée par Random House; Mark Z. Danielewski lui-même participe à sa mise en forme et à l'agencement des strates narratives. En effet, dans ce roman de plus de 700 pages se côtoient trois histoires, réparties dans deux espaces distincts : le corps de texte, au centre de la page, et les notes de bas de page. Au cœur de l'édifice de papier se situe le *Navidson Record*, film tourné par Will Navidson lorsqu'il emménage avec sa famille dans une maison qui s'avère être plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ce film donne lieu à une mise en récit de la part de Zampanò, un vieil auteur aveugle, qui en livre dans le même temps l'exégèse prenant appui sur de nombreuses références critiques fictives et réelles. C'est ce récit-là qui se situe dans le corps de texte, le lecteur n'ayant accès au film de Will Navidson que par l'intermédiaire de la prose de Zampanò. Ce dernier, toutefois, trouve la mort avant d'avoir pu achever son œuvre : c'est alors Johnny Errand – Truant dans la version originale – qui prend le relais et met en forme les multiples papiers épars abandonnés par le vieil auteur dans une malle; ce faisant, il intervient en note de bas de page – ses interventions sont identifiées par l'usage d'une nouvelle police d'écriture – pour signaler les difficultés rencontrées dans son travail d'édition, mais aussi, peu à peu, pour narrer la folie qui le gagne. Cette œuvre constitue un pivot au sein du corpus (tout comme les œuvres de Calvino constituent les fondements de la réflexion) :

92. On peut notamment citer DILLON Sophie (dir.), *David Mitchell: Critical Essays*, Canterbury, Gylphi Limited, 2011; et O'DONNELL Patrick, *A Temporary Future: The Fiction of David Mitchell*, New York, Bloomsbury Academic, 2015. En France, Hélène Machinal peut être considérée comme la spécialiste de l'auteur.

93. Parmi les autres productions romanesques de Mark Z. Danielewski, on peut citer *Only Revolution*, paru en 2006, et la série *The Familiar*, dont le premier tome a été publié en 2015 (l'auteur américain prévoyait de faire paraître 27 tomes; le projet est désormais arrêté et à ce jour cinq sont publiés).

elle semble à la fois radicaliser les questionnements émergeant dans les romans de Calvino, Perec et Mitchell, et elle permet une prise en compte immédiate de la matérialité du texte, puisque le livre est investi en tant qu'objet, support devenu dispositif d'exposition du texte. On prendra appui sur le texte dans sa version originale à partir de l'édition dite *Full Color*, mais aussi sur la traduction proposée par Christophe Claro en 2002, qui peut passer pour une couche supplémentaire ajoutée à cette maison de papier tant le traducteur semble s'amuser à se glisser lui-même dans les foisonnantes notes de bas de page qui envahissent l'espace textuel<sup>94</sup>.

Le corpus de travail cherche ainsi à dessiner la généalogie d'un certain romanesque contemporain, dans la lignée des travaux de l'Epimodern Research Atelier<sup>95</sup> et du groupe Phi (CELLAM)<sup>96</sup> : pour cette raison, il intègre deux œuvres de littérature numérique, ainsi que *Courts-circuits*, roman d'Alain Fleischer, né en 1944 à Paris et artiste aux multiples casquettes – à la fois écrivain, photographe, cinéaste et plasticien. Cette œuvre repose sur un agencement de récits qui n'est pas sans faire écho au *Château des destins croisés* d'Italo Calvino. En effet, là où *Si une nuit d'hiver un voyageur* et « 53 jours », de même que *Cloud Atlas*, semblent à première vue reprendre le procédé de l'enchâssement narratif, il n'en va pas de même pour *Courts-circuits* comme pour *Le Château des destins croisés*, qui multiplie les récits selon le principe de la ronde. Dans le roman d'Alain Fleischer, paru en 2009, chaque récit devient l'occasion du récit suivant par la reprise d'un personnage, d'un lieu ou d'un élément de l'un à l'autre. La confrontation de ces deux œuvres au reste du corpus permet l'approfondissement des enjeux de la multiplication des récits par-delà le modèle de l'enchâssement narratif ; par ailleurs, cela correspond aussi régulièrement à la façon dont procèdent les deux hypertextes de fiction étudiés. Notons enfin que, si la plupart des auteurs du corpus sont prolixes, Alain Fleischer est sans doute celui d'entre eux qui l'est le plus : *Courts-circuits* est le vingt-huitième ouvrage publié par l'auteur<sup>97</sup>. Ses récits, relevant par moments

94. Les éditions Monsieur Toussaint Louverture ont publié, en 2022, une nouvelle version de la traduction de Christophe Claro, reproduisant au plus près l'édition américaine *Full color* remasterisée.

95. Il s'agit d'un groupe de recherche international cherchant à déterminer un tournant « épimodern » de la littérature contemporaine. Voir notamment les travaux d'Emmanuel Bouju et de Csaba Horváth.

96. Le groupe Phi rassemble des chercheuses et chercheurs comparatistes et s'ancre dans le Centre d'étude des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM), de l'université Rennes 2.

97. Un ouvrage critique de référence sur l'œuvre d'écrivain d'Alain Fleischer est paru en 2013, à la suite d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Saint-Etienne en 2010 : FORTIN Jutta et VRAY Jean-Bernard (dir.), *Alain Fleischer écrivain*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

de l'autofiction, voire de l'autobiographie (*L'Amant en culottes courtes*, 2006, ou *Moi, Sándor F.*, 2009), ont régulièrement été caractérisés par l'étiquette du néobaroque<sup>98</sup>. Foisonnantes, ses œuvres se tissent comme un vaste réseau dont il paraît difficile d'extraire un morceau. Cependant *Courts-circuits*, par ses nombreux clin d'œil aux œuvres antérieures, paraît pouvoir jouer un rôle pivot dans cette production qui a régulièrement recours à la multiplication des récits. Enfin, les deux hypertextes de fiction inclus dans le corpus ont été choisis à partir d'un enjeu de narrativité : il fallait que l'hypertexte ait le désir de raconter une histoire à son lecteur, ou plus exactement que le moteur premier du lecteur soit le désir d'avancer dans l'histoire, afin que l'étude de l'œuvre permette d'interroger le dispositif de l'hypertexte du point de vue de la mise en intrigue. Les deux hypertextes choisis correspondent à deux générations d'hyperfictions : 253 de Geoff Ryman (1995) et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge (2012). 253 est mis en ligne en 1995 par Geoff Ryman, auteur et chercheur canadien né en 1951, et s'inscrit donc dans la première vogue des hypertextes de fiction, dans la lignée de *afternoon, a story* de Michael Joyce (1990) ou *Victory Garden* de Stuart Moulthrop (1992) ; cependant, 253 n'est pas réalisé à l'aide de *Storyspace* et ne se présente pas sous la forme d'un CD-Rom ou d'une disquette, comme c'est le cas pour les deux exemples cités : il s'agit bien d'un hypertexte de fiction hébergé en ligne sur le Web, par l'intermédiaire d'un site Internet. L'année suivante, Geoff Ryman publie, à la demande de la maison d'éditions HarperCollins, une version imprimée de l'œuvre, 253. *The Print Remix* : cela s'explique par le fait que 253, l'hypertexte, connaît un grand succès, recevant plusieurs prix dont la page d'accueil de l'œuvre garde la trace ; en faire un ouvrage de papier est une façon d'en confirmer l'intérêt<sup>99</sup>. 253 repose entièrement sur la mise en œuvre de la contrainte hypertextuelle : le lien est utilisé comme un outil d'agencement des textes les uns par rapport aux autres. Plus encore, Geoff Ryman, dans une veine oulipienne non revendiquée, s'impose une contrainte supplémentaire : chacun des 253 passagers de la rame de métro qui constitue le cadre de l'action est évoqué dans un texte qui tient sur une page-écran, qui se déploie en trois étapes – « Outward Appearance », « Inside Information », « What s-he is doing or thinking » – et qui compte 253 mots. Ces éléments

98. Voir par exemple cet article du *Matricule des anges* à la suite de la parution des *Ambitions désavouées* en 2003 : DUPÉROU Catherine, « *Les Ambitions désavouées* », *Le Matricule des anges*, n° 042, janvier-février 2003. Voir, surtout, DONNARIEUX Anne-Sophie, *Puissances de l'ombre. Le surnaturel du roman contemporain*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2022.

99. À ce propos, voir DEBEAUX Gaëlle, « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de 253 de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, n° 2016-2, [<https://itineraires.revues.org/3405>], consulté le 20 février 2024.

placent assez naturellement l'œuvre à la suite des romans de Calvino et de Perec. Paul La Farge, né en 1970 à New York (et décédé en 2023), connu pour plusieurs romans mêlant archives, photographies et récit<sup>100</sup>, fait de son côté paraître *Luminous Airplanes* en 2011 : il s'agit d'abord d'un roman imprimé. Comme le précise l'auteur lui-même<sup>101</sup>, cette publication est le résultat d'un projet d'œuvre

100. On peut citer *The Artist of the Missing* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 1999) ; *Hausmann, or The Distinction* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 2001) qui prétend être la traduction du texte perdu d'un écrivain français, Paul Poissel, et retrouvé à la Bibliothèque nationale de France par Paul La Farge ; un site Web accompagnait le roman mais n'est désormais plus accessible ; un troisième roman reprend la figure de Paul Poissel, *The Facts of Winter* (McSweeney's, 2005). Le dernier roman de Paul La Farge, *The Night Ocean*, est paru en 2017 aux éditions Penguin Press (New York).

101. « Il y a une dizaine d'années, alors que je vivais encore à San Francisco, j'ai eu l'idée de créer une fiction hypertextuelle, c'est-à-dire une histoire qui se ramifierait dans de nombreuses directions différentes. J'ai essayé plusieurs façons de le faire, avec lesquelles je ne vous ennuierais pas ; l'essentiel de l'histoire est qu'après environ trois ans de lutte avec cette idée (pendant lesquels j'ai déménagé à New York, et écrit *The Facts of Winter*), j'ai plus ou moins abandonné le projet. À l'automne 2003, j'ai écrit un roman sur un jeune homme qui est rappelé dans sa maison familiale à Thebes, NY, une ville endormie dans les Catskills, afin de nettoyer la maison de cinq générations d'ordures. Son grand-père vient de mourir et personne d'autre ne veut faire ce travail. C'est donc lui qui s'y colle. C'était la graine de *Luminous Airplanes*, un livre qui aurait sûrement été plus facile à terminer si je n'avais pas été hanté par l'idée que le roman pouvait être quelque chose de plus, qu'il pouvait étendre ses branches indéfiniment dans le vaste espace du Web. Après bien des faux départs et des impasses, *Luminous Airplanes* est devenu à la fois un livre et un hypertexte. Le livre raconte l'histoire de notre jeune homme, devenu programmeur informatique, et de la maison de reliques et d'ordures dans laquelle il fait le tri à l'automne 2000. L'hypertexte, ou "texte immersif", comme nous l'appelons (l'hypertexte a eu une mauvaise réputation dans les années 1990), complète le roman et le prolonge dans le présent » (LA FARGE Paul, « *Luminous Airplanes* », site personnel de l'auteur, 2012, [https://web.archive.org/web/20160321172738/http://www.paullafarge.com:80/luminous-airplanes.html], consulté le 20 février 2024). Nous traduisons : « *About ten years ago, when I was still living in San Francisco, I had the idea to make a hypertext fiction, i.e., a story that would branch in many different directions. I tried various ways of doing this, which I won't bore you with; the point of the story is that after about three years of struggling with this idea (during which time I moved to New York, and wrote The Facts of Winter), I more or less gave up on it. In the fall of 2003, I wrote a novel about a young man who's summoned back to his family home in Thebes, NY, a sleepy town in the Catskills, in order to clean the house of five generations of junk. His grandfather has just died and no one else wants the job. So he goes. This was the seed of Luminous Airplanes, a book which would surely have been easier to finish if I hadn't been haunted by the idea that the novel could be something more, that it could extend its branches indefinitely in the vast space of the Internet. After many false starts and dead ends, Luminous Airplanes became both a book and a hypertext. The book tells the story of our young man, now a computer programmer, and the house of relics and trash which he sorts through in the fall of 2000. The hypertext, or "immersive text," as we're*

hypertextuelle, et sera complétée par la mise en ligne de l'hyperfiction *Luminous Airplanes* en 2012. *Luminous Airplanes* appartient bien à la deuxième génération des hypertextes de fiction : il ne s'agit plus tant d'exploiter le dispositif pour ce qu'il a de novateur que d'en mettre en œuvre certaines potentialités narratives propres – en l'occurrence, ici, la possibilité de raconter « une histoire qui bifurquerait dans de nombreuses directions ». Entre ces deux hyperfictions, la promesse de l'hypertexte – perçu comme dispositif émancipateur pour le lecteur chez Geoff Ryman, qui invite à sa participation comme en témoigne notamment l'inclusion d'une section « Another One Along in a Minute » invitant le lecteur à « décri[re un] personnage en trois cents signes<sup>102</sup> » – est peu à peu tombée dans l'oubli, et c'est aussi cela que cherche à montrer le corpus d'étude.

Ce corpus d'étude prend racine dans les années 1970, à partir des deux romans calviniens – et en particulier *Si une nuit d'hiver un voyageur*, œuvre matrice du corpus qui concentre la plupart des enjeux associés à la multiplication des récits que l'on se propose de développer dans cet ouvrage et qui, publié en 1979 en Italie, se situe à une période pivot dans la bascule vers le contemporain – et plus largement des expérimentations oulipiennes. Il se clôt en 2012, date de la mise en ligne de *Luminous Airplanes*. Entre ces deux pôles, deux transitions se donnent à lire : une transition périodique, dans le passage d'une forme de prépostmodernisme à ce qui se joue après le postmodernisme, qu'on décide de l'appeler « épimodernisme » ou non, et une transition médiatique, dans l'émergence des formes numériques de textualité. Ainsi, on peut opérer une distinction au sein de ce corpus entre les œuvres oulipiennes, à cheval entre un modernisme finissant et un postmodernisme peinant à s'imposer en France et en Europe, et les œuvres datant des années 1990 et suivantes, que l'on regroupe sous l'appellation d'épifiction, forgée à partir des propositions d'Emmanuel Bouju<sup>103</sup>. De même, on peut envisager d'un côté les œuvres imprimées, et de l'autre les hypertextes de fiction : toutefois, l'enjeu de cet ouvrage est précisément de montrer que la multiplication des récits est un phénomène transmédiatique permettant d'effectuer des rapprochements qui tendent à déjouer les partitions médiatiques, tout comme

*calling it (hypertext got a bad name back in the 90s) both complements the novel and continues it into the present. »*

102. 253, « Another One Along in a Minute », [<https://web.archive.org/web/20150311213138/http://www.ryman-novel.com/info/one.htm>], consulté le 20 février 2024. Nous traduisons : « *describing each character in 300 words* ». On notera que cette page n'est plus accessible dans la version archivée de l'œuvre : c'est le signe que ce travail de sauvegarde ne vise plus à permettre l'interaction participative avec l'œuvre, mais bien à la patrimonialiser.

103. Voir notamment BOJU Emmanuel, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020.

elle permet d'identifier un questionnement propre au contemporain pris dans une périodisation relativement large, dépassant les questions parfois vaines d'appartenance ou nom aux champs (post)modernes.

Le point de départ de cette réflexion se situe ainsi dans la tension entre, d'une part, un agencement narratif que l'on nomme *multiplication des récits* et qui tend à créer des effets perturbateurs dans la réception romanesque, et le type d'immersion ou d'adhésion spécifique qui se noue, pour le lecteur, avec l'œuvre. Comment une œuvre qui semble se donner pour dessein de frustrer son lecteur peut-elle *l'intriguer*? Mais on peut le formuler d'une autre façon : comment un roman qui fonde une partie de ses effets sur la déconstruction matérielle du fil narratif peut-il faire de cette manipulation un moteur d'adhésion à ce qui est raconté? Les enjeux de ce travail sont donc de plusieurs ordres. Il s'agira, d'abord, de déterminer la nature et le fonctionnement de la multiplication des récits, en cherchant à mesurer le rôle que joue le dispositif textuel, c'est-à-dire sa matérialité : c'est l'objectif des deux premiers chapitres de cet ouvrage, qui offrent à la fois une approche typologique du corpus menée grâce aux outils de la narratologie, et une approche poétique permettant de traiter la transition périodique évoquée plus haut. Cette première approche met en lumière une idée importante : la multiplication des récits viserait avant tout à exhiber un véritable plaisir du romanesque. On proposera ensuite, dans le troisième chapitre, une analyse des rapports entretenus par la multiplication des récits avec la notion de mise en intrigue, afin de déterminer les effets de cet agencement narratif sur le lecteur – parmi lesquels le plaisir est donc central. On constatera que la mise en intrigue dans les œuvres multipliant les récits ouvre vers une forme d'interactivité à analyser, favorisant la lecture active tout en renforçant la dimension modélisatrice de la fiction littéraire. Enfin, on interrogera dans les deux derniers chapitres le type d'expérience de réception suscitée par la lecture intriguée des œuvres multipliant les récits, par la prise en compte des stratégies développées par le lecteur et relevant d'une forme de mise en espace de l'intrigue. Comme on le montrera, la multiplication des récits, en suscitant une appréhension du texte comme espace, conduit à des désorientations manifestées par la récurrence des mises en abyme et des métalepses : ce faisant, elle interroge la frontière entre les récits conçus comme différents espaces narratifs, mais aussi entre la fiction et le réel, en proposant une expérience bien spécifique d'immersion narrative, discursive et dispositive. Par cette immersion figurée dans l'œuvre, le lecteur intrigué forge ses propres outils : le dernier chapitre explore ainsi la pertinence de la notion de stéréométrie littéraire à travers la visualisation, pensée comme une façon de *prendre la mesure* de la mise en intrigue au sein d'un corpus multipliant les récits.