

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LECTURES LABYRINTHIQUES :
HOUSE OF LEAVES DE MARK Z. DANIELEWSKI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NICOLAS ROULEAU

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Nous avons entrepris ce projet de mémoire poussé par un intérêt certain pour la figure du labyrinthe à laquelle nous avait initié M. Jean-Pierre Vidal, professeur à l'UQAC. La lecture de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski et la présence de M. Bertrand Gervais, professeur à l'UQAM et autre spécialiste de la question, nous avaient confirmé dans cette direction. Le sujet de l'étude étant très complexe, il nous a semblé dès le départ qu'il serait impossible d'en rendre compte dans sa totalité. Heureusement, M. Gervais nous a amené vers la théorie de la lecture, ce qui a été un point tournant dans notre recherche.

Pour éviter de disperser notre discours et de risquer l'incohérence, nous nous sommes tenu à l'étude de la lecture dans *House of Leaves*. Cet acte d'interprétation est représenté dans ce roman d'une façon particulière et son étude nous a permis de mieux comprendre la figure du labyrinthe qui s'y trouve étroitement lié. Notre recherche permet de mieux saisir l'importance de cette figure dans la littérature contemporaine et comment elle représente la prolifération des discours et des médias à notre époque. Nous ne prétendons pas avoir épuisé le sens de l'œuvre étudiée et nous n'avons pas abordé une grande partie des pistes de lecture qui s'offraient à nous. Le roman de Danielewski a une portée beaucoup plus large que ce que notre mémoire laisse voir, la diversité de la critique académique à ce sujet le prouve. Nous n'avons que tracé une interprétation précise à partir d'un aspect particulier de l'œuvre.

Pour avoir dirigé ce projet de maîtrise et avoir aidé à sa réalisation, nous voulons remercier M. Bertrand Gervais, professeur au département d'études littéraires de l'UQAM. Nous voulons aussi remercier Chantal Coursol pour son soutien, sa patience et sa compréhension.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LES NARRATEURS.....	7
1.1 L'enchâssement des narrations.....	7
1.2 Les systèmes doxastiques incompatibles.....	9
1.3 La nature imperméable des niveaux narratifs.....	12
1.4 La transgression ou les intrusions des niveaux narratifs.....	16
1.4.1 Les intrusions centripètes.....	16
1.4.2 Les intrusions centrifuges.....	18
CHAPITRE II	
LA LECTURE.....	26
2.1 La propagation d'un mal.....	26
2.2 Le contact entre les niveaux narratifs.....	29
2.3 La mise en discours.....	32
2.4 La singularité de la lecture littéraire.....	34
2.4.1 Le lecteur singulier.....	35
2.4.2 Le texte singulier.....	38
2.4.3 La relation singulière.....	39
CHAPITRE III	
LE LABYRINTHE.....	57
3.1 La figure du labyrinthe.....	57
3.1.1 Le labyrinthe des Navidson.....	58

3.1.2	L'exploration et l'interprétation.....	61
3.1.3	Le film de Navidson.....	65
3.1.4	Les autres paliers d'interprétation.....	70
3.2	Le déploiement de la figure.....	74
3.2.1	Une série d'interprétations.....	74
3.2.2	Les motifs de Navidson.....	77
3.2.3	L'appropriation.....	80
3.2.4	La quête de l'origine.....	86
3.2.5	Le centre.....	95
	CONCLUSION.....	105
	APPENDICE A	
	RÉSUMÉ DU MYTHE DU LABYRINTHE.....	111
	APPENDICE B	
	PAGES NUMÉRISÉES DE <i>HOUSE OF LEAVES</i>	114
	BIBLIOGRAPHIE.....	121

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Enchâssement des narrations dans <i>House of Leaves</i>	8
1.2	Journal de Johnny Truant.....	20
2.1	Communication entre les mondes narratifs dans <i>House of Leaves</i>	29
2.2	Passage d'un monde narratif à un autre par le biais de la lecture.....	30
2.3	Argument étymologique d'Edith Skourja.....	41
2.4	Étymologie des mots évoqués par Edith Skourja.....	42

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1.1	Négation systématique du monde narratif ontologiquement inférieur.....	11
1.2	Lecture en prise-dans et lecture en prise-sur.....	81

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous tenterons de démontrer comment le roman *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski se présente littéralement comme un labyrinthe dans lequel se perdent ses lecteurs et qui s'étend constamment à travers les lectures qu'on peut en faire. *House of Leaves* met en scène plusieurs narrateurs qui se superposent, les uns commentant les autres. Ces différents niveaux de narration s'interpénètrent, transgressant ainsi leur hiérarchie ontologique. Nous montrerons, en nous appuyant sur les théories de la lecture de Bertrand Gervais, comment cette transgression se fait par le biais d'une forme d'interprétation partageant les caractéristiques de la lecture littéraire. La figure du labyrinthe représente le mieux cette forme d'interprétation et elle est inscrite à même le texte dans les traces de ce qui fonde le travail de lecture d'un des personnages. Pour chaque palier d'interprétation, cette figure représente à la fois, en suivant la métaphore de la lecture littéraire, le texte lu, la lecture elle-même et le discours qui en résulte. Les traits de la figure sont reconnaissables dans chacun des principaux actes d'interprétation et les personnages-interprètes se comportent en accord avec la mise en récit du mythe du labyrinthe. Le texte, par la complexité propre à sa nature labyrinthique, suscite constamment une interprétation chez ses lecteurs. De cette façon, il happe ceux-ci qui, dans une logique d'invagination, viennent à le contenir en eux pour ensuite lui donner une matérialité sous la forme d'un discours pouvant être supporté par toutes sortes de médias. Le labyrinthe se répand sous la forme de ce texte contenu dans le roman de Danielewski, mais menaçant constamment de sortir de ses limites. *House of Leaves* se veut une œuvre totale utilisant le plus possible toutes les pratiques signifiantes que l'on trouve dans un livre pour perdre le lecteur tout en s'étendant dans d'autres discours, dans d'autres médias.

Mots clés : *House of Leaves*, Mark Danielewski, labyrinthe, lecture, interprétation, figure.

INTRODUCTION

Lorsqu'un lecteur tient dans ses mains *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski pour la première fois, il est d'abord intrigué par la facture visuelle très développée du roman. Il remarque la deuxième page couverture qui est plus grande que la première, les arrangements typographiques qui sortent de l'ordinaire, les changements dans la police de caractère, la présence de couleur, les images, etc. Il y a de nombreuses choses déroutantes dans ce roman et le lecteur qui s'y plonge ne semble jamais être au bout de ses peines, tant le texte foisonne de pistes de lecture qui partent dans toutes les directions, s'entrecroisent souvent, formant des tissus de sens, ou n'aboutissent parfois qu'à des impasses. Par sa complexité, *House of Leaves* évoque d'emblée la figure du labyrinthe dont on trouve sur la page couverture une représentation dans sa forme la plus simple, la spirale. C'est dans ce dédale que nous nous sommes aventurés pour y découvrir que cette figure du labyrinthe se déploie, se répand même, par le biais d'une forme d'interprétation, une sorte particulière de lecture. C'est par cette lecture que le labyrinthe sort constamment de ce qui veut le contenir et s'infiltrer dans de nouvelles réalités, les remettant chaque fois en question.

Le roman débute sur une note inquiétante et même menaçante. L'introduction, signée par un certain Johnny Truant, installe une ambiance d'horreur presque gothique. Johnny nous raconte comment il a trouvé le manuscrit d'un vieil auteur, Zampanò, événement funeste le plongeant dans une entreprise d'édition qui le poussera dans ses derniers retranchements et le forcera à faire face à une terreur indescriptible. Quelque chose, une entité innommable, semble avoir eu la peau de Zampanò et s'attaquera certainement à celui qui lit son texte, avant d'assaillir évidemment celui qui lit le roman...

Johnny Truant a édité le texte du vieil homme, qui compose le corps du roman, et ses commentaires en notes de bas de page suivent notre lecture jusqu'à la fin, prenant à peu près autant de place que le texte de Zampanò. Dans ses commentaires, Johnny parle

surtout de son quotidien, de son travail dans une clinique de tatouage, de ses aventures nocturnes avec son ami Lude, de la strip-teaseuse dont il est amoureux et du manuscrit qui envahit sa vie de plus en plus, le transformant progressivement en loque humaine.

Le texte de Zampanò se présente comme un essai sur un film, *The Navidson Record*. Ce documentaire a été réalisé par Will Navidson, photo-reporter renommé, gagnant d'un prix Pulitzer, qui cherche d'abord à garder un témoignage de son emménagement dans sa nouvelle maison sur Ash Tree Lane, quelque part en Virginie, et de sa réconciliation avec sa compagne, Karen Green, et ses deux enfants, Chad et Daisy, dont il a été trop souvent éloigné à cause de ses nombreux voyages. Pour ce faire, il a installé des caméras avec des détecteurs de mouvement dans toutes les pièces de la maison et il a filmé lui-même les petits événements de la vie quotidienne.

Le film de Navidson commence à basculer lorsque celui-ci découvre avec sa femme un placard apparu du jour au lendemain dans leur chambre. Will Navidson remarque ensuite, en mesurant sa maison, que celle-ci est plus grande d'un quart de pouce de l'intérieur que de l'extérieur. Il décide alors d'appeler son frère Tom et son ami Billy Reston, un ingénieur, pour l'aider à comprendre ce qui se passe. Un peu plus tard, une porte apparaît dans le salon au rez-de-chaussée. Cette porte devrait donner sur la cour arrière mais lorsqu'on l'ouvre, elle révèle une sorte de couloir obscur dont on ne voit pas la fin. Ce couloir bouleverse tout le monde. La tension entre Will et Karen augmente, le cinéaste étant tenté par l'exploration et sa compagne étant effrayée par l'idée même d'entrer dans cet endroit.

Après une brève visite dont il ne dit rien à Karen et où il découvre le labyrinthe qui se cache dans un espace qui n'en est pas vraiment un, dans l'épaisseur d'un mur, Navidson décide d'appeler une équipe de trois explorateurs chevronnés dont le chef se nomme Holloway Roberts. Ces explorateurs mènent quatre explorations successives où ils filment tout ce qu'ils voient, équipés de radio, de provisions et de marqueurs pour leur servir de repères. Navidson avait déjà constaté les changements fréquents dans l'arrangement des pièces. L'équipe de Holloway, après avoir emprunté un immense escalier en colimaçon descendant dans le noir et après avoir entendu un grognement sinistre qui pousse le chef à apporter ses armes, se rend compte du danger que posent ces

changements. Coupé du monde et du camp de base établi dans le salon des Navidson, Holloway panique et tire accidentellement sur un de ses compagnons avant de s'enfuir dans l'obscurité.

Will Navidson entreprend alors, avec l'aide de Tom et de Billy Reston, de monter une expédition de sauvetage. Il trouve les deux compagnons perdus de Holloway juste avant que ce dernier, pris d'une folie meurtrière, surgisse et tue d'un coup de fusil l'autre de ses camarades, celui qu'il n'avait pas encore atteint. L'expédition de sauvetage réussit à sortir du labyrinthe, mais Navidson reste piégé, seul, tout en sachant que Holloway rôde encore dans les environs. Par le film de Holloway que Will trouve plus tard, on apprend que le fameux explorateur a fini par se suicider. Will réussit à atteindre la porte donnant sur le salon. Dans une scène dramatique, la maison prend vie et tout le monde se dépêche de sortir, sauf Tom qui sauve Daisy mais se fait littéralement avaler par la maison.

Après cet événement tragique, Karen quitte Will qui venait juste de perdre son frère. Navidson est miné et toujours hanté par Delial, le nom qu'il a donné à une photo qui lui a valu son prix Pulitzer représentant une petite fille soudanaise mourant de faim et guettée par un vautour. Il décide de retourner dans le sombre couloir en solitaire, ce qui revient presque à un suicide. Karen, après avoir réalisé un documentaire sur l'homme qu'elle aime, tente de le retrouver. C'est apparemment grâce à elle et à son amour que Navidson réussit à sortir vivant, quoique estropié, du labyrinthe. Le couple se réunit et déménage au Vermont où il vit heureux avec ses enfants.

Un des problèmes avec ce film, longuement commenté par Zampanò, est que Johnny n'en trouve aucune trace. Il n'existe tout simplement pas. Quoi qu'il en soit, Zampanò s'est astreint à faire une analyse de l'œuvre en s'aidant d'un important appareillage critique. Il cite Derrida, Bachelard, mais aussi des ouvrages et des articles sur le film. Il semble en effet que la littérature critique portant sur ce film est abondante et couvre presque tous les domaines médiatiques. Le commentaire de Zampanò mêle donc des textes aussi bien réels que fictifs. Mais plus important encore, et cela sape les fondements ontologiques de cet univers fictionnel, le film lui-même est une entité imaginaire. C'est dire que le centre de cet univers est absent, qu'il se dérobe, nous laissant dans les marges d'un roman qui s'invagine.

Le roman ne finit pas après cette description commentée du *Navidson Record*. Après le dernier chapitre, il ne reste pas moins de 180 pages au livre. Dans ces pages, nous trouvons des recommandations pour des pièces que Zampanò aurait voulu insérer ; une annexe de Zampanò contenant des titres possibles pour les chapitres, divers morceaux de textes inédits, des photos de manuscrits et de tapuscrits, une lettre à un éditeur de journal à propos d'un article sur les armes à feu, des poèmes ; une annexe de Johnny Truant contenant des dessins et des photos polaroid, d'autres poèmes, des collages d'objets, la chronique nécrologique du père de Johnny, des lettres écrites par la mère internée de Johnny et adressées à celui-ci (ces lettres forment une partie importante du livre – elles prennent 55 pages – et elles ont été par la suite publiées séparément), suivies d'une lettre du directeur de l'institut psychiatrique annonçant à Johnny la mort de sa mère, un petit recueil de citations ; des « éléments contradictoires » contenant des photos d'objets prouvant que *The Navidson Record* existe bien ; un index répertoriant des mots aussi communs que *and* et *for*, ainsi que des mots très rares comme *Lego* ou *clit*, et même des mots qui n'apparaissent pas dans le roman (suivis de la mention « DNE » pour « *does not exist* ») ; des remerciements ; un calligramme.

Vous qui entrez, laissez toute espérance

Dès sa publication en 2000, *House of Leaves* est devenu un phénomène. L'accueil de la critique a été excellent et s'est étendu aux journaux, aux magazines littéraires, aux magazines d'horreur et, bien entendu, aux webzines. Un forum Internet a été créé, <http://www.houseofleaves.com/forum/>, où les internautes échangent leurs interprétations sur le livre. Ce site est très populaire et compte plusieurs milliers de membres. Pour étendre encore plus l'invasion médiatique, la sœur de Mark Z. Danielewski, la chanteuse rock qui utilise le nom d'artiste Poe, incorpore dans ses albums l'univers de *House of Leaves*. Dans le même ordre d'idée, un groupe de musique métal dont les albums tournent essentiellement autour du roman s'est donné comme nom Johnny Truant. Un autre groupe, The Fall of Troy, a également composé deux chansons à propos de *House of Leaves* : « *You Got A Death Wish, Johnny Truant?* » et « *The Hol[]y Tape...* ». Le roman a aussi trouvé un écho dans la critique académique. Deux

articles, parmi beaucoup d'autres, nous ont semblé particulièrement importants : « *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves* » de N. Katherine Hayles, qui s'intéresse à la matérialité du texte et au concept de *remediation* défini par Jay David Bolter et Richard Grusin ; et « *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves* » de Mark B. N. Hansen qui porte sur la façon dont le livre renouvelle le genre romanesque dans sa relation avec les médias numériques et comment il appelle une réaction corporelle chez les lecteurs.

Ce que nous tenterons de démontrer dans ce mémoire, c'est comment s'installe, entre les différentes narrations représentées, une relation d'intercommunication défiant nos habitudes logiques. Cette relation comporte un mal qui se transmet par le biais d'une forme particulière d'interprétation. Cette lecture prend chaque fois une forme complexe ressemblant en tout point à la figure du labyrinthe. La maison des Navidson est le premier lieu où s'incarne cette figure. Par l'acte d'interprétation, la figure s'étend et se propage dans tout le roman et peut-être même en dehors du roman...

Le premier chapitre traitera des niveaux de narration qui se superposent. La réalité que chacune des narrations représente contredit les autres narrations sur le mode du fantastique. De plus, les narrations transgressent leur hiérarchie ontologique, qui veut qu'un commentateur observe « de haut » le texte commenté, en intervenant les unes sur les autres. Ces intrusions répétées vont autant dans le sens du commentateur agissant sur le texte commenté que l'inverse.

Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur le mal qui se propage à travers ces intrusions. Nous montrerons que le point de contact entre les narrations qui permet les intrusions est en fait une forme d'interprétation partageant plusieurs points en commun avec ce que Bertrand Gervais nomme la *lecture littéraire* (dans son essai *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*). Nous expliquerons comment les traits qui caractérisent la lecture littéraire s'appliquent aux interprétations représentées dans le roman. Un de ces traits stipule que le lecteur doit avoir une hypothèse de lecture singulière qui, dans notre cas, s'est cristallisée dans quelques figures dont l'analyse permettra de mieux comprendre le fonctionnement de l'interprétation dans le roman.

La figure la plus importante pour rendre compte de l'acte d'interprétation représenté sera l'objet du chapitre trois. C'est la figure du labyrinthe. Les différentes interprétations représentées dans le roman de Danielewski prennent, parfois littéralement, la forme de cette architecture mythique. Les personnages interprètes reproduisent également le mythe dans sa mise en récit. Ces personnages parcourent le labyrinthe sur le mode de l'interprétation, ils reproduisent le schéma caractéristique d'une quête de l'origine et ils tendent, avec l'aide d'une Ariane, vers un centre qui est soit un lieu de confrontation, soit un lieu de repos.

Nous joindrons finalement en appendice quelques exemples de pages tirées de *House of Leaves*. Cet appendice aura pour but de montrer au lecteur non familier avec le roman comment l'œuvre de Danielewski remet en question sa propre matérialité en jouant avec les arrangements typographiques et devient ainsi littéralement un labyrinthe.

Pour aider le lecteur à se situer dans ce mythe dont nous traiterons dans le troisième chapitre, nous donnerons, dans un second appendice, un résumé du récit mythique qui se veut bref et qui se concentre sur les traits qui nous paraissent essentiels.

House of Leaves est une œuvre complexe offrant une multitude de pistes d'interprétation et suscitant une sorte d'épidémie médiatique (une prolifération par contagion de textes ayant divers supports) dans laquelle notre discours s'inscrit. Nous nous sommes efforcé de suivre une ligne directrice sans emprunter toutes les voies qui s'ouvraient à nous, tout en allant chercher chacun des points dispersés dans l'œuvre sur lesquels nous pouvions appuyer notre argumentation.

CHAPITRE I

LES NARRATEURS

Ceux qui parlent mystérieusement d'une chose qu'ils évoquent, décrivant de grands cercles autour d'elle, mais qu'ils ne confieront pas, frustrant à l'évidence ceux qui les écoutent d'une signification mais ils transmettent en baissant leur voix, en désignant ce qu'ils ne montrent pas, par la médiation et même par la circulation de leur réticence, un vieux savoir qu'on sait depuis toujours : un vieux savoir qui ne sera jamais pénétré de notre vivant.

PASCAL QUIGNARD

1.1 L'enchâssement des narrations

Un des traits caractéristiques de *House of Leaves* est le nombre de couches de narrations et leurs relations. Ces narrations se structurent dans le roman par enchâssement. Au centre se trouve *The Navidson Record*, le film réalisé, produit et monté par Will Navidson à propos de l'aménagement de sa famille dans une nouvelle maison où se déroulent des événements fantastiques et horribles. Le film de Navidson est décrit et commenté par un certain Zampanò dont la narration constitue le texte même du roman, si l'on en croit la page titre (« *House of Leaves by Zampanò* »). Ce texte est caractérisé au plan de la mise en page par la police de caractère Times. La page titre annonce aussi une introduction et des notes de Johnny Truant. Les notes de Truant s'avèrent être, plus souvent qu'autrement, des commentaires sur la vie personnelle du narrateur. Ce « pseudo-paratexte » est caractérisé par la police de caractère Courier. À tout ceci vient enfin se greffer quelques commentaires de l'éditeur (il signe toujours

« Ed. ») caractérisés par la police de caractère Bookman¹. Une telle structure narrative repose sur la superposition de diverses réalités ou mondes correspondant à chaque narrateur et peut s'illustrer par la figure 1.1.

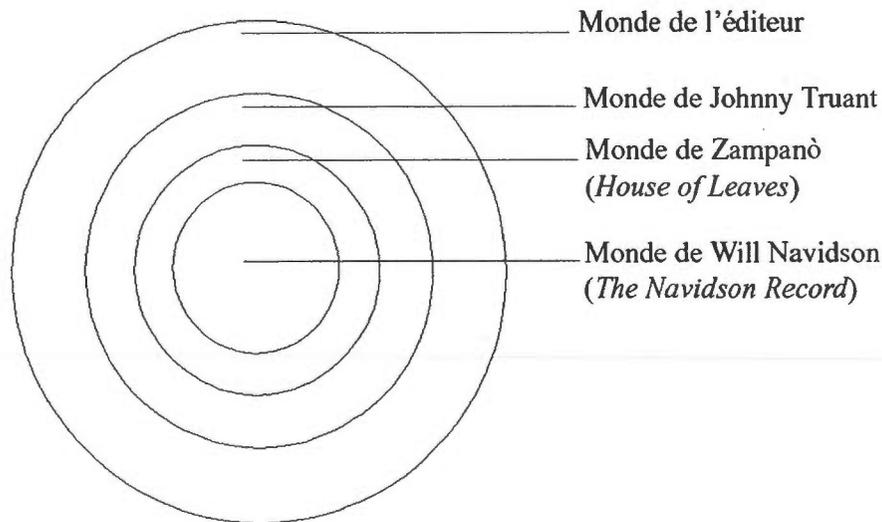


Figure 1.1 Enchâssement des narrations dans *House of Leaves*

Cette structure a aussi été remarquée par N. Katherine Hayles qui l'interprète selon la théorie de la « remédiation » (*remediation*)² avancée par Jay David Bolter et Richard Grusin dans *Remediation : Understanding New Media*. Hayles, en résumant la thèse de Bolter et Grusin, définit brièvement la remédiation comme « *the re-presentation of material that has already been represented in another medium* » (HAYLES, 2002a, p. 781). Pour Hayles, ce procédé permet, dans *House of Leaves*, de souligner la matérialité du texte et de reconstituer, à travers les nombreuses couches de médiation, une subjectivité essentielle au genre romanesque et remise en doute dans le contexte littéraire actuel.

¹ Notons également que les lettres de la mère de Johnny Truant, Pelafina Heather Lièvre, adressées à son fils et incluses dans une annexe de *House of Leaves* sont écrites en caractère Dante tout comme la page titre et le calligramme intitulé « Yggdrasil » à la toute fin du livre.

² Pour l'usage que nous ferons de ce terme dans ce mémoire, nous nous permettons de le traduire librement en « remédiation ».

1.2 Les systèmes doxastiques incompatibles

Les différents narrateurs appartiennent par définition à des réalités ou à des mondes distincts. Umberto Eco parle (dans *Les limites de l'interprétation*) de « mondes narratifs » ou de « systèmes doxastiques » et affirme que « beaucoup de textes narratifs sont des systèmes doxastiques enchâssés » (ECO, 1992, p. 222). Il démontre comment ces systèmes doxastiques peuvent être incompatibles. Eco prend l'exemple de *Œdipe roi* de Sophocle. *Œdipe roi* contient deux systèmes doxastiques, soit celui du héros éponyme et celui de Tirésias qui est aussi celui de Sophocle, de la *fabula*. Le monde d'Œdipe est fait de ses croyances où celui-ci a assassiné un inconnu x, un inconnu y a assassiné Laïos, un inconnu z est le fils de Laïos et Jocaste, Œdipe a marié Jocaste. Le monde de Tirésias est fait de ses connaissances où Œdipe est le fils de Laïos et Jocaste, il a assassiné son père, il a marié sa mère. Ces deux mondes sont tragiquement incompatibles et c'est ce qui pousse Œdipe à se crever les yeux : il n'a pas su voir qu'il vivait dans un monde inaccessible par la réalité de la *fabula*. Seulement, dans l'exemple d'Eco, l'incompatibilité des systèmes doxastiques n'empêche pas un sujet de passer d'un système à l'autre, d'où la révélation finale pour le personnage d'Œdipe.

Les mondes de chaque narrateur de *House of Leaves* sont aussi incompatibles. Ils le sont même d'une façon proche du fantastique. Dans le monde de Zampanò, il existe le film *The Navidson Record*, qui est le sujet de son analyse, et il existe une pléthore d'autres textes traitant du film ou des événements qui sont représentés dans le film, et ces textes vont d'études savantes à des articles de revues populaires en passant, entre beaucoup d'autres, par un opéra et une nouvelle de Paul Auster représentant les personnages du film (DANIELEWSKI, 2000a, p. 522)³. Notons que la réalité des événements relatés dans *The Navidson Record*, sans être totalement discréditée, est mise en doute et fait l'objet d'un débat dans le monde de Zampanò. Ce dernier, par contre, penche nettement du côté de ceux qui croient à la réalité de la maison des Navidson car, croit-il, Will Navidson n'avait tout simplement pas assez d'argent pour se payer autant d'effets spéciaux (pp. 148-

³ Dans le but d'alléger le texte, nous ne donnerons, pour toutes les prochaines références au roman, que le folio. Nous ne préciserons l'année que lorsque la référence renverra à l'édition française ou lorsqu'il y aura plus qu'un texte auxquels renverra la citation.

149). Dans ce monde, également, Will Navidson a remporté un prix Pulitzer grâce à sa photographie, intitulée « Delial », d'une enfant soudanaise affamée surveillée de près par un vautour.

Dans le monde de Johnny Truant, il n'existe pas de *Navidson Record* ni aucun texte s'y rattachant. Toutes les célébrités qui se seraient prononcées sur le sujet nient catégoriquement avoir eu connaissance d'un tel film ou de tels événements :

You can look, I have, but no matter how long you search you will never find The Navidson Record in theaters or video stores. Furthermore, most of what's said by famous people has been made up. I tried contacting all of them. Those that took the time to respond told me they had never heard of Will Navidson let alone Zampanò. (pp. XIX-XX)

Du point de vue de Johnny Truant, *House of Leaves* est une œuvre de fiction écrite par un vieux solitaire un peu fou. De plus, comble de l'ironie pour un auteur traitant aussi savamment du cinéma et de la photographie, Zampanò était aveugle depuis les années 1950, comme le découvre Johnny en observant l'appartement du vieil homme où l'on ne trouve aucune ampoule électrique ni aucune horloge (p. XXI). Il est donc impossible que Zampanò ait commenté une œuvre qui dépend en grande partie de la perception visuelle. Ajoutons que, pour Johnny Truant, l'existence même de Zampanò, tout en étant incontestable, reste pour le moins évanescence : « *I never came across any sort of ID, whether a passport, license or other official document insinuating that yes, he indeed was An-Actual-&-Accounted-For person.* » (p. XII)

Les commentaires de l'éditeur, qui se superposent à ceux de Johnny Truant, semblent d'abord aller dans le même sens que ce dernier en niant la réalité décrite par Zampanò. En effet, au chapitre 15, l'éditeur explique que la photo qui aurait valu à Will Navidson un prix Pulitzer « *is clearly based on Kevin Carter's 1994 Pulitzer Prize-winning photograph of a vulture preying on a tiny Sudanese girl who collapsed on her way to a feeding center* » (p. 368), ce qui est aussi vrai dans *notre* réalité⁴. La vie de Will Navidson comporte par ailleurs beaucoup de similitudes avec la vie de Kevin Carter.

⁴ On peut consulter à ce sujet l'article de Scott MacLeod, « The Life and Death of Kevin Carter », paru dans le *Time* du 12 septembre 1994, volume 144, numéro 11 ou le film de Dan Krauss, *The Death of Kevin Carter : Casualty of the Bang Bang Club*, 2004, couleurs, 27 minutes.

Malgré cette affirmation, l'éditeur contredit Johnny Truant et se range du côté de Zampanò en ajoutant une troisième annexe au livre (la première contient des documents concernant Zampanò et la deuxième est dédiée à Johnny Truant). Elle porte le titre de « *contrary evidence* ». Ce sont des photos qui, par leur existence même, contredisent le monde de Johnny ou, plutôt, qui affirment l'existence du monde de Zampanò. Il y a, par exemple, cette photo de la page couverture de *The Works of Hubert Howe Bancroft, Volume XXVIII* sur laquelle on a dessiné et où l'on trouve même le code de la bibliothèque publique de Beverly Hills (p. 658). Johnny Truant avait affirmé dans son introduction que cette œuvre était totalement fictive (p. XX)⁵. Il y a aussi une planche de bande dessinée inspirée du *Navidson Record* (p. 659) et cette image tirée directement du film *Exploration #4*, court métrage qui aurait été inclus dans la version finale du *Navidson Record* (p. 662).

Tout se passe comme si chaque narrateur-commentateur niait la réalité du monde narratif qu'il commente. Comme si la narration qui précède révélait à chaque fois des impossibilités. Pour reprendre la méthode d'Eco, regardons le schéma narratif de cette façon :

M _w :	H+	D+
M _z :	H+(?)	D+
M _j :	H-	D-
M _e :	H+	D-

Tableau 1.1 Négation systématique du monde narratif ontologiquement inférieur

M_w signifie le monde de Will Navidson, M_z signifie le monde de Zampanò, M_j signifie le monde de Johnny Truant et M_e signifie le monde de l'éditeur. La lettre H désigne la maison des Navidson et la lettre D, la photo intitulée « Delial ». Le + ou le - indiquent si l'objet en question existe ou non dans le monde correspondant. Le point d'interrogation signifie que Zampanò *croit* que la maison existe, mais qu'il ne s'agit que d'une opinion parmi d'autres qui circulent dans son monde et qui peuvent contredire celle de Zampanò⁶.

⁵ Toutefois, dans notre réalité, l'œuvre existe bel et bien.

⁶ D'ailleurs, ce dernier ne manque pas de les mentionner comme dans les deux exemples suivants : « *Kenneth Turan, however, disagrees with Lane's conclusion* [que le cran est un élément cinématographique impossible à recréer en studio]: "*Navidson has still relied on F/X. Don't fool yourself into thinking any of this stuff is true. Grit's just grit, and the room stretching is all care of Industrial Light & Magic.*" » (p. 146) Et plus loin : « *As Sonny Beauregard quipped: "Were it not*

C'est l'amorce d'une situation *invraisemblable* au sens où Umberto Eco l'entend en parlant de « mondes possibles *invraisemblables* ». Il s'agit de mondes « peu crédibles du point de vue de notre expérience actuelle » (ECO, 1992, p. 225) qui peuvent être conçus avec la coopération du lecteur et un peu de flexibilité en ce qui a trait à son expérience de la réalité. Eco donne l'exemple d'un monde où les animaux parlent. À ce niveau de notre analyse, le roman *House of Leaves* ressemble à un monde invraisemblable.

1.3 La nature imperméable des niveaux narratifs

Ce qui distingue *Œdipe roi* d'un roman ayant une structure narrative comme celle de *House of Leaves*, c'est que les systèmes doxastiques du second sont imperméables les uns aux autres. Un sujet ne peut passer d'un monde à l'autre. Les narrateurs, par leur superposition (le premier est commenté par le deuxième qui est commenté par le troisième), sont confinés à une hiérarchie ontologique où le dernier a toujours le dessus sur tous les autres car, comme Nabokov le fait remarquer par son personnage de Charles Kinbote dans *Feu pâle*, « pour le meilleur ou pour le pire, c'est le commentateur qui a le dernier mot » (NABOKOV, p. 57). Zampanò ne peut avoir conscience du monde de Johnny Truant et ce dernier ne peut avoir connaissance des interventions de l'éditeur. En gardant à l'esprit la figure 1.1, nous pouvons dire que l'accès entre les mondes, dans *House of Leaves*, est supposé être coupé, ou bloqué, dans le sens *centrifuge*.

L'accès entre les mondes semble aussi entravé dans le sens *centripète*, ce qui est plus rare. L'éditeur ne comprend pas certains passages de Johnny Truant. Par exemple, après une longue digression de Johnny Truant qui frise le délire (il consacre quatre pages à Thumper, la strip-teaseuse pour laquelle il a eu le coup de foudre et qu'il imagine à la place de cette fille avec qui il passe la nuit), l'éditeur n'a que ce bref commentaire à ajouter : « *Mr. Truant declined to comment further on this particular passage. – Ed.* » (p. 54). Cette note souligne une incompréhension de l'éditeur face au texte de Johnny. Il en va de même dans cette autre note appelée au milieu d'un passage du texte de Zampanò dont la disposition typographique sort de l'ordinaire : « *Mr. Truant refused to reveal*

for the fact that this [The Navidson Record] is a supreme gothic tale, we'd have bought the whole thing hook-line-and-sinker." » (p. 147)

whether the following bizarre textual layout is Zampanò's or his own. – Ed. » (p. 134). Ici, l'incompréhension est liée au travail d'édition que Johnny a fait sur le texte de Zampanò. L'éditeur est frustré d'être maintenu dans l'ignorance (si M. Truant a refusé de révéler l'information, c'est qu'on le lui a d'abord demandé) en ce qui concerne l'identité du responsable de la disposition typographique.

Johnny Truant non plus ne peut résoudre de nombreuses indéterminations dans le texte de Zampanò qu'il commente. Un premier exemple nous est donné dans une note de bas de page du vieil écrivain où il donne en référence un texte qu'il a publié précédemment : « *My published thoughts on this subject (see "Birth Defects in Knossos" Sonny Won't Wait Flyer, Santa Cruz, 1968)¹²⁴ inspired the playwright Taggart Chielitz [...]* » (p. 110)⁷. La note 124, qui est aussi de lui, dit simplement : « *"Violent Prejudice in Knossos" by Zampanò in Sonny Will Wait Flyer, Santa Cruz, 1969* » (p. 111). Ce passage renvoie à la note 125 de Johnny Truant où il exprime son incompréhension face à ces deux titres et ces deux sources différentes pour un même texte qui, de plus, se montre introuvable.

Un deuxième exemple survient lorsque Zampanò décrit la scène où Holloway, lors de l'Exploration #4, tire accidentellement sur son compagnon, Wax Hook, et, plutôt que de l'aider, décide de partir : « *For whatever reason, departure suddenly became Holloway's only choice. Une solution politique honorable.* » (p. 127, en français dans le texte) Johnny Truant trouve cette phrase en français prétentieuse et absurde : « *Why French? Why not English? It also doesn't make much sense. Nothing about Holloway's choice or Jed's request seems even remotely political.* » (p. 127) Une fois de plus, Johnny ne peut pas comprendre le texte qu'il commente⁸.

⁷ Selon Johnny Truant, Zampanò a tenté d'éradiquer tous les passages se reliant de près ou de loin au thème du Minotaure (p. 336). Johnny a réussi à sauver ces passages et les présente barrés.

⁸ En ce qui nous concerne, nous lecteurs extérieurs au texte, une piste d'interprétation que Johnny ne semble pas avoir vue se dessine tout au long du livre. Cette phrase en français revient souvent lorsqu'il est question de la guerre d'Indochine et de la bataille de Diên Biên Phu. Une cause qui aurait mené à cette bataille décisive serait que le gouvernement français d'alors avait exprimé vouloir « une solution politique honorable » ou simplement « une issue honorable » au conflit (PONS, 2004 et GRAS, 2004, p. 30). Plusieurs indices tendent à faire croire que Zampanò aurait participé à cette bataille. Hormis cette référence, il y a les sept noms féminins qu'il mentionnait à l'occasion : Béatrice, Gabrielle, Anne-Marie, Dominique, Éliane, Isabelle et Claudine (p. XXII). Ces noms sont ceux qu'on a donné à des postes avancés de Diên Biên Phu

Donnons un dernier exemple. Zampanò, dans une phrase à propos du personnage handicapé de Billy Reston, au chapitre 8, change de registre de langage sans raison apparente : « *Reston had paid a high price for that disbelief: he would never walk upstairs again and he would never fuck.* » (p. 99) Johnny Truant nous parle alors de son travail d'édition :

Though this chapter was originally typed, there were also a number of handwritten corrections. "make love" [la minuscule est dans le texte] wasn't crossed out but "FUCK" was still scratched above it. As I've been doing my best to incorporate most of these amendments, I didn't think it fair to suddenly exclude this one even if it did mean a pretty radical shift in tone.
(p. 99)

L'apparition incongrue de ce mot suscite un long commentaire de Johnny où il émet quelques hypothèses. Il affirme d'abord que le « mot de quatre lettres » « *proves that beneath all that cool pseudo-academic hogwash lurked a very passionate man who knew how important it was to say "fuck" now and then* » (p. 100) ; et il tombe ensuite dans une description de l'aspect poétique du mot qui justifierait son utilisation (« *a great American word really* », p. 100). Il se ravise peu après et donne cette seconde hypothèse : « *Maybe Zampanò just wrote "fuck" because he wasn't saying fuck before when he could fuck and now as he waited in that hole on Whitley he wished he would of lived a little differently.* » (p. 100) Puis il change encore d'idée : « *Or then again maybe he just needed a word strong enough to obliterate, at least temporarily, the certain vision of his own death.* » (p. 100) Il conclut cette suite d'interprétations en nous disant : « *Of course, fuck you, you may have a better idea.* » (p. 100) Johnny refuse de s'arrêter sur une hypothèse et refuse, par la même occasion, d'accorder un sens définitif au texte de Zampanò. Ce refus, par contre, a pour conséquence de laisser toutes les hypothèses ouvertes.

(ALLAIRE, 2004, p. 42, il ne manque que le nom d'Huguette). Mentionnons aussi la citation que Zampanò donne d'un certain Fred de Stabenrath qui aurait dit, « *right before he was ki[xxxx[...]]xxxx* » (« juste avant d'être tué » ? Les x entre crochets représentent une tache d'encre recouvrant le manuscrit), en avril 1954 : « Les jeux sont fait [*sic*]. Nous sommes fucked » (p. 38, en français dans le texte). La bataille de Diên Biên Phu a eu lieu de décembre 1953 à mai 1954 et il semble qu'un dénommé Stabenrath y ait bien participé et qu'il soit mort au début avril (HERVIER, p. 29). Dans tous les cas, l'origine française de Zampanò est très probable si nous considérons les nombreux passages de son texte qui nous sont donnés en français. Nous pouvons aussi ajouter le fait que Johnny dit expressément de lui que « *he hadn't seen a thing since the mid-fifties* » (p. XXI), ce qui confirmerait la présence de celui-ci à la bataille où il aurait perdu la vue.

Ce dernier passage illustre bien un concept important de la théorie de l'interprétation avancée par Bertrand Gervais (dans *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*) : l'interprétation requiert un *prétexte* et un *contexte*. Ce qui nous importe ici, c'est le prétexte. Le prétexte est « un objet ou un texte dont la signification, le sens premier ne semblent pas pertinents ou appropriés et qui appellent la recherche d'un sens second, dérivé, implicite ». L'acte d'interprétation survient quand « une attente (contexte) n'est pas respectée (prétexte), quand l'écart entre ce qui est attendu et ce qui survient est trop grand et qu'il se remarque explicitement comme différence, signe d'une étrangeté, manifestation d'une altérité. » (GERVAIS, 1998, p. 59) Le passage où Johnny cherche à expliquer une incongruité dans le texte de Zampanò montre comment ce que nous nommons plus haut une entrave des mondes narratifs dans le sens centripète (le commentateur ne pouvant comprendre le monde commenté) devient en fait un prétexte pouvant mener à une interprétation.

C'est ce prétexte (né d'une indétermination, d'une entrave à l'accès au monde inférieur) qui justifie entièrement le texte de Zampanò. À la première page de son œuvre, Zampanò donne la prémisse de sa thèse :

Though many continue to devote substantial time and energy to the antinomies of fact and fiction, representation or artifice, document or prank, as of late the more interesting material dwells exclusively on the interpretation of events within the film. This direction seems more promising, even if the house itself, like Melville's behemoth, remains resistant to summation. (p. 3)

Tout *House of Leaves* (de Zampanò, pas de Danielewski) se résume à un effort pour comprendre les événements relatés dans *The Navidson Record* et tournant autour de la maison des Navidson qui « demeure rétive à toute synthèse » (DANIELEWSKI, 2002, p. 3). Cette maison, comme Moby Dick, doit lancer le lecteur voulant la cerner dans une quête insensée et obsessive. Ce lecteur, sensible aux innombrables prétextes interprétatifs, sera entraîné dans la folie, faisant de lui un capitaine Achab dont le destin funeste ne laisse présager rien de bon.

1.4 La transgression ou les intrusions des niveaux narratifs

Nous avons affirmé plus haut que les systèmes doxastiques, dans une telle structure narrative, sont supposés être imperméables les uns aux autres, que les mondes narratifs ne peuvent, par nature, se recouper. Or *House of Leaves* nous montre le contraire. Nous avons vu que, dans *Œdipe roi*, les sujets peuvent passer d'un système doxastique à un autre. *House of Leaves* met en scène une situation un peu différente : c'est ici les mondes narratifs eux-mêmes qui s'interpénètrent. À plusieurs moments du roman, il y a intrusion d'un monde dans l'autre, transgressant ainsi le principe d'incompatibilité des systèmes doxastiques et introduisant une nouvelle notion dans notre lecture de *House of Leaves*, celle de *mondes inconcevables* décrite par Umberto Eco. Pour Eco, les mondes inconcevables sont des mondes « au-delà de notre capacité de conception, car leurs individus présumés violent nos habitudes logiques et épistémologiques » (ECO, 1992, p. 226). Ces mondes contiennent des contradictions internes et le plaisir qu'ils nous procurent est « celui de notre défaite logique et perceptive » (ECO, 1992, p. 228). N. Katherine Hayles parle également de « déstabilisation des priorités ontologiques » (« *The result of these vertiginous inversions is to destabilize the ontological priorities [...]* », HAYLES, 2002a, p. 801). Ces intrusions d'un monde dans l'autre se font à la fois dans le sens centripète et dans le sens centrifuge de l'enchâssement des narrations.

1.4.1 Les intrusions centripètes

Regardons d'abord les intrusions centripètes. La première de ces intrusions est celle de Johnny Truant dans le texte même de Zampanò. Celui-ci décrit au chapitre 2 un dialogue entre Will Navidson et sa femme Karen Green où il est question du chauffe-eau de la maison :

*"Hey, the water heater's on the fritz," she manages to say.
"When did that happen?"
She accepts his brief kiss.
"I guess last night."¹⁸ (p. 12)*

La note 18 est de Johnny. Il profite du fait que Zampanò aborde le sujet pour parler de

son propre chauffe-eau : « *I got up this morning to take a shower and guess what? No fucking hot water.* » La douche froide le frustre d'autant plus qu'il souffre d'une gueule de bois. Il raconte alors la soirée de la veille où il est sorti avec un ami et où ils ont rencontré des filles à qui Johnny s'est mis à raconter une histoire abracadabrante à propos de son passé de marin et de *pit boxer*. La digression dure quatre pages et il la conclut en affirmant :

*Now I'm sure you're wondering something. Is it just coincidence that this cold water predicament of mine also appears in this chapter?
Not at all. Zampanò only wrote "heater." The word "water" back there – I added that.
Now there's an admission, eh?
Hey, not fair, you cry.
Hey, hey, fuck you, I say. (p. 16)*

Johnny Truant a manipulé le texte de Zampanò apparemment dans le seul but de lui donner l'occasion de faire une longue digression. Il change le texte qu'il est supposé commenter et se substitue ainsi à son auteur. Ce détail est particulièrement inquiétant car s'il nous avertit ici de son intervention, qu'est-ce qui nous assure qu'il n'a rien changé d'autre ?

Cette inquiétude est justifiée par le fait qu'on découvre une autre intervention de Johnny sur le texte de Zampanò, beaucoup plus importante cette fois. Il s'agit du chapitre 21 en entier. Tout le texte de ce chapitre est un journal écrit par Johnny. Il s'agit bien d'une intrusion, d'une immixtion et non d'une simple addition, car ce n'est pas le dernier chapitre du livre (il est suivi par les chapitres 22 et 23). En plus, le texte du vieil homme reconnaît l'existence de ce chapitre, ne serait-ce que par la présence habituelle de la citation mise en exergue à son début, écrite dans la police de caractère Times propre à Zampanò, et par la présence du chapitre dans la liste qu'il donne dans l'annexe I-A (p. 540) qui suggère des titres possibles pour chacun des chapitres (le titre du chapitre 21 serait « *Nightmares* »).

Le dernier exemple d'intrusion centripète que nous voulons donner concerne le monde de Will Navidson où s'immisce le texte dans lequel ce dernier figure comme personnage. Au chapitre 20, Navidson se perd dans le labyrinthe de sa maison et,

impuissant face à la situation, entreprend la dernière activité qu'il lui reste : la lecture du seul livre en sa possession, *House of Leaves*. Il s'agit de bien plus qu'une mise en abyme : le roman que nous tenons dans nos mains est le même qu'il lit dans son univers référentiel propre. Le livre lu par Navidson semble même inclure les notes de Johnny Truant et l'annexe ajoutée par l'éditeur, car il est écrit qu'il contient 736 pages (« *The book, however, is 736 pages long.* » p. 467) C'est le nombre de pages du roman que nous lisons⁹. Pour lire ce livre, il ne reste plus à Navidson qu'un carton d'allumettes. Quand il ne lui en reste qu'une, il doit se servir des pages du livre comme combustible pour s'éclairer et il brûle ainsi le livre au fur et à mesure de sa lecture. Sa destruction totale coïncide avec la fin de sa lecture.

1.4.2 Les intrusions centrifuges

Les intrusions se font aussi dans le sens centrifuge. Le mot « intrusion » n'est peut-être pas le plus approprié pour parler de ce phénomène : il ne s'agit pas ici de s'introduire, de s'infiltrer, mais plutôt de « s'exfiltrer ». Les mondes narratifs s'interpénètrent ainsi dans un mouvement qui part du centre et va vers la périphérie ou, comme nous le verrons, de l'intérieur vers l'extérieur. Zampanò nous avait averti dans son incipit :

Much like its subject, The Navidson Record itself is also uneasily contained – whether by category or lection. If finally catalogued as a gothic tale, contemporary urban folkmyth, or merely a ghost story, as some have called it, the documentary will still, sooner or later, slip the limits of any of those genres. Too many important things in The Navidson Record jut out past the borders. (p. 3)

Trop de choses débordent des frontières et glissent hors des limites. Zampanò s'exprime ici au sens figuré et il veut souligner l'évanescence d'une œuvre échappant à toute catégorie, mais l'avertissement s'entend aussi au sens littéral. Ceci sera confirmé plus tard dans le roman, autant au plan de la représentation – il n'y a qu'à penser à la maison des Navidson qui est 1/4" plus grande de l'intérieur que de l'extérieur, ou à ces pièces, vestibule et couloir, qui apparaissent derrière une porte qui ne devrait donner sur rien

⁹ La pagination de ce livre s'arrête à 709 pages mais il faut y ajouter l'introduction de Johnny Truant, la table des matières, la page titre, etc. pour arriver à 736.

sinon sur une autre pièce ou sur l'extérieur – qu'au plan de la narration.

La maison des Navidson sur Ash Tree Lane déborde de ce qui veut le contenir (l'essai de Zampanò dans lequel la maison est un sujet d'analyse). Un premier signe du débordement apparaît lorsque Johnny nous décrit le manuscrit de Zampanò. Le manuscrit est décrit exactement comme on pourrait décrire un labyrinthe, tel celui de la maison :

As I discovered, there were reams and reams of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later – on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what – sense? truth? deceit? a legacy of prophecy or lunacy or nothing of the kind?, and in the end achieving, designating, describing, recreating – find your own words; I have no more; or plenty more but why? and all to tell – what? (p. XVII)

Les mots forment des enchevêtrements (« *snarls* ») qui s'enlignent comme les passages d'un labyrinthe : ils se tordent (« *twisting* »), se détachent (« *breaking apart* »), se ramifient (« *branching off* »), comme la syntaxe de la phrase de Johnny décrivant ces mots, poursuivant ainsi la « contamination ». Les morceaux sont décrits en termes de multitude et de diversité (des serviettes, une enveloppe, un timbre ; des fragments déchirés, tachés, collés), deux composantes qui donnent l'idée de complexité propre au labyrinthe. Le manuscrit semble contenir tout et son contraire (écrit à la main et dactylographié, lisible et illisible, impénétrable et lucide), ce qui coïncide avec la nature profondément ambiguë des labyrinthes. « *And in the end achieving, designating, describing, recreating [...] what?* », demande Johnny. La maison bien sûr. Par sa forme même, le ramassis de papier dans l'appartement de Zampanò est cette maison que le texte tente vainement de cerner par sa capacité « orthographique », ce qui, dans le monde de Johnny, est un non-sens car on ne peut enregistrer ce qui n'existe pas. La chose représentée, le référent de l'œuvre, devient l'œuvre elle-même, la maison labyrinthique dans laquelle se perdra Johnny. Le contenu devient l'expression ou le contenant.

Un bon exemple du débordement d'un monde narratif ontologiquement inférieur sur la réalité qui le superpose survient au chapitre 21. Comme nous l'avons dit, le

chapitre 21 est entièrement composé du journal de Johnny avec des entrées datées. La première entrée est celle du 25 octobre 1998 et les entrées se suivent normalement jusqu'au 30 octobre de la même année. À cette dernière date, Johnny regarde au début de son journal et il se rend compte qu'il a écrit depuis le 1^{er} mai 1998. Il y a des mois et des mois d'entrées dont il n'a absolument aucun souvenir. Il se décide à lire ces entrées et le journal qu'on nous présente passe ainsi du 30 octobre 1998 au 1^{er} mai 1998, une barre séparant ces deux textes. La lecture du « journal oublié » continue et revient jusqu'au 25 octobre 1998, la première date du chapitre, mais étrangement, elle ne s'arrête pas là. Nous continuons, avec Johnny, la lecture des entrées du 2 novembre 1998, du 11 novembre 1998 et du 28 août 1999. Après le texte de cette dernière date, une barre signale la fin de la lecture du « journal oublié » et nous continuons la lecture où nous l'avions interrompue, le 31 octobre 1998. Le journal que Johnny *écrit* nous montre une partie antérieure et oubliée de ce journal que Johnny *lit*, cette dernière partie dépassant la partie qui le contient dans le temps couvert par les entrées. C'est ce que montre la figure 1.2 :

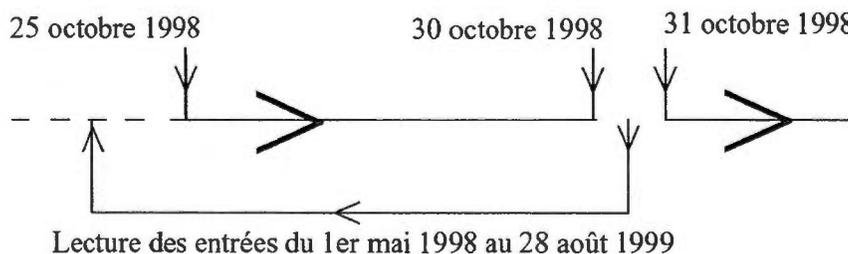


Figure 1.2 Journal de Johnny Truant

La portion du journal lue par Johnny Truant est contenue dans celui qu'il écrit mais elle le dépasse. Comme la maison des Navidson, le journal est plus grand de l'intérieur (le contenu, la portion « remédiée », au sens de Bolter et Grusin, pour que nous puissions la lire en même temps que Johnny) que de l'extérieur (le contenant, le journal que Truant écrit). Étrangement, tout ce que notre diariste trouve à dire à propos des dernières entrées lues qui contreviennent à la logique la plus évidente est : « *No idea what to make of those*

last few entries either » (p. 515).

Mentionnons également que c'est dans la partie qui déborde, l'entrée datée du 28 août 1999, que Johnny relate sa rencontre avec des gens ayant en mains une copie de *House of Leaves* contenant ses propres notes et commentaires. Par contre, cet événement apparaît comme une intrusion centripète car c'est le livre que nous tenons dans nos mains qui est représenté dans le texte. Il s'agit du même principe qu'avec l'exemple de Will Navidson lisant le même livre.

Johnny Truant signale aussi le renversement ontologique, qu'il ressent jusque dans sa chair, par une réflexion sur son travail d'édition du manuscrit de Zampanò. Au chapitre 13, il compare le manuscrit à un corps qu'il se doit d'animer (« *After all, I'm its source, the one who feeds it, nurses it back to health* », p. 326), comme le docteur Frankenstein avec son monstre. Dans sa lubie démiurgique, il en vient à s'identifier fortement au manuscrit, mêlant son identité à celle de ce « corps », s'imaginant dans une sorte d'osmose : « *Not some heaven sent blast of electricity but me, and not me unto me, but me unto it, if those two things are really at all different, which is still to say – to state the obvious – without me it would perish.* » (p. 326) Cette relation avec l'œuvre va encore plus loin :

More and more often, I've been overcome by the strangest feeling that I've gotten it all turned around, by which I mean to say – to state the not-so-obvious – without it I would perish. A moment comes where suddenly everything seems impossibly far and confused, my sense of self derealized & depersonalized, the disorientation so severe I actually believe – and let me tell you it is an intensely strange instance of belief – that this terrible sense of relatedness to Zampanò's work implies something that just can't be, namely that this thing has created me; not me unto it, but now it unto me, where I am nothing more than the matter of some other voice, intruding through the folds of what even now lies there agape, possessing me with histories I should never recognize as my own; inventing me, defining me, directing me until finally every association I can claim as my own [...] is relegated to nothing [...] (p. 326)

Cette œuvre sur laquelle Johnny effectue un travail créatif (d'édition) renverse la situation et devient celle qui crée son créateur. Le contenu devient le contenant.

Ce renversement s'exprime aussi chez Johnny dans le passage où Zampanò évoque le taureau de Perilaus. Zampanò suggère que Chad, le fils de Will Navidson,

ayant entendu du haut de sa chambre des pas et un coup de feu (p. 320), aurait en fait entendu Holloway, l'explorateur perdu dans l'immense labyrinthe apparu dans le salon de la maison, se suicider. Ces « *perverse acoustic properties* » (p. 337) poussent Zampanò à comparer la maison des Navidson au taureau de bronze au ventre creux inventé par Perilaus pour le tyran Phalaris qui exécutait des victimes en les plaçant à l'intérieur du taureau et en allumant un feu en-dessous. Un réseau ingénieux de tuyaux dans la tête du taureau transposait les cris des victimes en une étrange musique. Phalaris aurait fini par y mettre l'inventeur lui-même¹⁰. Cette comparaison pousse Johnny Truant à déclarer :

Can't help thinking of old man Z and those pipes in his head working overtime; alchemist to his own secret anguish; lost in an art of suffering. Though what exactly was the fire that burned him? [...] when I look past it all I only get an inkling of what tormented him. Though at least if the fire's invisible, the pain's not – mortal and guttural, torn out of him, day and night, week after week, month after month, until his throat's stripped and he can barely speak and he rarely sleeps. He tries to escape his invention but never succeeds because for whatever reasons, he is compelled, day and night, week after week, month after month, to continue building the very thing responsible for his incarceration. (p. 337)

Zampanò est décrit d'abord comme s'il était le taureau de bronze de Perilaus (« *those pipes in his head* »), puis comme s'il était Perilaus lui-même (« *he is compelled [...] to continue building the very thing responsible for his incarceration* »), nous laissant déduire que le taureau est maintenant son manuscrit. Tout de suite après cette description, Johnny se ravise.

*Though is that really right?
I'm the one whose throat is stripped. I'm the one who hasn't spoken in days.
And if I sleep I don't know when anymore.
[...]
Zampanò is trapped but where may surprise you. He's trapped inside me, and what's more he's fading, I can hear him, just drifting off, consumed within, digested I suppose, dying perhaps, [...] his voice has gotten even fainter, still echoing in the chambers of my heart, sounding those eternal tones of grief, though no longer playing the pipes in my head.
I can see myself clearly. I am in a black room. My belly is brass and I am hollow. I am engulfed in flames and suddenly very afraid. (p. 338)*

¹⁰ Cette histoire est vraiment relatée par Cicéron (dans le *In contra Verrem*, 4.73). L'épisode où Phalaris fait tuer l'inventeur du taureau figure dans la *Bibliothèque* de Diodore de Sicile (9.19.1). Perilaus enfermé dans son oeuvre fait penser évidemment à Dédale enfermé dans son labyrinthe, la maison du taureau, par le roi Minos. Le taureau de bronze évoque également la vache de bois dans laquelle s'est glissée Pasiphaé pour recevoir la semence du taureau de Poséidon. Nous verrons au chapitre trois comment se déploie le mythe du labyrinthe dans le roman.

Si Zampanò passe du taureau de bronze à Perilaus brûlant dans sa propre invention, Johnny, lui, passe de Perilaus brûlant (« *I'm the one whose throat is stripped* ») au taureau. Johnny serait ainsi, dans une inversion de la hiérarchie ontologique, la création de Zampanò dans laquelle ce dernier brûlerait. En suivant cette métaphore, quelle est la musique que les tuyaux dans la tête du taureau/Johnny laissent sortir en transformant les cris de Zampanò victime ? Est-ce le texte de Johnny, ses notes et sa voix ? Les commentaires sur l'œuvre seraient rédigés par l'auteur de l'œuvre commentée tout comme l'œuvre commentée, comme mentionné plus haut, aurait été retouchée de façon plus ou moins profonde par son commentateur (Johnny Truant étant intervenu dans le texte de Zampanò).

Si Johnny occupe la même place que le manuscrit – c'est-à-dire une création de Zampanò dans laquelle ce dernier brûlerait comme dans le taureau de bronze de la légende – et que le manuscrit est en fait l'incarnation de la maison des Navidson, comme nous en avons déjà parlé, la maison serait-elle maintenant *dans* Johnny ? Ou est-ce que la maison *est* Johnny ? Dans cette métaphore où les signifiés sont mobiles, Zampanò passe du taureau de bronze à Perilaus, Johnny le remplaçant en taureau. En suivant cette hypothèse, Johnny pourrait (re)devenir un Perilaus et celui qui le remplacerait comme taureau serait son « supérieur ontologique », celui qui le lirait et le commenterait. Ce serait peut-être nous, lecteurs.

Cette métaphore de Zampanò/Perilaus construisant Johnny/taureau de bronze renverse les positions ontologiques au point de suggérer un lien père-fils entre eux. Zampanò n'a-t-il pas affirmé dans une note datant de 1970 : « *Perhaps in the margins of darkness, I could create a son who is not missing; who lives beyond even my own imagination and invention [...]* » (p. 543) ? Cette idée de *créer* un fils rappelle évidemment le passage déjà cité où Johnny laisse libre cours à sa lubie démiurgique et s'imagine, tel un docteur Frankenstein, animant le monstre qui se montre finalement être celui qui le crée. Ce qu'on produit devient ce qui nous produit et ainsi circule, de médiations en remédiations, le monstre, ce fils qui, dit Zampanò, « *will fulfill a promise I made years ago but failed to keep* » (p. 543).

Cette dernière affirmation nous ramène au passage cité plus haut où Johnny se

voit créé par le manuscrit de Zampanò et où il dit : « *There's only one choice now: finish what Zampanò himself failed to finish. Re-inter this thing in a binding tomb.* » (p. 327, nous soulignons) Quelque chose veut sortir de l'œuvre. La folie de Zampanò se transmet à son commentateur, son « fils ». Zampanò voulait désespérément empêcher ce quelque chose de sortir. Il avait scellé ses fenêtres, ses portes et ses conduits d'aération.

That said, this peculiar effort to eliminate any ventilation in the tiny apartment did not culminate with bars on the windows or multiple locks on the doors. Zampanò was not afraid of the outside world. [...] My best guess now is that he sealed his apartment in an effort to retain the various emanations of his things and himself. (p. XVI)

Johnny aussi s'isole mais en tentant de se prémunir de toute intrusion. Il insonorise sa chambre avec des contenants vides d'œufs et empêche la lumière du soleil d'entrer en plaçant du papier d'aluminium dans ses fenêtres, « *all of which helps me feel a little safer.* » (p. 296) Et, comme il le dit plus loin, il installe même des serrures de plus à sa porte. À cette propension à s'isoler, héritée de Zampanò, s'ajoute une peur qui vient du *Navidson Record* : Johnny craint que les murs de son appartement ne se déplacent. C'est pourquoi il cloue des rubans à mesurer sur son plancher et sur ses murs : il veut vérifier s'il y a des changements (p. 296).

Ce lien inconcevable qui unit Johnny Truant et Zampanò se concrétise au chapitre 9 lorsque ce dernier évoque « *youth's peripatetic travails in The PXXXXXXX Poems; a perfect example why errors should be hastily excised.* » (p. 138) Une note de Johnny précise le titre de l'œuvre : « *i.e. The Pelican Poems.* » (p. 138) Cette précision renvoie à une autre note, de l'éditeur cette fois : « *See Appendix II-B. – Ed.* » (p. 138) L'annexe II est entièrement composée de matériel intégré par l'éditeur et tournant autour de Johnny Truant. La section B, *The Pelican Poems*, est un recueil de poésie composé par Johnny de 1988 à 1990¹¹. Est-ce une intrusion centrifuge du monde de Zampanò dans le monde de son commentateur, les chances étant minces que les poèmes de Johnny se

¹¹ Nous avons déjà dit que les passages barrés sont en fait des passages à propos du Minotaure que Zampanò a tenté d'éradiquer et que Johnny a sauvés. Ce fait étant donné textuellement (p. 336), il est difficile de le contredire même lorsque les passages en question semblent aussi éloignés du thème du Minotaure. Au contraire, ça a pour effet de nous contraindre à y chercher le Minotaure, peu importe la minceur de la piste. Dans ce cas-ci, le Minotaure serait Johnny, le pseudo-fils de Zampanò, un fils putatif comme l'était le Minotaure du mythe pour le roi Minos. Nous verrons plus loin comment Johnny Truant est parfois associé au Minotaure à travers le roman.

soient retrouvées dans les mains de Zampanò et que ce dernier les ait mentionnés dans son oeuvre ? Ou serait-ce une autre intrusion centripète de Johnny qui aurait retouché le texte de Zampanò pour y inclure une référence à sa propre oeuvre ? Il est impossible de répondre, mais l'ambiguïté du problème témoigne de l'aporie à laquelle nous faisons face.

CHAPITRE II

LA LECTURE

Cette image que la lecture du poème nous offre, la voici qui devient vraiment nôtre. Elle prend racine en nous-mêmes. Nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être.

GASTON BACHELARD

2.1 La propagation d'un mal

Nous pouvons dire que, du *Navidson Record* à Johnny Truant, en passant par Zampanò, un mal se propage. Un mal qui, comme pour les émanations de Zampanò (ce qui provient, qui *sort* de lui) ou les inversions ontologiques de contenu/contenant (le commentaire englobant l'œuvre qui serait créée par l'œuvre elle-même), avance en passant d'un intérieur à un extérieur suivant un itinéraire semblable à un ruban de Möbius.

Ce mal est à l'intérieur de Johnny. Dans son journal du chapitre 21, il raconte son passage dans un hôtel où les autres occupants sont tourmentés par quelque chose de terrifiant : « *a hundred serrated teeth, bright with a thousand years of blood, jagged nails barely tapping out a code of approach, pale eyes wide and dilated* » (p. 494). Non seulement cette chose vient de l'intérieur de Johnny, mais elle *devient* celui-ci. Elle traîne, dans l'expression que Johnny en fait, des traces des lieux précédents qu'elle a

habités ou, pour être plus exact, de ses précédentes incarnations. Nous pouvons d'abord y voir des indices de la maison des Navidson :

*I let it stretch inside me like an endless hallway.
And then I open the door.
I'm not afraid anymore.
Downstairs, [...] someone shouts. (p. 494)*

Le « *hallway* » fait référence au *Five and a Half Minute Hallway*, le premier film de Navidson révélant le mystérieux couloir. Notons que ce mot est immédiatement suivi d'une référence à une porte et à un escalier, deux éléments particulièrement significatifs dans la maison des Navidson. Nous pouvons aussi y voir une trace d'un autre lieu, le manuscrit de Zampanò, lorsque Johnny dit : « *what they experience only as premonition, illness and fear; that banished face beyond the province of image, swept clean like a page – is and always has been me.* » (p. 494) Le visage effacé comme une page ne peut que renvoyer au livre qui obsède Johnny depuis le début.

Cette chose, Johnny en a eu la prémonition dès qu'il est entré dans l'appartement de Zampanò. Avant que ses yeux ne tombent sur le manuscrit, Johnny avait découvert sur le plancher de l'appartement des empreintes étranges : « *jagged bits of wood clawed up by something neither one of us cared to imagine* » (p. XVII). Il y a des traces de griffes monstrueuses dont la proximité avec le manuscrit suggère que la créature en serait sorti, assassinant peut-être Zampanò : « *I know a moment came when I felt certain its resolute blackness was capable of anything, maybe even of slashing out, tearing up the floor, murdering Zampanò, murdering us, maybe even murdering you.* » (p. XVII) Cette menace peut en effet se propager jusqu'au lecteur, si on en croit Johnny qui l'en avertit à la fin de son introduction. Après nous avoir dit que nous ferions mieux de rejeter ce labeur qu'est la lecture de *House of Leaves* (l'exergue au début de l'introduction dit : « *This is not for you* »), considération ironique qui contredit la raison d'être de son travail, Johnny convient que ce n'est probablement pas ce qui va arriver (vu que nous sommes tout de même au début du livre) et que quelque chose se passera, mais pas nécessairement dans l'immédiat :

*You'll detect slow and subtle shifts going on all round you, more importantly shifts in you. Worse, you'll realize it's always been shifting, like a shimmer of sorts, a vast shimmer, only dark like a room. [...]
You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the margins*

of this book. That's when you'll discover you no longer trust the very walls you always took for granted. [...] You'll stand aside as a great complexity intrudes, tearing apart, piece by piece, all of your carefully conceived denials, whether deliberate or unconscious. (pp. XXII-XXIII)

Ce mal partage ici, encore une fois, les traits de la maison des Navidson. En plus de cette « *great complexity* » propre à tout labyrinthe, il y a ces « *slow and subtle shifts* » (qui font penser aux changements des murs dans la maison des Navidson) autour de nous et en nous qui sont comme un miroitement sombre, « *like a room* ».

De la couche de réalité la plus profonde, du centre de l'enchâssement des narrations jusqu'à l'extérieur du livre, jusqu'à nous, lecteurs de *House of Leaves*, les systèmes doxastiques communiquent entre eux laissant se propager un mal qui peut s'introduire en nous (« *You'll stand aside as a great complexity intrudes* ») en même temps que nous nous introduisons en lui (par la lecture). Tous les passages où un monde narratif en pénètre un autre sont un avertissement de la menace de ce mal monstrueux. N. Katherine Hayles commente ainsi le passage où Navidson lit *House of Leaves* :

The image of his reading the story that contains him prevents us with a vivid warning that this book threatens always to break out of the cover that binds it. It is an artifact fashioned to consume the reader even as the reader consumes it. We cannot say we have not been warned. We have seen the writing devour Zampanò's life, render Johnry an obsessional wreck, and compel Navidson to reenter the House, though he knows he may die in the attempt. [...] It grabs us, sucks out our center, and gives us back to ourselves [...] (HAYLES, 2002a, p. 802)

Cette communication entre les mondes narratifs nous pousse à revoir la figure 1.1 représentant les mondes comme étant fermés les uns aux autres. Un schéma montrant la réalité de *House of Leaves* ressemblerait plutôt à la figure 2.1 :

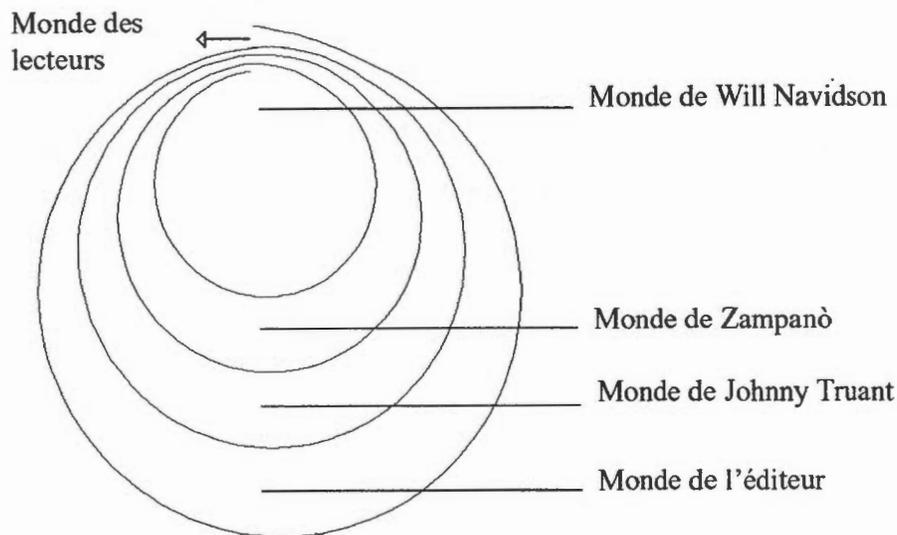


Figure 2.1 Communication entre les mondes narratifs dans *House of Leaves*

Ce schéma rappelle de façon évidente la figure de la spirale que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans le roman. Il a aussi le mérite de souligner le caractère inconcevable (au sens où Eco l'entend) du monde représenté, les différents mondes n'étant pas supposés entrer en contact. Un coup d'œil rapide à cette spirale donne l'illusion qu'elle est composée de différents cercles, alors qu'en fait il ne s'agit que d'une seule ligne partant du centre et allant vers l'extérieur (ou l'inverse). Cette ligne représente ce qui fait le contact entre les niveaux narratifs.

2.2 Le contact entre les niveaux narratifs

Qu'en est-il de ce contact ? Qu'est-ce qui le provoque ? Quelle est sa nature ? Ce contact, nous l'avons vu, est en fait une transgression de la nature imperméable des systèmes doxastiques dans un tel enchâssement narratif. Pour mieux connaître cet acte de transgression, regardons d'abord l'objet transgressé. Pourquoi les mondes ne sont-ils pas supposés communiquer ? Tel que nous l'avons expliqué dans la section 1.4, l'accès entre les mondes est bloqué dans le sens centrifuge par la hiérarchie ontologique, supposée être immuable, des narrateurs, et il est entravé dans le sens centripète par l'incompréhension

face au texte lu. La deuxième entrave dans le sens centripète est particulièrement importante car c'est par la bonne lecture d'un texte que le lecteur peut normalement accéder au monde de l'auteur¹² : deux mondes ne peuvent entrer en contact que par le biais d'un texte qui fait acte de communication (ici, à la fois au sens de « faire connaître quelque chose à quelqu'un » et de « être en rapport avec, par passage », comme le disent les définitions II et II2 de « communiquer » dans le Petit Robert). Considérons par exemple la figure 2.2 où la lettre M signifie « monde », la lettre T signifie « texte », et les lettres l, j, z et w signifient respectivement : le lecteur, Johnny Truant, Zampanò et Will Navidson.

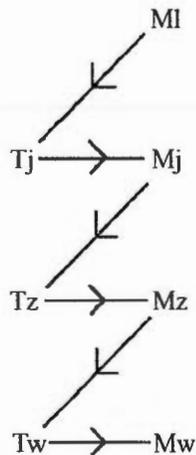


Figure 2.2 Passage d'un monde narratif à l'autre par le biais de la lecture

Pour effectuer le passage, le texte doit être lu. Ce processus n'a rien d'extraordinaire. En fait, il décrit simplement tout acte de lecture ayant atteint le seuil de la compréhension. Bertrand Gervais traite de ce seuil de la compréhension comme étant complété par celui de l'interprétation. L'interprétation est ce qui « devient nécessaire quand on ne comprend pas (ou pas assez). » (GERVAIS, 1998, p. 58) L'interprétation prend le relais de la compréhension. Lorsque la compréhension est bloquée, comme il arrive chez les narrateurs de *House of Leaves* à l'égard du texte commenté, il doit y avoir un plus grand investissement de la part du lecteur. Alors que la compréhension se

¹² Dans un cadre littéraire, on pourrait dire (du bout des lèvres à cause de la répugnance qu'ont les théories littéraires pour de tels lieux communs) que le lecteur tente de cerner les intentions de l'auteur. Dans *House of Leaves*, il s'agit littéralement de pénétrer un autre monde.

manifeste de façon automatique, comme un réflexe, l'interprétation est une action intentionnelle, une action complexe. Dans la section 1.4, nous avons vu comment l'acte d'interprétation nécessite d'abord un prétexte. Ce prétexte est l'irrespect d'une attente envers le texte. Il se manifeste souvent en tant qu'indétermination¹³. Les indéterminations sont abondantes à chaque niveau narratif et nous en avons déjà donné quelques exemples. Ce sont elles qui bloquent la compréhension et poussent ainsi le lecteur (Zampanò en ce qui concerne les événements relatés par le *Navidson Record*, Johnny en ce qui concerne le texte de Zampanò, etc.) à passer en mode d'interprétation. Il semble donc pertinent d'affirmer que la communication entre les mondes narratifs se fait par le biais de l'interprétation que Gervais définit comme « *une mise en relation (une correspondance), survenant en contexte, déclenchée par un prétexte et réalisée à partir de certaines règles, dont rien en soi ne garantit le respect ou encore la validité.* » (GERVAIS, 1998, p. 62, souligné dans le texte)

Or si le mal dont nous avons parlé se propage du monde de Navidson jusqu'à nous, lecteurs, qu'il se faufile par la porte ouverte de l'interprétation, comment se fait-il que l'éditeur (celui qui signe « *Ed.* ») ne manifeste à aucun moment un trouble quelconque comme l'ont fait Zampanò, Johnny et, selon toute attente, le futur lecteur de *House of Leaves* ? C'est que le contact transgressif entre les mondes narratifs n'a lieu que par une manifestation bien particulière de l'acte d'interprétation : une façon d'interpréter qui partage les caractéristiques de ce que Bertrand Gervais nomme la *lecture littéraire*. L'éditeur a bien lu le livre, mais il ne fait que parsemer le texte de quelques rares et très courts commentaires fournissant surtout des traductions de phrases en langues étrangères ou dirigeant le lecteur vers les annexes. Son action se situe en-deça de l'acte d'interprétation. Elle se rapproche plutôt de l'*explication* qui, dans le contexte des sciences cognitives et des sémiotiques, forme un couple avec la compréhension, les deux étant liées « par une démarche qui fait de la compréhension l'objet de l'explication et, de l'explication, une façon de faire comprendre. » (GERVAIS, 1998, p. 58) Si la lecture littéraire est une des nombreuses formes que peut prendre l'acte d'interprétation et que les commentaires de l'éditeur ne se situent pas du côté de cet acte, alors, à plus forte raison,

¹³ C'est l'indétermination qui, nous dit Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture*, « permet la participation du lecteur à l'intention du texte. » (ISER, 1995, p. 55) Cette participation, c'est l'interprétation pour Gervais.

ils ne s'apparentent pas à cette interprétation proche de la lecture littéraire et ne participent donc pas à la propagation du mal entre les couches narratives.

2.3 La mise en discours

Bertrand Gervais est très clair à ce sujet : pour qu'il y ait lecture littéraire, il faut non seulement un investissement accru de la part du lecteur qui veut approfondir sa compréhension du texte, il faut aussi une *mise en discours* de la lecture et une *singularité* de cette même lecture. Johnny Truant avait donné un indice de la mise en discours dans son avertissement au lecteur cité plus haut : « *You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the margins of this book. That's when you'll discover you no longer trust the very walls you always took for granted.* » (p. XXIII) L'écriture marque une étape de la condition qui menace le lecteur du livre, une étape où les choses s'aggravent dangereusement. Cette étape, le lecteur la connaîtra mais ses prédécesseurs (Johnny et Zampanò) l'ont déjà connue.

Du lecteur futur à Johnny Truant à Zampanò, nous pouvons observer une gradation dans la mise en discours. Le lecteur qui sera bouleversé, selon Johnny, passera par l'étape du gribouillage (*scribbling*). Bertrand Gervais inclut cette forme d'écriture lorsqu'il parle de la mise en discours de la lecture littéraire :

À son seuil, cette intervention peut prendre la forme de notes, écrites ou même mentales. Elle correspond à un discours minimal qui, lorsqu'il est réduit à sa plus petite expression écrite par exemple, peut n'être rien d'autre qu'une marque, une coche, du souligné dans le texte, des *marginalia*, petits mots gribouillés dans les marges. (GERVAIS, 1998, p. 34)

Ces marques sont le début d'un travail, elles servent d'amorce à une lecture littéraire, elles sont un « élément de médiation entre la lecture et l'écriture » (GERVAIS, 1998, p. 34, n. 16). En ce qui concerne le lecteur de *House of Leaves*, ce sera le début d'une grande angoisse : « *And then the nightmares will begin.* » (p. XXIII)

La mise en discours de Johnny est plus complète que ces petites marques. Johnny a bel et bien produit un texte, sans que ce soit un essai ou une analyse. Ses remarques semblent avoir été écrites spontanément et il y parle surtout de ses états d'âme

et des événements de sa vie quotidienne. Ce n'est pas une mise en discours accompli (« Entre la note et l'essai, qui figurent les deux limites de la lecture littéraire, se trouvent toutes les formes imaginables, tous les parcours possibles qui mènent de l'une à l'autre », GERVAIS, 1998, p. 35), mais il s'agit vraiment d'une interprétation, quoique informelle, du texte. Les réflexions sur le texte y servent souvent à introduire une digression où Johnny nous montre comment sa lecture l'a changé jusqu'à le transformer en loque humaine (deux exemples : p. 12 et p. 410).

Johnny tente parfois de s'infiltrer dans le texte de Zampanò, nous en avons déjà parlé, et l'usurpation du titre de co-auteur requiert un travail d'écriture qui, pour bien s'emboîter dans le texte original, nécessite d'abord un investissement de la part de l'usurpateur. Pensons notamment au passage où Zampanò décrit trois rêves qu'a faits Will Navidson. Les deux premiers sont bien expliqués mais, au troisième, on nous indique entre crochets qu'il manque ici deux pages au texte de Zampanò (p. 403). Ce rêve semblait très important : c'était, des trois rêves, « *the more troubling and by far most terrifying* » (p. 402), et Zampanò disait de lui que « *this dream is particularly difficult to recount and requires that careful attention be paid to the various temporal and even tonal shifts* » (p. 402). On ne décrit pas le troisième rêve de Navidson, mais Johnny profite de ce moment pour nous décrire son rêve à lui. Le troisième rêve de Navidson devient le rêve de Johnny Truant.

La représentation du quotidien, qui occupe la majeure partie du texte de Johnny, peut d'ailleurs servir de terrain propice à l'expansion (facilitée par une forme d'interprétation, répétons-le) du mal labyrinthique, surtout dans le contexte d'un roman comme *House of Leaves*¹⁴. Pour Jean-Pierre Vidal, dans son article « Thésée, chaque

¹⁴ Nous soulignons aussi le cas de Will Navidson qui, dans sa façon de filmer les objets de son salon, tente d'illustrer (de « mettre en discours ») l'exploration dans le labyrinthe que mène Holloway Roberts et à laquelle il ne peut pas participer : « *Considering the grand way these moments are photographed, it almost appeared as if Navidson is trying through even the most quotidian objects and events to evoke for us some sense of Holloway's epic progress. That or participate in it. Perhaps even challenge it.* » (p. 98) La façon de filmer de Navidson semble être liée intimement avec la figure du labyrinthe par la complexité que lui attribue Zampanò : « *Navidson's camera work is an infinitely complex topic.* » (p. 98) Selon Edwin Minamide, un auteur fictif cité par Zampanò, cette façon de filmer serait la seule façon de comprendre la maison : « *The fact that Navidson can photograph even the dirtiest blue mugs in a way that reminds us of pilgrims on a quest proves he is the necessary narrator without whom there would be no film; no understanding of the house.* » (p. 98)

matin », les figures du mythe du labyrinthe s'y déploient déjà :

[...] le quotidien est l'aire d'émergence de l'individu, la surface de jeu du sujet. Pour cette raison il impose maints aveux et d'obstinées dénégations plus nombreuses encore. Ne serait-ce que parce que cet espace incertain fait surgir un Thésée peut-être hors de la bauge du Minotaure, son double, son frère, repoussé, perdu, mais si peu. Ne serait-ce aussi que parce que cet éventuel Thésée n'est qu'une projection peut-être de la socialité anonyme qui lui tend des pratiques et des objets pour que d'eux il advienne. (VIDAL, 1991, p. 51)

Ce que décrit Johnny Truant, de façon plutôt pathologique, c'est ce Minotaure si peu perdu et repoussé, lorsqu'il se décrit devenant la bête dans sa chambre d'hôtel ou dans le rêve usurpateur où il se voit comme le Minotaure haché menu par un Thésée prenant plusieurs formes. Dans le cas de Johnny, Thésée semble avoir beaucoup de difficultés à surgir hors de la bauge du Minotaure.

Enfin, le texte de Zampanò constitue une forme achevée de la mise en discours de la lecture littéraire. C'est « une écriture qui a su prendre la mesure du texte » (GERVAIS, 1998, p. 34). Zampanò expose des résultats obtenus et non un processus en cours. C'est un essai, s'appuyant parfois sur une sorte d'*ekphrasis* (lorsqu'il relate ce qui se passe dans le film, remplaçant ainsi ce que nous n'avons plus besoin de voir), qui se veut extrêmement bien documenté. Il a préalablement effectué des recherches profondes sur l'écho (auquel il dédie le chapitre 5 et sur lequel nous reviendrons sous peu) ou sur les figures bibliques de Jacob et Ésaü (pp. 247 à 252), pour ne nommer que deux exemples qui servent son interprétation. Du ton employé jusqu'à la présence d'un index en passant par les instructions laissées pour inclure des planches explicatives à la fin du texte, l'essai de Zampanò se présente comme une étude minutieuse qui a bien fait le tour de son sujet.

2.4 La singularité de la lecture littéraire

Pour Bertrand Gervais, la mise en discours ne suffit pas à définir la lecture littéraire. Cette dernière implique également une *singularité*. La singularité de la lecture littéraire est marquée par un rapport de « un à un » : « un lecteur singulier (« un »), dans une relation singulière (« à »), avec un texte singulier (« un ») » (GERVAIS, 1998, p. 35).

2.4.1 Le lecteur singulier

Un lecteur singulier ne tente pas de s'effacer comme sujet. Au contraire, il s'impose comme sujet lisant. Il est clair qu'un personnage comme Johnny Truant cadre tout à fait dans cette définition. Johnny raconte son expérience personnelle avec le texte lu, ce qu'il devient au contact de ce texte, les actions que le texte lui fait poser. Pour ne donner que quelques exemples : isoler sa chambre (p. 296), s'acheter des fusils (p. 327), engueuler un motard à propos de la fugacité de l'encre (!) (p. 261), et halluciner un camion qui explose (p. 108). Nul doute que le manuscrit de Zampanò lui fait vivre des expériences pour le moins particulières, et le fait qu'il n'en censure rien (sauf pour les cas où sa conscience lui manque comme dans le passage, déjà mentionné, où il ne se souvient plus d'une partie de son journal personnel) témoigne de la singularité de son statut de sujet lecteur. Pour convaincre de l'importance du sujet dans le discours de Johnny, nous évoquerons finalement ces passages constitués de longues phrases délirantes qu'il convient de qualifier de discours en acte (nous en avons répertoriés aux pages 36, 37, 48, 71, 77, 78, 297, 298, 299 et 300).

La singularité de Zampanò, sa présence comme sujet, se démarque explicitement dans le texte à travers certains commentaires de Johnny Truant. Au chapitre 4, Zampanò décrit, entre deux événements significatifs (soit la découverte par Will Navidson que sa maison est plus grande de l'intérieur que de l'extérieur et l'arrivée de Tom, le frère de Navidson), la matinée chez la famille Navidson. Il consacre un bon paragraphe au petit-déjeuner et à la lecture des journaux en utilisant des images fortes qui contrastent avec la monotonie que l'on associe habituellement au quotidien : « [...] *a bulge of coffee arcing tragically over china, preserved by the physics of surface tension, rhyme to some unspeakable magic, though as everyone knows, coffee miracles never last long* », suivi d'une description du café débordant de la tasse, « *now a Nile of caffeine wending past glass and politics until there is nothing more than a brown blot on the morning paper* », (pp. 31-32). Ce paragraphe fait dire à Johnny Truant (dans la note 36) que l'on aurait pu facilement se passer d'un tel passage. Notre compréhension du récit n'en aurait pas été

ébranlée. Mais Johnny ne peut se résoudre à effacer le paragraphe : « *What's gained in economy doesn't really seem to make up for what you lose of Zampanò, the old man himself, coming a little more into focus, especially where digressions like these are concerned* » (p. 31). Effacer ces digressions reviendrait à effacer la qualité de sujet de Zampanò, ce qui est impensable pour Johnny (« *There's just too much at stake* », p. 31). Truant choisit de conserver les erreurs de Zampanò, ce qui sert aussi, au passage, à souligner sa propre singularité : « *it may be the wrong decision, but fuck it, it's mine.* » (p. 31). Il assume son choix, et le revendique même.

Selon Johnny, les marqueurs de subjectivité dans ces passages de Zampanò tiennent du fait que ceux-ci sont des erreurs :

Zampanò himself probably would of insisted on corrections and edits, he was his own harshest critic, but I've come to believe errors, especially written errors, are often the only markers left by a solitary life: to sacrifice them is to lose the angles of personality, the riddle of a soul. (p. 31)

Ces erreurs d'écriture font penser aux erreurs de lecture que Bertrand Gervais rapproche d'un prétexte à un investissement accru de la part du lecteur (GERVAIS, 1998, pp. 30-31). Gervais parle de certains textes qui induisent l'erreur de lecture pour en faire une condition à toute lecture littéraire. Dans le cas des digressions de Zampanò, sacrifier ces erreurs serait perdre une *énigme* (« *the riddle of a soul* ») ou, pour le dire autrement, une question, une indétermination, un *prétexte*. Les erreurs sont des marques du sujet et des incitations à la lecture littéraire, des point de passage au mal labyrinthique. Le texte de Johnny en est également parsemé comme ici, ironiquement, au début de cette note 36 : « *Easily that whole bit from "coffee arcing tragically" down to "the mourning paper" could have been cut.* » (p. 31, nous soulignons) En effet, le texte de Zampanò disait simplement « *morning paper* », sans aucun trope jouant sur l'homophonie ou l'anthropomorphisme¹⁵.

¹⁵ La rhétorique nous l'enseigne, le trope (ou la figure) forme un écart (une altération du degré zéro) qui est chargé de sens (GROUPE μ , 1982, p. 42). La présence manifeste d'un trope devrait pousser le lecteur à cadrer ce trope dans une isotopie. Or rien dans ce passage ne semble s'ouvrir sur une isotopie pouvant justifier le trope « *mourning paper* ». C'est un trope pour un trope, dont la finalité ne réside que dans sa simple présence. C'est ce qui explique que l'erreur de Johnny a été traduite dans la version française par « journal du latin » (p. 31) pour « journal du matin ». Après le passage de la traduction, il ne reste de la phrase originale que le fait que ce soit une erreur sans qu'il n'y ait de lien sémique entre les deux tropes (« *mourning* » et « latin »). L'écart ne débouche sur rien. C'est un cul-de-sac, ce qui est en soi un trait de plus du labyrinthe

Il n'est pas futile pour notre propos de remarquer que ces digressions contiennent des caractéristiques tout à fait labyrinthiques dans la description qu'en fait Johnny : « *His wandering passages are staying, along with all his oddly canted phrases and even some warped bits in the plots.* » (p. 31, nous soulignons) Ce sont des lieux d'errance, des morceaux déformés et hermétiques (le verbe *cant* semble être utilisé ici dans le sens de « parler en argot », c'est en tout cas le choix de traduction qu'a fait Claro dans l'édition française).

Johnny souligne la singularité de Zampanò à quelques autres occasions dans le texte. Cela survient surtout à travers d'autres « erreurs » de la part du vieil écrivain. Il y a ce passage, déjà cité, où Johnny rétablit dans le texte le mot « *fuck* » qui avait été barré dans le manuscrit (pp. 99-100). La suite d'interprétations que donne Johnny à propos de ce changement de registre cherche en fait à cerner Zampanò comme sujet : 1) ce dernier était, malgré « ces âneries pseudo-académiques » (DANIELEWSKI, 2002, p. 101), un homme passionné, 2) il regrettait sa vie passée qu'il jugeait trop austère, ou 3) il cherchait à repousser la vision certaine qu'il avait de sa propre mort.

Une autre erreur laissant transparaître la subjectivité du vieil homme est présentée par Johnny comme un lapsus. Zampanò mentionne « *Bachelard's parentetical³⁸⁴ reference to his own childhood* » (p. 401). Dans la note 384, Johnny déclare : « *I haven't corrected this typo because it seems to me less like an error of transcription and more like a revealing slip on Zampanò's part, where a "parentetical" mention of youth suddenly becomes a "parent-ethical" question about how to relate to youth.* » (p. 401)¹⁶

Nous mentionnerons un dernier trait de la singularité de Zampanò comme sujet. Dans son journal du chapitre 21, Johnny va en Virginie pour tenter de retracer les événements décrits. Rappelons-nous que, pour Johnny, le texte qu'il commente est une œuvre de fiction. Johnny tente tout de même, en vain, de retrouver Ash Tree Lane et la

qui commence, par de tels tropes, à faire sentir son effet chez le lecteur (à s'infiltrer en nous, nous dirait Johnny).

¹⁶ Que révèle exactement ce lapsus ? Johnny ne s'étend pas plus sur le sujet. Ce que nous pourrions en dire, c'est que le lapsus souligne l'importance de l'éthique parentale, s'ajoutant ainsi au champ lexical qui nourrit l'idée, formulée plus haut, qu'un lien de parenté « inconcevable » unit

maison des Navidson.

A quick re-read of all this and I begin to see I'm tracing the wrong story. Virginia may have meant a great deal to Zampanò's imagination. It doesn't to mine. I'm following something else. Maybe parallel. Possibly harmonic. Certainly personal. (p. 502)

Le voyage de Johnny est en quelque sorte un acte d'interprétation. Il se rend sur les lieux de l'histoire racontée pour pouvoir mieux comprendre. Il découvre que les lieux décrits ont été placés dans le texte parce qu'ils signifiaient quelque chose pour Zampanò. La Virginie est un marqueur de la singularité de celui-ci. Le voyage-interprétation que fait Johnny porte également la marque de la singularité de ce dernier qui suit quelque chose de « certainement personnel ».

2.4.2 Le texte singulier

La singularité du texte lu dans le cadre d'une lecture littéraire implique que ce texte soit mis en haut d'une hiérarchie et que dépendent de lui les enjeux critiques et théoriques abordés. Il est d'abord considéré pour lui-même. La lecture littéraire n'est pas une « recherche sur un corpus dont les liens initiaux reposent sur des ressemblances, une même appartenance nationale ou générique, la présence d'un thème ou d'un motif. » (GERVAIS, 1998, p. 36) Il ne s'agit pas d'établir des constantes entre des textes, mais d'en considérer un seul dans ce qui le rend fondamentalement différent des autres, bref dans ce qui le rend singulier.

Dans le cas des lectures représentées dans *House of Leaves*, il ne fait aucun doute que le texte lu à chaque fois est pris dans sa singularité. Celui lu par Zampanò, ce sont les événements qui concernent la famille des Navidson dans leur maison sur Ash Tree Lane¹⁷. En se penchant sur la psychologie des personnages, la maison elle-même, etc., ce

Zampanò et Johnny Truant.

¹⁷ Nous avons ici une idée assez large du texte que Bertrand Gervais définit comme « un ensemble organisé d'éléments signifiants pour une communauté donnée » (GERVAIS, 2004). Les éléments sont les événements en question que l'on peut connaître (dans la réalité de Zampanò) à travers les films de Will Navidson (réunis dans *The Navidson Record*, la pièce la plus importante pour la compréhension des événements), les films de Karen Green, diverses entrevues, et même

sont les événements que Zampanò tente de comprendre : « [...] *the more interesting material dwells exclusively on the interpretation of events within the film* » (p. 3), nous dit Zampanò dans son *incipit*. En ce qui concerne Johnny, si le simple fait qu'il commente le texte lu ne suffit pas à convaincre, il n'y a qu'à remarquer l'obsession qu'il en fait. Les commentaires de Johnny portent sur le texte, mais aussi (surtout) sur les résonances que celui-ci a en lui. C'est un témoignage des *effets* de la lecture. Les effets se sont aussi fait sentir chez Zampanò, mais c'est encore par Johnny que nous le savons comme, par exemple, quand ce dernier apprend par une femme qui a connu Zampanò que celui-ci a déjà fait une crise et a détruit un passage particulièrement élaboré sous prétexte que c'était trop personnel (p. 248).

2.4.3 La relation singulière

La relation qui lie le lecteur et le texte constitue l'hypothèse de lecture. Celle-ci, dans le cas d'une lecture littéraire, doit aussi être singulière. Sa singularité est marquée à son seuil par une *métaphore fondatrice* que Bertrand Gervais définit comme « une intuition ou une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture, de ce que le texte représente pour le lecteur. » (GERVAIS, 1998, p. 41) Cette métaphore est le moteur et la source du projet de lecture. Souligner sa singularité, c'est dire qu'elle doit être originale, sortir des sentiers battus, se distinguer.

La métaphore fondatrice est la marque que le seuil de la singularité de la lecture littéraire a été atteint, mais « dans sa forme accomplie, elle peut donner lieu à une problématique de lecture ou encore à une figure, à un complexe symbolique. » (GERVAIS, 1998, p. 42) Dans le cas de *House of Leaves*, nous pouvons retrouver des traces de métaphores fondatrices dans le texte de Zampanò. Ces traces prennent la forme de figures servant d'abord à expliquer comment interpréter, comment lire, les événements relatés dans *The Navidson Record*, mais aussi comment interpréter *en général*. Ce sont

les déclarations d'impôt des membres de la famille Navidson (p. 148). La communauté interprétative est constituée de ceux qui ont écrit ou discoursé sur ces événements et dont nous avons des traces dans les nombreuses citations que fait Zampanò au long de son essai (toutes ces références étant fausses dans la réalité de Johnny et la nôtre).

des indices d'une poétique de la lecture propre à Zampanò. Ces figures sont au nombre de trois. Ce sont le *riddle*, Écho et le labyrinthe. Chacune des figures vient compléter la précédente, élaborant de façon progressive l'idée que Zampanò se fait de l'interprétation. Nous traiterons ici les deux premières figures. Le troisième chapitre sera consacré à la façon dont se déploie la troisième figure, le labyrinthe.

2.4.3.1 *Riddle*

L'idée de *riddle* est introduite au chapitre 4, quand la famille Navidson découvre les propriétés inquiétantes de la maison (Zampanò cite à ce propos, dès le début du chapitre, un passage de Heidegger sur la notion de *unheimlich*) : le placard qui apparaît inexplicablement entre la chambre de Will et Karen et celle de Chad et Daisy (les enfants) ; le fait que la maison soit plus grande de l'intérieur que de l'extérieur. Tandis que Will Navidson affronte le problème avec son frère Tom en prenant les mesures de la maison (ils pensent aussi à contacter Billy Reston, un ami ingénieur), Karen Green appelle une amie pour l'aider à installer une étagère à livres. Zampanò insère alors dans son essai une longue citation d'une certaine Edith Skourja (auteur fictif)¹⁸. Cette citation traite des façons qu'ont les gens d'affronter les apories : « *one particular passage yields an elegant perspective into the whys and ways people confront unanswered questions* » (p. 33). Dans notre contexte, l'expression « *unanswered questions* » rappelle l'idée de prétexte à interprétation. Le prétexte est en effet un problème posé à la bonne compréhension d'un texte, une question dont la réponse fait figure d'interprétation. Edith Skourja tente de jeter une lumière sur ces questions sans réponse en passant par l'étymologie du mot anglais *riddle* :

*It is beneficial to consider the origins of "riddle".
The Old English raedelse means "opinion, conjure" which is related to the
Old English raedon "to interpret" in turn belonging to the same etymological
history of "read". "Riddling" is an offshoot of "reading" calling to mind the
participatory nature of that act – to interpret – which is all the adult world
has left when faced with the unsolvable.
"To read" actually comes from the Latin *re*ri "to calculate, to think" which is*

¹⁸ La référence que donne Zampanò du texte de Skourja se lit comme suit : « *"Riddles Without" in Riddles Within, ed. Amon Whiten (Chicago: Sphirx Press, 1994), p. 17-57.* » (p. 34) L'antithèse « *riddles without/within* » rappelle encore une fois le passage de l'intérieur à l'extérieur (et vice-versa), décidément présent à bien des niveaux dans le roman.

not only the progenitor of "read" but of "reason" as well, both of which hail from the Greek arariskein "to fit". Aside from giving us "reason", arariskein also gives us an unlikely sibling, Latin arma meaning "weapons". It seems that "to fit" the world or to make sense of it requires either reason or arms. Charmingly enough Karen Green and Audrie McCulloch "fit it" with a bookshelf. (pp. 33-34)

Pour mieux saisir l'arbre généalogique du mot qui est donné ici, nous résumerons l'étymologie que fait Edith Skourja par la figure 2.3 :

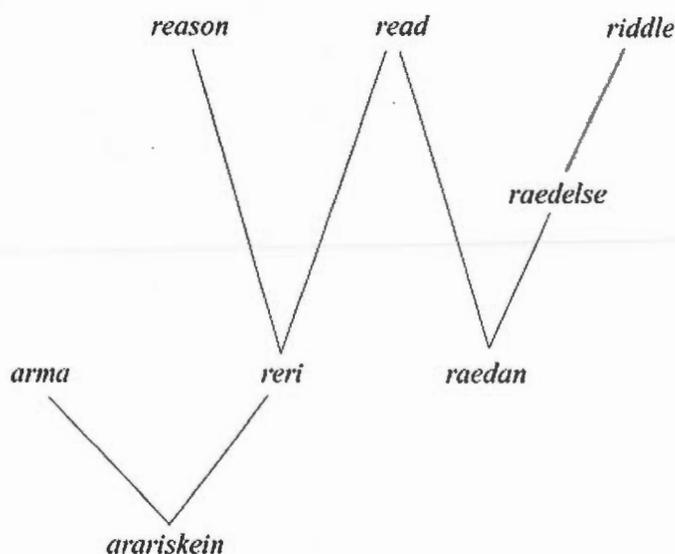


Figure 2.3 Argument étymologique d'Edith Skourja

S'il peut sembler étrange que le mot *read* ait à la fois une origine dans le vieil anglais et une origine latine, c'est que tout cet échafaudage est faux. Si *read* et *riddle* ont bel et bien la même racine en vieil anglais *raedan*, ils n'ont rien à voir avec le latin *veri* (qui a vraiment donné *reason*) à part le fait qu'ils partagent la même racine proto-indo-européenne *rei-*. Le grec *arariskein*, pour sa part, ne partage même pas cette racine proto-indo-européenne et le latin *arma* n'en dérive pas nécessairement. Toutefois, ils viennent de la même racine proto-indo-européenne *er-* qui a donné le latin *armus*, « jointure du bras et de l'épaule », d'où vient *arma*, « équipement, matériel de guerre, armes (défensives) ou (par métonymie) puissance militaire, troupe armée ».

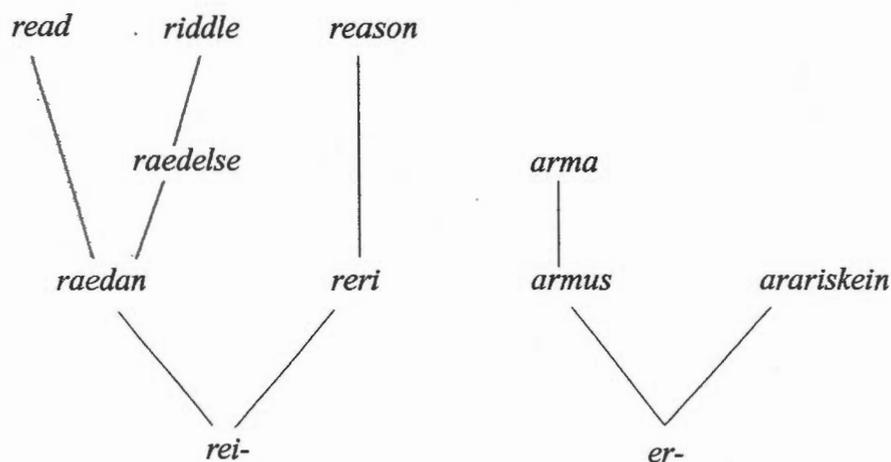


Figure 2.4 Étymologie des mots évoqués par Edith Skourja

Dans tous ces cas, remonter à l'origine proto-indo-européenne pour souligner un lien de parenté entre les mots peut sembler une idée tirée par les cheveux, d'autant plus que certains mots ne partagent pas la même racine. L'étymologie retrouvée dans l'essai de Zampanò (peu importe qu'elle soit de celui-ci ou d'une dénommée Edith Skourja) a été échafaudée de toutes pièces pour tisser des liens qui n'existent pas autrement.

Cette fausse étymologie suggère que « *"to fit" the world or to make sense of it requires either reason or arms* » (p. 33). Ici, « *to make sense of [the world]* » revient à résoudre une énigme (*riddle*) comme celles que le monde adulte offre et qui nous frustrant de toute réponse, comme le dit Skourja (p. 33). Affronter cette énigme, c'est prendre les armes ou ressortir à la raison, mais Karen et son amie, « *charmingly enough* », semblent prendre une autre voie : « *As we all know, both reasons and weapons will eventually be resorted to. At least though for now – before the explorations, before the bloodsheds – a drill, a hammer, and a Philips screwdriver suffice.* » (p. 34) La raison et les armes sont l'apanage des personnages qui participent aux explorations et au carnage, c'est-à-dire les personnages masculins : « *Navidson and Tom [...] are classic hunters. They select weapons (tools; reason) and they track their prey (a solution).* » (p. 37) Dans le contexte de ce chapitre (où les personnages découvrent l'« énigme », l'aspect *unheimlich* de la maison), Navidson et Tom représentent l'homme qui s'oppose à

la femme, Karen : « *Karen acts as the quintessential gatherer. She keeps close to the homestead and while she may not forage for berries and mushrooms she does accumulate tiny bits of sense.* » (p. 37)

En rapprochant les mots *riddle* et *read*, Skourja souligne l'importance de la lecture. Karen, dans son rôle de cueilleuse, confirme ce lien et rappelle le mot français « lire », qui vient du latin *lego* qui signifie à la fois « cueillir, ramasser, voler, ramasser en déroband » (ce qui a donné le mot *legulus*, « celui qui recueille les olives », s'opposant à *strictor*, « celui qui cueille les olives en les pinçant »), et « examiner, passer en revue, lire ». De plus, l'activité de lecture est souligné dans l'activité de Karen qui accumule des bribes de sens. Cette acception étymologique est centrale dans la synthèse que fait Bertrand Gervais des diverses métaphores utilisées à travers les époques pour définir l'activité de lecture. Ces métaphores tournent toujours essentiellement autour de cette double composante contenue dans la définition de *lego* qui associe la lecture, « d'une part, à une activité physique et, d'autre part, à une ingestion. » (GERVAIS, 1998, p. 200) Dans *House of Leaves*, cette double composante de la lecture trouve sa représentation. Nous pouvons, d'une part, considérer la lecture comme une activité physique si nous voyons comme une lecture les explorations du labyrinthe de la maison que font les personnages¹⁹. D'autre part, la lecture est une ingestion quand Navidson lit *House of Leaves* en brûlant les pages au fur et à mesure pour s'éclairer. En effet, comme Mark B. N. Hansen l'a remarqué, « *this episode of Navidson reading the very text in which he figures as a fictional character functions to foreground the equivalence between the two forms of*

¹⁹ L'exploration est une interprétation de l'espace. Le corps y joue un rôle actif par l'activité physique en même temps qu'il reçoit, qu'il subit, de façon passive l'espace lui-même. Ceci est particulièrement risqué dans la maison de Navidson comme le dit Zampanò : « *But even if the shifts turn out to be some kind of absurd interactive Rorschach test resulting from some peculiar and as yet undiscovered law of physics, Reston's nausea still reflects how the often disturbing disorientation experienced within that place, whether acting directly upon the inner ear or the inner labyrinth of the psyche, can have physiological consequences.* » (p. 179) L'objet à interpréter (l'espace) provoque son effet (néfaste, dans ce cas) sur le corps par l'entremise du labyrinthe de l'oreille interne ou de celui de la psyché. Tout comme dans les intrusions entre mondes narratifs, le mal présent dans le texte (« *the shifts* », les changements dans les murs et les pièces du labyrinthe de la maison) se communique à l'interprète (l'explorateur), ici sous la forme de nausée (des « changements » comme dans les expressions « avoir le cœur qui lève » ou « avoir l'estomac à l'envers »), par l'intermédiaire d'un labyrinthe (auriculaire ou psychique). Pour Mark B. N. Hansen, ce rôle du corps dans l'acte d'interprétation est indubitable en ce qui concerne *House of Leaves* : « *As always in this text of ever-proliferating mediation, after the many layers have been sorted, the one thing that remains "true" - "indubitable" in a perversely Cartesian sense - is the bodily impact of the effort to interpret.* » (HANSEN, 2004, p. 626)

consumption – reading and material destruction – here thematized. » (HANSEN, 2004, p. 606) La lecture y est ici une forme de consommation, tout comme la combustion des pages du livre. C'est également ce que remarque N. Katherine Hayles en parlant de la remédiation, que nous devons dans notre cas à la lecture et à l'écriture, *The Navidson Record* étant remédié/interprété par Zampanò et le texte de ce dernier étant remédié/interprété par Johnny Truant :

The computer has often been proclaimed the ultimate medium because it can incorporate every other medium within itself. As if learning about omnivorous appetite from the computer, House of Leaves, in a frenzy of remediation, attempts to eat all the other media. (HAYLES, 2002a, p. 781)

Karen Green semble incarner l'idée de lecture par son rôle de cueilleuse. L'idée de lecture est encore mise en évidence par le simple fait qu'elle construit une *bibliothèque*. Cette dernière, dans un roman aussi labyrinthique que *House of Leaves*, n'est pas sans rappeler celle que Jorge Luis Borges évoque dans sa nouvelle « La bibliothèque de Babel » : un labyrinthe peut-être infini, que certains appellent l'univers, contenant des livres composés de « toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques [...], c'est-à-dire tout ce qui est possible d'exprimer dans toutes les langues. » (BORGES, 1965, p. 75) Cette bibliothèque rappelle à son tour celle du roman *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, autre labyrinthe gardé par le vieil érudit aveugle Jorge de Burgos, personnage inspiré de toute évidence par Jorge Luis Borges, lui-même érudit devenu aveugle. Il ne suffit que de souligner la présence d'un autre érudit aveugle, Zampanò, pour faire ressortir la parenté, dans *House of Leaves*, entre les bibliothèques et le labyrinthe²⁰. La bibliothèque de Karen dans la première métaphore fondatrice, la première ébauche d'une poétique de la lecture, annonce déjà une prochaine

²⁰ Zampanò, qui pleurerait pas moins de sept amantes (« *He apparently only brought them up when he was disconsolate and for whatever reason dragged back into some dark tangled time* », p. XXII) et qui se complaisait dans la fréquentation de jeunes femmes (« *Even in his eighties, Zampanò sought out the company of the opposite sex. Coincidence had had no hand in arranging for all his readers to be female* », p. XXII), rappelle également un autre érudit aveugle, John Milton qui vécut également entouré de femmes dont quelques unes l'avaient quittées à jamais : il fut père de quatre filles (dont une qu'il vit mourir), marié trois fois et veuf deux fois (il épousa sa dernière femme à 55 ans et elle en avait 25, celle-ci réussit à éloigner le poète de ses filles). Il y a des réminiscences de l'œuvre de Milton, notamment de *Paradise Lost*, dans *House of Leaves*. Nous en aborderons quelques-unes plus loin. La figure de l'érudit aveugle rappelle également la tradition antique des poètes et prophètes aveugles comme Homère (un passage de *l'Iliade* est cité

métaphore, plus développée, dont nous traiterons plus loin.

L'attitude de Karen semble avoir un lien de parenté avec les activités tournant autour de l'écrit. Nous venons de parler de la lecture, mais Zampanò fait un lien avec l'écriture. En parlant de Edward Gibbon qui prenait de longues marches pour organiser ses pensées et relaxer avant de s'asseoir pour travailler sur *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Zampanò vient à comparer cet auteur à Karen Green : « *Karen's shelf building serves the same purpose as Gibbon's retreats outside.* » (p. 34) Il poursuit en résumant cette attitude :

Maturity, one discovers, has everything to do with the acceptance of "not knowing". Of course not knowing hardly prevents the approaching chaos.
 Tum vero omne mihi visum considerare in ignis Ilium:
 Delenda est Carthago. (p. 34)

La première phrase latine est tirée de l'*Énéide* de Virgile et signifie : « Alors il me sembla voir s'abîmer dans les flammes Ilium tout entière » (II, 624, traduction de Maurice Rat). La deuxième phrase est celle sur laquelle Caton l'Ancien terminait tous ses discours à l'époque des Guerres Puniqes : « Carthage doit être détruite ». L'attitude partagée par Karen et Edward Gibbon en est une d'acceptation, une attitude passive qui ne saurait prévenir la catastrophe imminente. La destruction d'une cité de l'Antiquité (Troie ou Carthage) serait une catastrophe qui coïncide avec le domaine d'étude de Gibbon (mais son œuvre se consacrait déjà au *déclin* et à la *chute*)²¹. La catastrophe imminente pour

en six langues dans une annexe, p. 650) et Tirésias.

²¹ L'évocation de Troie et de Carthage prend un nouveau sens (dont on verra l'importance dans un prochain chapitre) si on considère, comme l'a fait Penelope Reed Doob, la nature labyrinthique de ces deux villes dans l'*Énéide* de Virgile. Doob affirme : « *Troy itself traditionally has labyrinthine associations: it gave its name to medieval and perhaps to ancient mazes and was, like some mazes, virtually impenetrable* » (DOOB, 1990, p. 232) et « *Carthage functions like a maze in malo by imposing delay on Aeneas's fated labor* » (DOOB, 1990, p. 234). Doob donne encore bien d'autres caractéristiques labyrinthiques de Carthage dans l'*Énéide* : on qualifie la ville de *domus ambigua*, Didon devient une Pasiphaé cherchant follement un amour impossible et errant furieusement à travers une ville désordonnée, etc. (DOOB, 1990, p. 234) L'importance de ces villes serait soulignée au Livre 6 de l'œuvre de Virgile lorsque Énée, premièrement, arrive devant le Temple d'Apollon à Cumes et qu'il voit une représentation du labyrinthe crétois sculptée par Dédale sur les portes du sanctuaire et que, deuxièmement, il pénètre la caverne bruyante aux cent portes où demeure la Sibylle. Pour Doob, ces deux labyrinthes « *recapitulate Aeneas's Trojan and Carthaginian past and anticipate the labyrinths of Latium.* » (DOOB, 1990, p. 237) Troie et Carthage seraient deux étapes sur le chemin qui mènera à la fondation de Rome et dont les traits labyrinthiques se trouvent cristallisés au Livre 6. D'autre part, en prenant les citations données par Zampanò dans leur contexte respectif (l'*Énéide* et les guerres puniques), nous constatons que ces deux villes doivent périr pour que vive l'*Urbs* : Troie doit être

Karen survient à la fin du chapitre 4. En construisant sa petite bibliothèque, elle s'était servie des murs comme serre-livres, l'étagère s'ajustant (d'où l'évocation d'Edith Skourja du verbe en ancien grec *arariskein*) entre deux d'entre eux. Tom enlève un livre et fait ainsi tomber les autres. Contre toute attente, les livres au bout de l'étagère ne sont pas arrêtés par le mur et chutent au sol, « *Which is exactly when Karen screams.* » (p. 40) Les serre-livres improvisés ont bougé et ne soutiennent plus la bibliothèque, nouvel élément inquiétant qui touche directement Karen. Cet épisode est à lire en parallèle avec l'affirmation de Johnny Truant, dans son avertissement au lecteur (que nous avons déjà cité) : « *You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the margins of this book. That's when you'll discover you no longer trust the very walls you always took for granted.* » (p. XXIII) Le fait d'écrire, l'action à laquelle l'activité de Karen est comparée, est lié à la perte de confiance dans les murs et le mouvement de ceux-ci renvoie au comportement du labyrinthe de la maison des Navidson où « *those terrifying shifts [...] can in a matter of moments reconstitute a simple path into an extremely complicated one.* » (p. 69)

C'est donc par le personnage de Karen que le thème du *riddle*, ou la façon d'affronter celui-ci, vient à être associé, d'une part, à la lecture et, d'autre part, à l'écriture. Johnny Truant confirme cette association. Juste après la citation d'Edith Skourja, il parle de son travail sur le manuscrit de Zampanò : « *Whatever the truth is, I've been spending more and more time riddling through Zampanò's bits – riddling also means sifting; as in passing corn, gravel or cinders through a coarse sieve; a certain coed taught me that.* » (p. 35) Si nous considérons le critère de la mise en discours, lecture et écriture apparaissent comme deux facettes de la lecture littéraire. Entre les façons qu'Edith Skourja avait données pour affronter une énigme (c'est-à-dire réagir à un prétexte, interpréter), la raison ou les armes, Karen emprunte une autre voie, une voie singulière. Zampanò nous donne ici deux manières d'interpréter : une « masculine » qui recourt à la raison et aux armes et une « féminine » qui est une façon d'interpréter s'apparentant à une lecture littéraire où lire et écrire sont deux facettes d'une même activité. Cette dernière approche semble toujours aider à la propagation du labyrinthe de la maison quand

détruite pour qu'Énée en sorte et vienne fonder Rome (« *in the cosmic scheme of things, Troy must fall or Rome cannot be founded* », DOOB, 1990, p. 231), Carthage doit être détruite car elle est une menace et elle freine Rome dans son expansion.

Zampanò dit de Karen, dans son projet de bricolage, que « *She remains watchful and willing to let the bizarre dimensions of her house gestate within her* » (p. 37, nous soulignons), faisant d'elle une sorte de Pasiphaé gardant en gestation une métaphore de l'aporie.

2.4.3.2 Écho

Dès le début du chapitre 5, Zampanò souligne l'importance de l'écho pour se faire une idée de la maison des Navidson : « *It is impossible to appreciate the importance of space²² in The Navidson Record without first taking into account the significance of echoes.* » (p. 41) Il interrompt alors le récit du *Navidson Record* pour faire une longue digression sur la double histoire de l'écho : l'histoire mythologique et l'histoire

²² Curieusement, « *space* » peut ici être compris, comme le français « espace », en tant que surface ou volume déterminé, un écart entre deux objets ou alors en tant qu'espace céleste, cosmique. Ce dernier sens transparaît dans les notes de bas de page qu'a laissées Johnny Truant. Celui-ci dit dans sa première note du chapitre, à propos des passages du vieil écrivain en langue étrangère, « [...] *in this chapter, Zampanò penciled many of the translations for these Greek and Latin quotations into the margins. I've gone ahead and turned them into footnotes.* » (p. 41) Toutes ces notes indiquant une traduction qu'a laissée l'auteur sont appelées par un signe se référant à un élément du système solaire. Nous trouvons dans cet ordre : la Terre, Pluton, Mars, Mercure, la lune et Jupiter. Cette suite est suivie du signe de l'infini suivi à son tour, dans la logique antithétique qui nous est maintenant familière et qui trouve son parangon dans l'aporie propre à la figure du labyrinthe, de la lettre grecque oméga, symbole de la fin. Nous devons manifestement ces signes à Johnny qui a transformé les notes de Zampanò en notes de bas de page. Par contre, nous trouvons dans le texte de ce dernier un autre signe « central » à ce système : celui du soleil (p. 47). L'auteur du manuscrit semble utiliser ce signe (un point dans un cercle) pour illustrer le son. Le signe peut, en effet, évoquer les ondes circulaires sur une surface d'eau et ainsi servir d'image pour le son – et l'écho – qui existe sous forme d'ondes. Nous voyons plus loin comment la maison (vraisemblablement l'« espace » auquel se réfère initialement Zampanò) est identifiée à Dieu, donc au ciel et à l'univers. C'est donc dans le texte du vieil homme que se trouve un signe du centre en tant que source se déversant, dans la logique de l'écho comme figure de l'intertextualité (notion que nous verrons sous peu), à la fois sur les textes qui le suivent (les hypertextes, dirait Genette, que sont les notes inscrites par Johnny) et, en tant que soleil, sur les astres. Dans une autre logique de filiation inconcevable (comme celle liant Johnny et Zampanò), si nous prenons la première lettre des onze premières notes de bas de page de ce chapitre, nous pouvons voir, entremêlé à ces astres (les notes laissées par Johnny et appelées par un signe cosmique) et au texte de *House of Leaves* (les notes « hypertextuelles » laissées par Zampanò et par l'éditeur et appelées par un numéro ordinaire), le nom de « Danielewski ». De Johnny à Zampanò à Danielewski, l'auteur du roman dont le nom ne peut apparaître qu'en prenant en compte les textes qui se superposent à l'« original », la suite de la genèse du texte se confond comme dans un ruban de Möbius. Notons également que le signe du point dans un cercle fut utilisé par Isidore de Séville dans ses *Étymologies* où ce signe « *is suggested for difficulty and insolubility. Perhaps in some manuscripts the mark was elaborated into a labyrinth.* » (DOOB, 1990, p. 86, n. 34) Nous verrons au troisième chapitre l'importance de cette remarque.

scientifique.

Comme l'avait déjà souligné Mark B. N. Hansen, « *Distributed across these various interpretive domains* [le mythologique et le scientifique], *the figure of echo begins to take form as a model for the very process of reading that is triggered by House of Leaves.* » (HANSEN, 2004, p. 629) L'écho sert de modèle de lecture. Zampanò utilise d'abord le personnage mythologique d'Écho pour rendre compte de l'acte d'interprétation. Écho est cette nymphe condamnée à ne pouvoir parler qu'en répétant les derniers mots qu'on lui a adressés. Vouée aux amours discordantes et fatales (comme le dit Zampanò, une version du mythe la fait se languir jusqu'à la mort devant Narcisse qui l'ignore, et une autre version fait d'elle la victime de Pan qui en tombe amoureux et qui, frustré par son refus, la démembrer sauvagement), Écho finit par perdre son corps et n'être plus qu'une voix²³. Malgré sa malédiction et son destin tragique, malgré la perte de son identité par la réduction de sa parole à une simple répétition, malgré l'annihilation de son corps, Écho réussit à faire valoir sa qualité de sujet :

But Echo is an insurgent. Despite the divine constraints imposed upon her, she still manages to subvert the gods' ruling. After all, her repetitions are far from digital, much closer to analog. Echo colours the words with faint traces of sorrow (The Narcissus myth) or accusation (The Pan myth) never present in the original. (p. 41)

Zampanò rajoute, après avoir cité un passage des *Métamorphoses* d'Ovide : « *To repeat: her voice has life. It possesses a quality not present in the original, revealing how a nymph can return a different and more meaningful story, in spite of telling the same story.* » (p. 42) Paradoxalement, c'est une voix essentiellement répétitive qui sert de

²³ Pour rappeler encore une fois que l'acte d'interprétation particulier dans *House of Leaves* peut être une activité physique (comme le suppose l'étymologie du verbe « lire » dont nous avons déjà parlé), nous soulignons ici l'analogie entre le personnage d'Écho et celui qui interprète *House of Leaves* (nous avons déjà remarqué que le manuscrit de Zampanò, en partageant les traits labyrinthiques de la maison des Navidson, semble devenir cette maison) : ils sont tout deux condamnés à habiter un espace avec leur voix (écrite, dans le deuxième cas). Mark B. N. Hansen avait remarqué l'importance du corps pour l'acte d'interprétation, figuré par Écho, dans le texte de Zampanò : « *Specifically, by articulating the mythic with the physical, Zampanò's analysis of echo correlates the act of reading with a hermeneutics of embodiment, where meaning simply is the entirety of the physiological impact of that act. In this articulation, the text's analysis of the physical conditions of echo functions to specify the embodied thresholds which serve to constrain the sonic phenomenon of the echo [...]* » (HANSEN, 2004, p. 629). Pour Hansen, la figure d'Écho dans ce texte montre comment laisser son corps « *reenliven what is merely an exact copy, an orthographic inscription of the past as past.* » (HANSEN, 2004, p. 629)

figure pour une interprétation singulière.

Zampanò nous donne un premier exemple d'une répétition avec une différence en nous parlant de « *a yet untried disciple of arms* » qui a eu le plaisir de rencontrer le fameux Pierre Ménard. Le frère d'armes en question est en fait Jorge Luis Borges (ce qui renforce le lien, abordé plus haut, entre celui-ci et Zampanò) et Pierre Ménard est le personnage de la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Ménard, rappelons-le, a rédigé une oeuvre en tous points semblable à une partie du *Don Quichotte* de Cervantès. Le texte de Ménard et celui de Cervantès semblent être exactement le même, mais :

[Pierre Ménard] ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès. (BORGES, 1965, p. 45)

Zampanò nous cite donc un passage de Cervantès suivi d'un passage identique de Ménard. Selon lui, les nuances dans le deuxième extrait seraient hantées « *by sorrow, accusation, and sarcasm* » (p. 42), tout comme la voix d'Écho.

Pour bien montrer les liens entre l'interprétation et l'écho, Zampanò évoque ensuite *The Figure of Echo* de John Hollander. C'est dans cet essai que Zampanò puise quelques exemples d'utilisations de l'écho dans la littérature où la figure mythique répond à une question ou à une affirmation en répétant les dernières syllabes. Nous ne donnerons que deux exemples repris dans *House of Leaves*²⁴. Le premier est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide et Zampanò en donne la traduction anglaise : « *Narcissus: "May I die before I give you power over me." Echo: "I give you power over me."* » (p. 44) Le

²⁴ Nous pouvons également ajouter un troisième exemple. Zampanò mentionne la gravure d'Athanasius Kircher que l'on retrouve dans le livre de Hollander. La gravure montre une machine à écho artificiel inventée par Kircher. Cette machine est composée de cinq murs. Devant la machine, un homme prononce un mot qui perd une syllabe à chaque mur que le son franchit. Sur la gravure originale, l'homme prononce le mot « *clamore* » qui devient « *amore* », « *more* », « *ore* » et « *re* » (Zampanò traduit : « "*O outcry*" returns as "*love*", "*delays*", "*hours*" and "*king*." », p. 44). Cette machine complète bien la métaphore fondatrice précédente par le fait qu'elle tamise le son (en effet, le *Concise Oxford Dictionary* donne comme deuxième définition de *riddle* : « *coarse sieve for corn, gravel, cinders, etc.* ») : chaque mur laisse passer une partie du mot et en conserve une autre.

deuxième exemple dit en italien : « *Chi dara fine al gran dolore? L'ore.* » (p. 44) La version française du roman nous donne cette traduction : « “Qui mettra un terme à cette immense tristesse ?” “Les heures qui passent.” » (DANIELEWSKI, 2002, p. 44) Pour Hollander, « *Ovid's poetic device in telling her [Écho] story becomes in later poetry a way of deconstructing words, often of love, into their hidden but operative ultimae* » (HOLLANDER, 1981, p. 12). Ces jeux littéraires (dont Hollander cite de nombreux autres exemples) montrent comment la figure d'Écho se moque de son interlocuteur en retournant contre celui-ci une réponse contenue dans l'expression première.

Politian, Tasso [...], and many others all employ this kind of satiric fragmentation, in which the breaking apart of a longer word or phrase is literally and figuratively “reductive,” and by which a contrary or self-emending meaning is shown to have been implicit in the original affirmation. Echo's power is thus one of being able to reveal the implicit [...].
(HOLLANDER, 1981, p. 27)

Écho, en révélant l'implicite, fait bel et bien un acte d'interprétation. Elle remplit une condition de cet acte : le passage d'un sens premier à un sens second. L'adéquation entre l'interprétation et ce passage « est fondamentale à toute conception de l'interprétation et l'architecture de sens qu'elle dessine se retrouve dans la plupart des définitions. » (GERVAIS, 1998, p. 61)

L'évocation de l'essai de John Hollander par Zampanò n'est pas innocente. Dans cet essai, l'analyse des jeux de mots et du mythe d'Écho n'occupent que les vingt-deux premières pages.

Ovid's nymph vanished into voice; the natural fact of disembodied voice vanishes, in a later stage of things, into text. It is this era in the mythological history of echo which supplies our commonly employed literary historical metaphor of allusive “echo” that is the subject of this study and which, first within, and then between, texts we shall now proceed to consider.
(HOLLANDER, 1981, p. 22)

Le mythe d'Écho se serait transformé pour survivre dans les textes en tant que « mode d'allusion », ce que nous connaissons dans le domaine francophone depuis les années 1960 sous le nom d'intertextualité. Hollander distingue trois modes d'allusion qu'il réunit sous le terme de *allusiveness*, « *various aspects of which have concerned modern literary history and interpretation from the start.* » (HOLLANDER, 1981, p. 72) Ces modes d'allusion sont classés en une hiérarchie : *quotation*, la présence littérale d'un morceau de

texte ; *allusion*, fragment ou périphrase placé de façon intentionnelle ; *echo*²⁵, « *a metaphor of, and for, alluding, [that] does not depend on conscious intention.* » (HOLLANDER, 1981, p. 64)

L'essai trace ainsi l'évolution d'un mythe sur le désir et l'amour frustré²⁶ jusqu'à sa forme littéraire actuelle, qui est une façon d'interpréter les textes en les recopiant ou, dans tous les cas, en continuant à les faire vivre par différents modes d'allusion.

The rebounds of intertextual echo generally, then, distort the original voice in order to interpret it. From the chopping-off or fragmentation of the echo device within [...], to the more subtly modified revisions of allusion, the figure that has come to replace the nymph of mythology responds in many tones. (HOLLANDER, 1981, p. 111)

Zampanò souligne ce lien direct entre le mythe d'Écho et la littérature. Il cite un passage d'Ovide à propos d'Écho, « *solis ex illo vivit in antris* », qu'il traduit faussement par « *"Literature's rocky caves"* » (p. 44). L'éditeur corrige à sa suite (« *"From that time on she lived in lonely caves"* »), mais l'erreur révèle que pour Zampanò, en accord avec Hollander, Écho habite maintenant les textes qu'elle fait se propager par le processus d'interprétation qui lui est propre.

Cette façon d'interpréter qui consiste à répéter en ajoutant du sens (même si ça implique de retrancher un morceau du texte original, comme dans les jeux mentionnés par Hollander et repris par Zampanò) ressemble à ce que Umberto Eco nommait, dans *Les limites de l'interprétation*, « la sémosis illimitée ». Il s'agit d'un processus d'interprétation, inspiré du phénomène de la connotation tel que décrit par Hjelmslev et Barthes, « où chaque Objet Immédiat d'un representamen est interprété par un autre signe (un representamen avec l'Objet Immédiat correspondant), et ainsi de suite, potentiellement à l'infini. » (ECO, 1992, p. 372) Pour reprendre l'exemple des jeux où

²⁵ Il est intéressant de remarquer le sous-titre de l'essai de Hollander : *A Mode of Allusion in Milton and After*. En plus des liens déjà trouvés entre Zampanò et John Milton, nous pouvons rajouter cet élément : « *The trope of echo – if so it be – seems so essentially Miltonic a device that it is not surprising to find Milton himself unusually sensitive to its operation.* » (HOLLANDER, 1981, pp. 85-86)

²⁶ Ce qui n'est pas sans rappeler les amours tumultueuses de Johnny (ces amours sont racontées tout au long du roman – nous pouvons trouver des exemples significatifs à la page 264 – et elles culminent dans le sentiment intense que Johnny ressent pour Thumper et qui ne restera qu'une relation utopique), les sept amantes perdues de Zampanò et la relation conjugale

Écho répond à un interlocuteur, sa réponse ferait figure de signe interprétant l'Objet Immédiat du representamen qu'est la phrase initiale.

Zampanò aborde aussi le sujet d'Écho d'un point de vue théologique. Toujours en s'inspirant de Hollander, il montre comment une certaine tradition, partant de l'expression hébraïque *bat kol* (signifiant « fille d'une voix » et servant de synonyme pour « écho ») et allant jusqu'à Milton (encore lui), interprète Écho comme étant la fille de la voix de Dieu. Dans une spirale intertextuelle rendant parfaitement honneur à l'incarnation littéraire d'Écho, Zampanò donne ensuite une citation de Hollander prise dans le *Mythomystes* d'Henry Reynolds qui reprend Iamblique qui fait écho à Pythagore. La phrase de Pythagore aurait été, selon Reynolds : « *While the winds breathe, adore Ecco.* » (HOLLANDER, 1981, p. 16) Pour Reynolds, le vent en question serait le souffle de Dieu, et Écho, la réflexion de ce souffle. Refuser d'entendre cette dernière serait agir comme Narcisse et se condamner à l'oubli éternel. Écho devient la messagère de Dieu, « *a female Mercury or perhaps even Prometheus, decked in talaria, with lamp in hand, descending on fortunate humanity.* » (p. 44)

De cette interprétation qui fait de nous, humains, un Narcisse potentiel, et du Verbe divin, Écho dont la voix cherche à pénétrer notre âme, Zampanò passe ensuite à une autre interprétation. Il cite un théologien fictif, Hanson Edwin Rose, qui aurait créé une controverse en affirmant : « *we are only god's echoes and god is Narcissus* » (p. 45). La relation est maintenant inversée : nous sommes comme Écho désirant Dieu-Narcisse qui reste sourd à notre appel. Par la répétition, nous interprétons la voix divine. Cette relation d'interprétation correspond à celle de Will Navidson et de sa maison qui contient une aporie (on ne peut pas la comprendre) et que Zampanò avait déjà identifiée à Moby Dick. Dans une lettre que Navidson écrit à Karen pour justifier son retour extrêmement dangereux dans le labyrinthe, il parle de sa maison comme étant rien de moins que Dieu lui-même²⁷ : « *God's a house. Which is not to say that our house is God's house or even*

tourmentée de Will Navidson.

²⁷ Zampanò dit presque la même chose lorsqu'il soulève la question du propriétaire légitime de la maison et qu'il cite cette parole de Jésus dans l'Évangile selon Saint Jean (14:2) auquel Navidson ferait « écho » (c'est son terme) dans sa lettre : « *In my Father's house are / many rooms : if it were not / so, I would have told you. / I go to prepare a place for you...* » (p.121, souligné dans le texte) Zampanò rajoute : « *Something to be taken literally as well as ironically.* » (p. 121) Il mentionne aussi en note de bas de page le passage de la Genèse (28:17) où Jacob

a house of God. What I mean to say is that our house is God. » (p. 390, souligné dans le texte) Dans ce contexte, tenter de comprendre la maison, tout comme tenter d'interpréter *House of Leaves*, c'est être l'Écho de Dieu-Narcisse, et tenter de saisir l'intouchable. Zampanò confirme cette relation d'interprétation en donnant une autre citation, anonyme cette-fois :

*Why did god create a dual universe?
So he might say,
"Be not like me. I am alone."
And it might be heard.* (p. 45, souligné dans le texte)

Dieu s'identifie ici à Narcisse par son désir de rester seul. Zampanò voit Écho en remarquant « *how the voice is returned – or figuratively echoed – not with an actual word but with the mere understanding that it was received, listened to, or as the text explicitly states "heard."* » (p. 45)

Zampanò ne reste pas dans les sphères éthérées d'un au-delà divin. Il s'attaque aussi à la matière à travers un discours (pseudo-) scientifique. Selon lui, « *in order to even dimly comprehend the shape of the Navidson house it is still critical to recognize how the laws of physics in tandem with echo's mythic inheritance serve to enhance echo's interpretive strength.* » (p. 47) La « force interprétative » de l'écho servie par la physique se réduit au phénomène de l'écholocalisation. Ce phénomène consiste à mesurer le temps que prend un son pour aller jusqu'à un objet et revenir à sa source et ainsi déduire la distance séparant l'objet de la source sonore. L'écholocalisation est utilisée par certains appareils technologiques (utilisés quotidiennement, dit Zampanò, par des contrôleurs aériens pour détecter des 747, des pêcheurs pour détecter des bancs de saumon ou des obstétriciens pour détecter le battement du cœur d'un fœtus²⁸) ou par des animaux (chauve-souris, certaines baleines, dauphins, roussettes ou guacharos). Elle permet de mettre certaines choses en relief et ainsi de « voir » le son, ce que l'être humain est tout à

ressent de la terreur, tout comme les personnages explorant le labyrinthe, en voyant la maison de Dieu. Selon cette suggestion de Zampanò, la maison serait la maison de Dieu et non Dieu lui-même.

²⁸ En continuant sur le fil des intrusions centrifuges, nous pouvons reconnaître dans ces exemples de Zampanò le père de Johnny Truant (qui était aviateur), Johnny lui-même (adolescent, il a travaillé dans une usine de mise en conserve du saumon en Alaska où il a vu mourir un ami sur un bateau de pêche, pp. 103-104), et la mère de Johnny (ce dernier termine sa dernière note du livre en parlant de sa mère et en racontant l'histoire d'une naissance dans un bloc opératoire, pp. 517-521).

fait incapable de faire par lui-même :

Unfortunately, humans lack the sophisticated neural hardware present in bats and whales. The blind must rely on the feeble light of fingertips and the painful shape of a cracked shin. Echolocation comes down to the crude assessment of simple sound modulations, whether in the dull reply of a tapping cane or the low, eerie flutter in one simple word – perhaps your word – flung down empty hallways long past midnight. (pp. 47-48)

Ce passage de Zampanò terrorise Johnny comme si c'était littéralement une bête (« *a sudden charge from out of the dullest moment, jaws lunging open, claws protracting* », p. 48). L'interpellation que fait Zampanò (« *perhaps your word* ») rappelle au lecteur que ce peut être lui l'aveugle cherchant son chemin à tâtons. Sans la force interprétative de l'écho, nous sommes perdus comme dans le glacier Khumbu dont parle Zampanò ou dans la maison des Navidson où « *Absolutely nothing visible to the eye provides a reason for or even evidence of those terrifying shifts which can in a matter of moments reconstitute a simple path into an extremely complicated one.* » (pp. 68-69) La force interprétative de l'écho, que ce soit l'écho mythique ou l'écho physique, est nécessaire pour se diriger dans ces « *empty hallways long past midnight* », qui rappellent justement le couloir mystérieux des Navidson. Elle se résume par le fait qu'elle apporte une *différence* : différence dans la répétition d'une phrase en ce qui concerne l'écho mythique (et littéraire), différence dans l'espace en faisant ressortir un relief pour l'écho physique.

Johnny, vers la fin du chapitre consacré à l'écho, raconte une expérience qui rappelle ces changements de la maison des Navidson que rien de visible ne peut prouver. Dans l'atelier de tatouage où il travaille, Johnny s'enferme malencontreusement dans la réserve de flacons d'encre, seul dans l'obscurité car l'ampoule électrique est brûlée. Dans cette zone d'indistinction totale, il se sent attaqué par une présence monstrueuse : « [...] *the more I try to escape, the less I can breathe. [...] Something's leaving me. Parts of me.* » (p. 71) Ces parties de lui qui le quittent sont en fait des textes qu'il s'était appropriés :

*Stories heard but not recalled.
Letters too.
Words filling my head. (p. 71)*

Les lettres dont il parle sont sans aucun doute celles que sa mère lui a écrites et que l'on retrouve en annexe, en même temps qu'elles peuvent être les signes graphiques qui forment les mots. C'est une des lettres de sa mère qui permet de comprendre ces syllabes qui envahissent la tête de Johnny, « *fragmenting like artillery shells* » :

Known.
Some.
Call.
Is.
Air.
Am? (p. 71)

Johnny nous donne le sens de cette suite incohérente de mots, mais sans nous dire comment il est parvenu à cette conclusion, comme dans le passage où Zampanò citait ce texte anonyme disant que l'humanité, comme l'écho, devait comprendre Dieu-Narcisse : « *What the passage occludes, no doubt on purpose, is how such an understanding might be attained.* » (p. 45) La « traduction » que nous donne Johnny est « *I am not what I used to be* » (p. 72) et elle se comprend en lisant la lettre de sa mère qui dit « *Non sum qualis eram.* » (p. 602) Johnny retranscrivait tout simplement les sons qui résonnaient dans sa tête comme un écho du passé. Cette phrase est un vers de la quatrième *Ode* d'Horace et elle a été reprise par le poète anglais Ernest Dowson qui en a fait le titre d'un de ses poèmes (« *Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae* »). Elle peut effectivement se traduire par « je ne suis plus ce que j'étais » et elle exprime le sentiment nostalgique de celui qui se retourne vers son passé et constate tous les changements qui ont eu lieu en lui sans qu'il s'en rende compte.

Ne pas percevoir les changements, c'est ne pas pouvoir voir, c'est être dans le néant, dans l'indistinction, le chaos. Dans le chapitre consacré à Écho, Johnny semble se fondre justement dans ce néant, l'espace d'un instant, alors qu'il renverse sur lui des flacons d'encre noire. Tout noir, il se confond avec l'obscurité qui l'entoure : « [...] *for a blinding instant I have watched my hand vanished, one hell of a disappearing act too, the already foreseen dissolution of the self, lost without contrast, slipping into oblivion [...]* » (p. 72). Heureusement pour lui, il ne finit pas par se dissoudre : « *My face has been splattered with purple, as have my arms, granting contrast, and thus defining me, marking me, and at least for the moment, preserving me.* » (p. 72) Le contraste, la différence qu'il finit par percevoir le sauve de l'anéantissement. L'encre noire rappelle

ici, par la négative, la matérialité du texte que nous ne pouvons percevoir que sur le fond blanc de la page.

La figure d'Écho représente le processus de l'interprétation en ce qu'elle fait ressortir le différent hors du même. Elle fonctionne ainsi comme la deuxième définition de *riddle*, c'est-à-dire comme un tamis. Elle rappelle aussi le verbe grec *theôrein* dont parle Jean-Pierre Vidal dans *Le labyrinthe aboli* : « N'est-il pas grec ce verbe du discernement comme élection, ce *theôrein* qui dit que dans l'instantané d'un apparaître (la racine *thé*, qui donne également *theos*: dieu), celui qui nomme, distingue, se voit nommé, distingué, *par le fait même* dirait-on ? » (VIDAL, 2003, p. 24) Le cousin étymologique du verbe (*theos*) évoque Écho en tant que fille du souffle divin²⁹. « L'instantané d'un apparaître » évoque également la passion de Will Navidson, la photographie, qui servira à ce dernier de moyen pour observer, pour interpréter dirons-nous, l'espace problématique de sa maison. À son ami anonyme (« _____ ») qui l'agace en lui rappelant les bons vieux jours où il passait ses journées à développer des films dans un placard et qui lui lance « *I'm willing to bet you don't even have a darkroom here* », Navidson réplique : « *Here _____, you wanna see a darkroom, I'll show you a darkroom* » (p. 63) et il lui montre le fameux couloir. Ce couloir labyrinthique où l'on peut faire résonner sa voix en écho, comparé à une chambre noire, devient ce lieu où, en photographie, l'image apparaît, « se distingue ». Le verbe *theôrein*, enfin, a aussi donné le mot « théorie », ce qui nous éclaire sur la nature du texte de Zampanò qui est un essai, une tentative de théoriser l'espace inconcevable de la maison des Navidson.

²⁹ Jean-Pierre Vidal affirme justement : « Car les dieux grecs sont d'abord, maint helléniste l'a souligné, quelque chose comme le souffle des choses, le chant assourdissant des phénomènes, le verbe du monde. » (VIDAL, 2003, p. 26)

CHAPITRE III

LE LABYRINTHE

To determine just how the formal design of a novel is analogous to the pattern of a labyrinth is very difficult. (We are always dealing with various levels of analogy here, since in no case that I know of has a writer "really" constructed a text in the recognizable shape of a labyrinth – though I doubt the event is far off.)

WENDY B. FARIS

3.1 La figure du labyrinthe

La figure du labyrinthe succède chronologiquement et logiquement à la figure d'Écho pour représenter l'acte d'interprétation. C'est une figure beaucoup plus développée que l'on retrouve à plusieurs niveaux dans *House of Leaves*. Après le chapitre 5 consacré à l'écho, le chapitre 9 se consacre au labyrinthe (il s'intitule justement, dans l'annexe I-A, « *The Labyrinth* »). Après s'être servi d'Écho (et de tout ce que ce nom impliquait) pour interpréter « *physical, emotional, and thematic distances present in The Navidson Record* » (p. 109), Zampanò évoque les limites de la figure d'Écho et propose une nouvelle figure pour apprécier l'espace de la maison :

In essence echoes are confined to large spaces. However, in order to consider how distances within the Navidson house are radically distorted, we must address the more complex ideation of convolution, interference, confusion, and even decentered ideas of design and construction. In other words the concept of a labyrinth. (p. 109)

Nous verrons que cette figure est la mieux définie et la plus élaborée pour représenter

l'acte d'interprétation. Nous la retrouvons dans le roman à toutes les fois qu'un personnage fait acte d'interprétation. Ces niveaux correspondent à ce que N. Katherine Hayles nomme *mediation plot* :

The mediation plot, if I may call it that, proceeds from the narration of the film as a representation of events; to its narration as an artifact, in which editing transforms meaning; to the narration of different critical views about the film; to Zampanò's narration as he often disagrees with and reinterprets these interpretations; and finally to Johnny's commentary on Zampanò's narration. (HAYLES, 2002a, p. 783)

Tous les actes d'interprétation dans *House of Leaves* retombent sur l'un de ces paliers. Remarquons que ces paliers recourent les différents mondes narratifs précédemment discutés : les deux premiers sont contenus dans le monde de Navidson, les deux suivants sont dans le monde de Zampanò et le dernier vient du monde de Johnny Truant. Nous traiterons dans cette section de deux actes d'interprétation qui ont moins attiré notre attention jusqu'ici : l'exploration du labyrinthe et le film de Will Navidson, *The Navidson Record*. Comme nous l'avons dit plus haut, la définition que nous donnons d'un texte est très large : c'est « un ensemble organisé d'éléments signifiants pour une communauté donnée » (GERVAIS, 2004). Dans ce contexte, nous pouvons appliquer la notion de lecture à d'autres médias que l'écrit et ainsi parler de l'interprétation que l'on peut faire d'une architecture ou d'un film. Tout en s'appliquant à des objets très différenciés, les actes d'interprétation dont nous allons parler partagent toujours les traits de la lecture littéraire. Celle-ci s'identifie maintenant de façon définitive à la figure du labyrinthe.

3.1.1 Le labyrinthe des Navidson

Qu'on utilise le terme « labyrinthe » pour rendre compte de la maison des Navidson ne surprend personne. Dès la première véritable exploration du couloir apparu dans le salon (après que les deux enfants de Navidson s'y soient perdus), l'« *Exploration A* », Navidson constate plusieurs traits se rattachant à la figure du labyrinthe. Il fait face à une architecture monumentale : « *Navidson stops in front of an entrance much larger than the rest. It arcs high above his head and yawns into an undisturbed blackness. His flashlight finds the floor but no walls and, for the first time, no ceiling.* » (p. 64) Cette pièce reçoit plus tard le nom de « *the Anteroom* » car l'équipe de Holloway Roberts

découvre plus loin, à l'aide de leurs torches électriques plus puissantes, une pièce beaucoup plus grande, « *the Great Hall* », avec un plafond d'au moins cinq cents mètres de haut et une portée d'environ un kilomètre et demi (p. 85). Dans cette salle se trouve un grand escalier, « *the Spiral Staircase* », qui fait à peu près soixante mètres de diamètre « *and spirals down into nothing [...]* » (p. 85).

La démesure de l'endroit rappelle une manifestation textuelle de la figure du labyrinthe qui aurait été particulièrement marquante pour l'imaginaire occidental (par sa survivance et sa popularité au Moyen Âge), si on en croit Penelope Reed Doob dans son essai *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Doob traite de l'historien et géographe Pline l'Ancien (I^{er} siècle ap. J.-C.) qui considérait, dans son *Histoire naturelle*, les quatre labyrinthes (ceux d'Égypte, de Crète, de Lemnos et d'Étrurie) comme les plus extraordinaires (Doob cite le terme « *portentosissimi* ») des grandes oeuvres architecturales de son époque. Pline l'Ancien traite plus abondamment du labyrinthe égyptien et c'est pourquoi « *later physical descriptions of labyrinths as buildings, as real places, are frequently based on the Egyptian monument* » (DOOB, 1990, p. 25). D'ailleurs, Zampanò pige à même le texte de Doob des citations de Pline l'Ancien à propos de ce labyrinthe³⁰. Ces quatre oeuvres se rejoignent en ce qu'elles sont « *incredibly complex in construction and inordinately expensive to build [...]* » (DOOB, 1990, p. 20).

De cette grande complexité découle l'effet de confusion propre à tout labyrinthe. Navidson est le premier à le constater : « *his panicked turn and the subsequent absence of any landmarks has made it impossible for him to remember which direction he just came from.* » (p. 67) Navidson est également le premier à remarquer les changements dans la configuration des pièces : il laisse une pièce de monnaie sur le sol pour se donner un repère l'aidant à calculer les distances et après avoir marché environ une centaine de pieds, il se retourne et s'aperçoit que sa pièce se trouve à ses pieds. Juste après, en retournant sur ses pas, au lieu de retrouver la petite porte qu'il vient de traverser, il se

³⁰ L'essai de Doob est significatif dans la lecture de *House of Leaves* car Zampanò le cite (pp. 113-114) et utilise de nombreuses citations d'autres auteurs (dont Pline l'Ancien) venant directement du livre de Doob : « *A perfect example of how Zampanò likes to obscure the secondary sources he's using in order to appear more versed in primary documents* » (p. 107), nous dit Johnny Truant. Quoi qu'il en soit, l'oeuvre de Doob semble avoir été un élément

retrouve devant la grande arche découverte au début. Le couloir derrière l'arche est maintenant beaucoup plus étroit qu'avant et, fait nouveau, il se termine en forme de T. Navidson « *immediately sees how drastically everything has changed.* » (p. 68) Ces changements seront beaucoup plus spectaculaires et joueront un rôle déterminant dans les explorations intitulées « *Exploration #4* » et « *Exploration #5* », faites respectivement par l'équipe de Holloway Roberts et par Will Navidson seul, ainsi que dans le périple qu'entreprend Navidson en tentant d'aller sauver l'équipe de Holloway. En ajoutant d'autres caractéristiques, comme le fait que les boussoles n'indiquent plus aucune direction, ce que découvrent Karen dans son salon et Tom dans le labyrinthe (p. 90), ou la prolifération des salles et des couloirs, nous reconnaissons la figure du labyrinthe telle que retracée par Doob dans les textes de l'Antiquité. Par exemple, Doob parle du labyrinthe égyptien décrit par Pline l'Ancien comme étant « *full of twisting corridors and doors and halls, whose darkness and myriad passages would make a stranger become irretrievably lost.* » (DOOB, 1990, p. 22) Il est difficile à la fois d'entrer et de sortir de ce labyrinthe à cause de ces « *structural complexities, its vast array of halls, crypts, corridors, and winding paths, its "ambages," "anfractus," and "errores"* » (DOOB, 1990, p. 24). Les labyrinthes sont des architectures qui provoquent inmanquablement un effet de confusion³¹.

Nous retrouvons même, dans une référence au labyrinthe égyptien de Pline l'Ancien, le grognement caractéristique à l'intérieur de la maison des Navidson. Ce passage se trouve bien sûr cité par Doob et repris tel quel par Zampanò : « *Most of the edifice is dark and noisy, for the passages are vaulted with marble and arranged so that "when the doors open there is a terrifying rumble of thunder within."* » (DOOB, 1990,

important dans la formation de la métaphore fondatrice de Zampanò.

³¹ Comme nous l'avons dit, Zampanò n'hésite pas à citer les textes anciens lus par Doob. Nous retrouvons ainsi dans le texte de Zampanò ces citations de Pline l'Ancien : « *quae itinerum ambages occursusque ac recursus inexplicabiles* » et « *sed crebis foribus inditis ad fallendos occursus redeundumque in errores eosdem* ». Doob traduit (traduction citée aussi par Zampanò) respectivement par « *passages that wind, advance and retreat in a bewilderingly intricate manner* » et « *doors are let into the walls at frequent intervals to suggest deceptively the way ahead and to force the visitor to go back upon the very same tracks that he has already followed in his wanderings.* » (DANIELEWSKI, 2000, p. 114 et DOOB, 1990, p. 21 pour les deux citations et leur traduction) Tirée du texte de Doob, nous trouvons aussi cette citation de l'*Énéide* de Virgile (VI, 27), « *hic labor ille domus et inextricabilis error* », dont Zampanò donne cette traduction (qui diffère un peu de celle donnée par Doob) : « *Here is the toil of that house, and the inextricable wandering* » (DANIELEWSKI, 2000, p. 107 et DOOB, 1990, p. 30).

p. 21 et DANIELEWSKI, 2000, p. 123 pour la citation seulement)

3.1.2 L'exploration et l'interprétation

L'aspect labyrinthique du couloir mystérieux ne se manifeste pas lors des premiers contacts avec ce lieu. Les premières fois que les Navidson ouvrent la porte, ils ne voient qu'un corridor sombre. Même que, lorsque Navidson filme « *The Five and a Half Minute Hallway* »³², le couloir a rétréci : « *the hallway which was well over sixty feet deep when the children entered it is now a little less than ten feet.* » (p. 60) Le lieu ne dévoile son aspect labyrinthique que lorsqu'on tente de l'explorer. Comme l'organisation spatiale du corridor change constamment, c'est le trajet de l'explorateur qui devient labyrinthique. Les enfants s'étaient déjà perdus dans le corridor, parce que l'endroit était trop grand, mais c'est lorsque des hommes y entrent que son aspect labyrinthique se manifeste pleinement. Les hommes, nous l'avons vu dans la section sur le *riddle*, sont comme des chasseurs (par opposition à la femme, Karen en l'occurrence, qui est comme une cueilleuse) quand vient le temps de résoudre l'énigme de la maison (ou, comme dans le cas présent, d'explorer le labyrinthe) : « *They select weapons (tools; reason) and they track their prey (a solution).* » (p. 37) Les outils en question peuvent être les instruments de mesure servant à calculer l'écart entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, les fusils pour Holloway Roberts ou la photographie pour Navidson : « *Navidson [...] devours volumes of esoteric criticism, and constantly attaches the world around him to one thing : photography.* » (p. 32) Dans ce segment, les « *volumes of esoteric criticism* » joueraient le rôle de la raison (la deuxième « arme ») pour Will Navidson. Ces armes sont les façons de répondre à une énigme (donc de faire acte d'interprétation, ce que les enfants ne semblent pas faire et que la femme fait, mais autrement) qu'Edith Skourja justifiait par sa fausse étymologie du mot *riddle*. Comme nous l'avons déjà dit, l'exploration, le trajet parcouru, est une interprétation de l'espace. En affirmant que c'est plus ce trajet parcouru que le lieu lui-même qui est labyrinthique, nous disons que, dès ce premier contact avec la maison des Navidson, le labyrinthe est l'acte d'interprétation lui-même.

³² « *The Five and a Half Minute Hallway* » est le court métrage sorti d'abord en copie pirate sur cassette VHS et inséré au *Navidson Record* où Will montre en un plan, nous interdisant ainsi de penser à un trucage, comment il devrait y avoir derrière la porte apparue inexplicablement la cour arrière de la maison au lieu d'un corridor.

Les explorations du labyrinthe en tant qu'acte d'interprétation, tout comme le travail de lecture et d'écriture traité dans la section 1.7 qui permet la propagation d'un mal, partagent quelques points en commun avec la lecture littéraire. Elles remplissent le critère de la mise en discours³³ et celui de la singularité. Ce dernier aspect apparaît clairement dans l'« *Exploration #4* » qui, selon Zampanò, peut être considérée comme un périple personnel – « *As with previous explorations* » (p. 118), précise-t-il – à cause des changements fréquents dans l'organisation de l'espace :

While some portions of the house, like the Great Hall for instance, seem to offer a communal experience, many inter-communicating passageways encountered by individual members, even with only a glance, will never be re-encountered by anyone else again. Therefore, in spite of, as well as in light of, future investigations, Holloway's descent remains singular. (p. 118)

Zampanò va encore plus loin en affirmant que « *some critics believe the house's mutations reflect the psychology of anyone who enters it.* » (p. 165)

Non seulement l'itinéraire est particulier à chaque explorateur, mais les changements seraient provoqués par les explorateurs eux-mêmes. Se souvenant du vide à l'intérieur du labyrinthe (il n'y a aucune fenêtre ni aucun objet de quelconque nature, il n'y a même pas de poussière et les murs sont uniformément gris), Zampanò rajoute : « *Dr. Haugeland asserts that the extraordinary absence of sensory information forces the individual to manufacture his or her own data.* » (p. 165)³⁴ Zampanò décrit un extrait de l'« *Exploration A* » par Navidson de cette façon :

[...] his light never comes close to touching the punctuation point promised by the converging perspective lines, sliding on and on and on, spawning one space after another, a constant stream of corners and walls, all of them unreadable and perfectly smooth. (p. 64, nous soulignons)

En s'appuyant sur cette métaphore textuelle (le point de ponctuation, les murs « illisibles ») pour rendre compte de l'appréciation de l'architecture, nous pouvons voir

³³ Nous pouvons d'abord retrouver les *marginalia* préliminaires à ce discours. Il s'agirait des bobines de fil de pêche, des marqueurs au néon et « *anything else that might serve to mark the team's path.* » (p. 91, nous soulignons) Ces accessoires servent à se retrouver dans le « texte ». La mise en discours plus accomplie serait les films pris par les explorateurs.

³⁴ Ironiquement, les deux notes de bas de page supposées renvoyer à la référence du texte du Dr. Haugeland cité par Zampanò donnent cette indication de l'éditeur : « *Missing. – Ed.* »

facilement comment l'affirmation du Dr. Haugeland (fictif, encore une fois) ressemble à ce que dit la théorie de la réception, dans le domaine de la littérature, à propos des blancs qui appellent à l'interprétation³⁵. En suivant le raisonnement de Haugeland, l'individu fabriquant ses propres données projette dans l'espace du labyrinthe des Navidson une image qui se concrétise en altérant les perceptions que l'individu a de l'espace. Malgré son caractère inconscient, cette image naît d'un processus semblable à l'acte d'interprétation. Zampanò cite à ce sujet le livre de Kevin Lynch, *The Image of the City* : « [Environmental image, a generalized mental picture of the exterior physical world] is the product both of immediate sensation and of the memory of past experience, and it is used to interpret information and to guide action. » (p. 176, souligné dans le texte) C'est une image servant à interpréter. C'est aussi ce qui ressort de cette autre citation que Zampanò a tirée de *The Child's Conception of Geometry* par Jean Piaget et Bärbel Inhelder : « It is quite obvious that the perception of space involves a gradual construction and certainly does not exist ready-made at the outset of mental development. » (p. 177, nous soulignons) Le mot « construction » rappelle l'aspect de l'interprétation qui est un acte d'une certaine complexité se déroulant selon des pratiques réglées par convention et il s'oppose à une perception « ready-made » tout comme l'interprétation s'oppose à un geste simple et spontané qui serait plutôt de l'ordre de la compréhension.

Les explorations-interprétations connaissent un problème semblable à celui de l'accès entravé entre les mondes narratifs dans le sens centripète dont nous avons parlé dans la section 1.4. La compréhension du lieu est bloquée par l'obscurité et l'immensité de l'endroit. Comme Holloway l'avait remarqué : « It's impossible to photograph what we saw. » (p. 86) Il est impossible de scruter les profondeurs obscures du labyrinthe, surtout au fond de l'immense « *Spiral Staircase* » dont les torches ne parviennent pas à éclairer le fond. Ce blocage de la compréhension, cette « *resistance to representation* » comme le dit Zampanò (p. 90), ressemble encore une fois à l'idée de prétexte menant à

(pp. 165 et 168). Le texte cité renvoie lui aussi à une « absence d'information sensorielle ».

³⁵ Nous voyons ici un exemple parmi tant d'autres de la façon dont *House of Leaves* fournit les éléments d'interprétation de son propre texte, prenant ainsi une longueur d'avance sur les lecteurs travaillant dans un contexte académique. D'autres exemples particulièrement significatifs incluraient l'utilisation déjà mentionnée que Zampanò fait de l'essai de Penelope Reed Doob ainsi que les notes 166 et 167, se situant entre les pages 130 et 135, où Zampanò cite des essais fictifs donnant une liste d'oeuvres cinématographiques (la note 166) et littéraires (la note 167) « hantant » le *Navidson Record* (comme *The Shining* de Stanley Kubrick ou *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe, pour n'en nommer que deux).

l'acte d'interprétation.

Ajoutons que Zampanò lui-même souligne directement un rapport entre l'exploration du labyrinthe et l'interprétation. Dans le chapitre 9, il traite de l'impossibilité d'emprunter toutes les voies qui s'offrent à nous dans le labyrinthe de la maison. Aucune endurance humaine ne pourrait en venir à bout : « *In order to escape then, we have to remember we cannot ponder all paths but must decode only those necessary to get out.* » (p. 115) Zampanò contrebalance cette affirmation en soulignant qu'il y a également des dangers à aller trop vite. Il cite à ce propos une phrase de Sénèque dont l'éditeur donne la traduction : « *This is what happens when you hurry through a maze: the faster you go, the worse you are entangled.* » (p. 115) Cette phrase est suivie d'une citation de Blaise Pascal (que Zampanò a trouvée dans un livre de Paul de Man...) qui fait la synthèse des deux conseils : « Si on lit trop vite où [*sic*] trop doucement, on n'entend rien. » (p. 115, en français dans le texte)

Peu après, Zampanò décrit un moment de l'« *Exploration #4* » où Holloway Roberts, dans un geste annonçant la folie et la rage qui le posséderont, prend le contrôle de ce qu'on pourrait nommer, en suivant la métaphore qui lie l'exploration à la lecture littéraire, la mise en discours : il prend la responsabilité de marquer le chemin de l'équipe. Le danger arrive lorsque Holloway devient inconstant dans son arpentage : « *Oddly enough, however, the farther Holloway goes the more infrequently he stops to take samples or mark their path. Obviously deaf to Seneca's words.* » (p. 119) Oubliant de marquer le « texte » de ses *marginalia*, Holloway va trop vite et fait les premiers pas vers un *ubris* qui le perdra. Selon Sénèque, aller trop vite dans un labyrinthe aggrave l'effet de confusion. Pascal, dans une phrase citée dans un contexte qui a pour effet de lui faire lier la lecture à l'exploration de la maison labyrinthique des Navidson, ajoute à l'excès de vitesse l'excès de lenteur et rejoint ainsi la vertu grecque qui, selon Jean-Pierre Vidal, pourrait expliquer le succès de Dédale et l'échec d'Icare dans leur évasion du labyrinthe. Cette vertu se résume en un vers :

[...] « *metron to beltiston* », cette formule d'Eschyle (dans *Agamemnon*), en quoi semble bien se résumer toute l'éthique grecque et qu'on a trop mal traduit en un médiocre juste milieu alors qu'elle est injonction d'arpentage et de navigation, nécessité redite d'un point toujours à faire et refaire, cette formule donc, que l'on croit entendre Dédale murmurer à l'oreille impatiente

de son fils, délimite le lieu de l'homme. Hors de cette étroite sente, il n'est que dieux et monstres, anges et bêtes, et pire encore, il n'est qu'indistinction du paysage [...]. » (VIDAL, 2003, p. 135)

N'écoutant pas le conseil pascalien qu'aurait pu exprimer Dédale, Holloway s'écarte de « la meilleure mesure » (traduction libre) dans la lecture de son trajet et il finit par se fondre dans l'indistinction qui l'entoure : il devient une sorte de bête meurtrière et il se fait plus tard littéralement avaler par les ténèbres (p. 338). Il a « lu trop vite ».

3.1.3 Le film de Navidson

Nous avons vu que la résistance à la représentation qui caractérise le labyrinthe de la maison est un obstacle qui fait figure de prétexte interprétatif. La seule personne à pouvoir photographier et filmer convenablement cet endroit, c'est Will Navidson, le photographe professionnel et gagnant du prestigieux prix Pulitzer. Zampanò dit de la façon de filmer de Navidson :

His camera, no matter the circumstances, manages to view the world – even this world – with a remarkable steadiness as well as a highly refined aesthetic sensibility. Comparisons immediately make Navidson's strengths apparent. Holloway Roberts' tape is virtually unwatchable: tilted frames, out of focus, shakes, horrible lighting and finally oblivion when faced with danger. Likewise Karen and Tom's tapes reflect their inexperience and can only be considered for content. Only the images Navidson shoots capture the otherness inherent in that place. (p. 64)

Toutefois, *The Navidson Record* rassemble les films de plusieurs personnes. Navidson est loin d'être le seul à toucher à la caméra : Karen Green, son frère Tom, Holloway Roberts, Billy Reston, Wax Hook et Jed Leeder prennent aussi des images. Il faut de plus compter les caméras placées dans la maison qui se déclenchent automatiquement à l'aide de détecteurs de mouvement. Bien que, de tous ces personnages, Navidson est celui qui filme et photographie le mieux, il reste que ses images ne composent qu'une partie du film relatant les événements tournant autour de l'étrange labyrinthe.

Pour interpréter ces événements, Navidson utilise ces images qu'il arrange à l'aide d'une autre forme d'écriture. Cette écriture, c'est le montage cinématographique et, selon André Bazin, elle est aussi importante, dans le langage du cinéma, que la prise

d'images : « Tant par le contenu plastique de l'image que par les ressources du montage, le cinéma dispose de tout un arsenal de procédés pour imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté. » (BAZIN, 1958, p. 134) Bazin donne cette définition du montage : « *la création d'un sens* que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport » (BAZIN, 1958, p. 133, nous soulignons) et Béla Balazs reconnaît qu'« En tant qu'*association d'idées devenue visuelle*, le montage confère aux images leur sens ultime. » (BALAZS, 1979, p. 110, souligné dans le texte) Ce procédé a marqué de façon importante l'évolution de l'art cinématographique car, « Selon les premières théories du cinéma, le montage était par nature plus « cinématographique » que les autres techniques liées à la mise en scène. » (BORDWELL et THOMPSON, 2000, p. 379) Bazin nous dit encore « qu'il constituait la naissance du film comme art : ce qui le distingue vraiment de la simple photographie animée, en fait, enfin, un langage. » (BAZIN, 1958, p. 132) Après le premier palier d'interprétation, la mise en discours que constituent les films et les photos pris par ceux qui ont assisté aux événements, un deuxième palier prend le relais et sa forme d'expression est le montage. Will Navidson en est l'auteur.

Cette forme d'écriture se mêle très étroitement au contenu représenté. Au chapitre 8, Zampanò décrit comment Navidson utilise habilement le montage pour exprimer le froid entre lui et Karen : ils ne sont jamais montrés parlant entre eux et ils ne sont jamais tous les deux dans le même cadre (p. 101). Le montage sert ici à montrer le climat de tension qui règne dans la maison alors que l'équipe de Holloway, perdue dans le labyrinthe, ne donne plus de nouvelles et que tout le monde s'en inquiète :

Eventually the entire segment becomes a composition of strain. Jump cuts increase. People stop speaking to each another. A single shot never includes more than one person. Everything seems to be on the verge of breaking apart, whether between Navidson and Karen, the family as a whole, or even the expedition itself. (p. 101)

Jusque dans la syntaxe de Zampanò, où sont alternées une phrase sur le montage et une phrase sur les gestes et émotions des personnages, les effets de montage se mêlent intimement, s'entrelacent même avec la réalité représentée. La tension dure jusqu'à ce que les membres de la famille Navidson entendent un bruit venant des murs. Il s'agit d'un cognement donnant le signe en code Morse pour « S. O. S. » : trois coups brefs

suivis de trois coups longs et de trois coups brefs. Ce signal élimine les tensions, ce que souligne encore une fois le montage de Navidson éliminant les faux raccords³⁶ et réintégrant tout le monde dans le même cadre (p. 101).

Navidson va encore plus loin dans son intégration à la structure du montage des événements représentés. Tasha K. Wheelston (fictive) fait cette remarque :

Navidson had not just filmed the distress call, he had literally incorporated it into the sequence. Observe how Navidson alternates between three shots with short durations and three shots with longer durations. He begins with three quick angles of Reston, followed by three long shots of the living room [...], followed again by three short shots and so on. Content has on a few occasions interfered with the rhythm but the pattern of three-short three-long three-short is unmistakable. (p. 102)

Zampanò nous explique ensuite que Navidson s'est servi du montage non plus pour simplement représenter des événements, mais pour exprimer ce qu'il ressentait lors de ces événements. Le S. O. S. en Morse intégré au montage ne sert pas qu'à montrer la détresse des personnages, c'est aussi un appel au secours, un appel désespéré. Le montage de Navidson rajoute donc un texte supplémentaire par-dessus le texte des événements représentés. C'est une forme de commentaire, un commentaire très personnel (singulier, dirons-nous).

Navidson pousse ce commentaire jusqu'à l'utiliser pour poser une question :

It is not by accident that the last two short shots of SOS show Karen on the phone, thus providing an acoustic message hidden within the already established visual one: three busy signals, three rings.

In other words:

... ---
(or)

SO? (p. 103)

« Et après ? » Que signifie cette question ? Ce pourrait être une réponse de Navidson au geste de Karen. Zampanò remarque que, dans ces deux plans, Karen appelle sa mère pour lui rapporter le départ de Navidson et les mentions qu'il a faites de Delial (p. 102). On se souvient que Karen avait menacé Navidson de le quitter s'il retournait dans le

³⁶ Le faux raccord, ou *jump cut* en anglais, est une erreur de continuité entre deux plans. Il peut être fait intentionnellement dans le but de créer un effet. Il peut, dans ce cas, prendre la forme d'un seul plan auquel il manquerait quelques images.

labyrinthe. Elle a aussi toujours été exaspérée par l'obsession de son mari pour cette mystérieuse Delial (qui se révèle plus tard être le nom d'une photo qui le hante). Navidson, frustré, poserait ainsi un geste d'indépendance vis-à-vis sa femme qui ne comprend pas les pulsions animant celui qui pratique le métier de photo-reporter et qui se sent attiré par le danger même s'il risque de perdre une partie de soi-même. D'un autre côté, son geste pourrait aussi être dirigé vers l'ensemble des événements de cette séquence : la discorde dans sa famille, le danger qu'il a fait courir à de jeunes explorateurs et toujours cette obsédante aporie qu'est la maison. Le « et après ? » serait une réponse blasée devant l'insupportable, une façon de se protéger en laissant passer des faits que rien ne semble pouvoir expliquer³⁷. Ce pourrait être encore, en allant dans le même sens que son précédent appel au secours, le cri (d'où les majuscules) désespéré d'un « lecteur » cherchant, soit à atteindre le seuil minimal de la compréhension, soit à trouver le prétexte qui lui permettra de passer du sens premier au sens second, c'est-à-dire d'interpréter les événements qui le dépassent. Le montage ayant eu lieu après le désastre de l'expédition de Holloway (« *Exploration #4* ») et avant son retour en solitaire dans le labyrinthe (« *Exploration #5* »), il pourrait servir à soulever la question à laquelle Navidson tentera de répondre par cette ultime aventure où il verra la mort de très près.

Zampanò fait remarquer très tôt, dès le premier chapitre, ce qui peut paraître comme le caractère labyrinthique du montage de Navidson : « *The structure of "Exploration #4"* [le court métrage de huit minutes qui aurait paru après le « *Five and a Half Minute Hallway* » et avant le *Navidson Record*] is highly discontinuous, jarring, and as evidenced by many poor edits, even hurried. » (p. 5, nous soulignons) Au chapitre 9, Zampanò nous dit comment, par son montage, le film non seulement imite la difficulté de comprendre le labyrinthe mais y participe. Pour lui, en plus des changements dans les murs de la maison, le film lui-même empêche de se faire une idée du plan des lieux à

³⁷ Cette explication est particulièrement importante pour Johnny Truant, comme celui-ci le dit dans une note appelée juste après que le mot soit évoqué dans le texte. L'interrogation « so ? » fut significative lors d'un dur épisode de la vie de Truant : un été passé à travailler, enfant, dans une horrible usine de mise en conserve de poissons où il vit mourir un autre travailleur de seize ans, noyé lors d'une sortie en bateau. Pour Johnny, l'expression sert à la fois de déclencheur et de conclusion, presque comme une morale, à cette triste aventure : « [...] *that word helped me make it through those months in Alaska. Maybe even got me there to begin with.* » (p. 103) C'est la réponse à laquelle aurait pensé la femme désabusée à l'agence d'emploi en constatant le bas âge du candidat. C'est également la seule réponse que donna le capitaine du bateau après l'accident mortel : « *He ended up drunk for a week, though the only thing he ever said was "So?" / [...] An*

cause de ses faux raccords et de sa destruction constante de toute continuité : « *Consequently, in lieu of a schematic, the film offers instead a schismatic rendering of empty rooms, long hallways, and dead ends, perpetually promising but forever eluding the finality of an immutable layout.* » (p. 109) Un peu plus loin, la description que Zampanò fait du film de Navidson montre clairement que ce film est *devenu* le labyrinthe :

From the outset of The Navidson Record, we are involved in a labyrinth, meandering from one celluloid cell to the next, trying to peek around the next edit in hopes of finding a solution, a centre, a sense of whole, only to discover another sequence, leading in a completely different direction, a continually devolving discourse, promising the possibility of discovery while all along dissolving into chaotic ambiguities too blurry to ever completely comprehend. (p. 114)

Nous voyons que le film, qui est une forme d'interprétation tout comme l'était l'exploration de la maison, est lui aussi un labyrinthe.

Zampanò donne à un certain moment une citation intriquée de Daniel Hertz (fictif) à propos du « *discursif se ré-appropriant l'hétérogénéité de la disparité* » et de « *la réaffirmation de soi* » (p. 114). Cette phrase suscite chez Zampanò une réflexion profonde à propos du sujet lisant (visionnant) le *Navidson Record* :

~~[...] like the house, the film itself captures us and prohibits us at the same time as it frees us, to wander, and so first misleads us, inevitably, drawing us from the us, thus, only in the end to lead us, necessarily, for where else could we have really gone?, back again to the us and hence back to ourselves.~~
(p. 114)³⁸

N. Katherine Hayles dit la même chose à sa façon : « *It [le texte, qu'il soit lu par Zampanò, Johnny Truant, Will Navidson ou nous-mêmes] grabs us, sucks out our center, and gives us back to ourselves [...]* » (HAYLES, 2002a, p. 802). Le sujet, en sortant de lui-même (« *drawing us from the us* ») pour mieux y revenir, pénètre le monde, l'Autre qui, Jean-Pierre Vidal le dit bien, pénètre également le sujet. Selon Vidal, l'origine du labyrinthe pourrait se trouver là, dans cette chose :

awful word but it does harden you. / It hardened me. » (p. 104)

³⁸ Comme les passages barrés sont en fait des passages à propos du Minotaure que Zampanò a tenté d'éradiquer et que Johnny a sauvés, nous sommes presque forcés de voir dans ce passage la description d'un trait du labyrinthe qui est isomorphe au Minotaure par leur ambiguïté respective

[...] une chose qui pourrait s'appeler ancrage et témoignerait de l'implication réciproque du monde et de l'homme, implication en forme d'invagination ou de ruban de Moebius. Être solidaire du monde, c'est s'ouvrir à soi-même, c'est-à-dire s'en dépendre pour mieux y résider. Les symétries inversées que met en scène la perspective du labyrinthe forment la leçon de la négativité incessante : émerger à soi du coeur de l'Autre dans la mesure où l'on s'en dépend et retrouver toujours au fond de soi cet Autre qui est à la fois son avenir et son passé à soi [...]. (VIDAL, 2003, p. 107)

Hortz et Zampanò n'avaient pas mentionné l'Autre dans leur réflexion, mais celui-ci était sous-entendu par la négative lorsqu'ils parlaient du soi. Dans cette note de bas de page contenant la citation de Hortz et de Zampanò (le passage barré), nous pouvons commencer à cerner ce qui sert de moteur à la propagation du mal labyrinthique. Parce que ce mal se transmet par l'interprétation, qui passe d'abord par le contact entre deux mondes et qui est ensuite le passage d'un sens premier à un sens second, il est doublement contagieux du fait que l'interprétation prenne la forme d'un labyrinthe, lieu où s'entrelacent extérieur et intérieur, soi et Autre.

3.1.4 Les autres paliers d'interprétation

Nous avons déjà mentionné le débat sur l'authenticité des événements relatés dans le *Navidson Record*. Outre le fait que l'ambiguïté du film participe à sa nature labyrinthique, elle a aussi pour effet de nourrir un questionnement qui semble avoir fait couler beaucoup d'encre. Après la parution du *Navidson Record*, on aurait énormément écrit sur le film. Ce dernier a enclenché une multitude d'interprétations qui prennent la forme de presque tous les genres et médias imaginables : de l'opéra à la bande dessinée, de la nouvelle littéraire à l'article de psycho-pop, de l'émission de télévision et de radio à une nouvelle édition d'un livre de Susan Sontag. Cette multitude de médiations apparemment désorganisée, dont il semble que rien ne pourrait les lier dans un autre contexte, témoigne de l'aspect labyrinthique du palier d'interprétation suivant le film de Navidson.

Zampanò a tenté de s'y retrouver dans ce dédale d'interprétations. Nous avons

et par le fait qu'ils sont indissociables dans le récit mythique.

déjà montré comment le manuscrit de Zampanò se présente comme un labyrinthe aux yeux de Johnny Truant (« *Endless snarls of words [...] frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later* » etc., p. XVII). Le problème de lecture auquel Johnny fait face découle de la fragmentation de l'oeuvre lue. En ce sens, il appartient à ce que Gilles Thérien nomme le processus argumentatif. Rappelons que Thérien divise l'acte de lecture en cinq processus. Ces cinq processus sont : le neurophysiologique (ou perceptif), le cognitif, l'affectif, l'argumentatif et le symbolique. Le processus argumentatif « traite du défilement de l'information, de l'ordre du discours. » (THÉRIEN, 1990, p. 75) En donnant toute l'information pêle-mêle, le manuscrit de Zampanò se présente comme un casse-tête dont Johnny doit réorganiser l'argumentation.

Un autre problème qui semble bien être insoluble (qui serait donc une énigme « parfaite », une aporie) tiendrait plutôt du premier de ces processus, le perceptif, qui consiste à déchiffrer et reconnaître les signes. Dans certains passages du texte de Zampanò, le texte est absolument impossible à lire car il est tout simplement absent. Diverses raisons en sont données. Au chapitre 13, Johnny admet : « *Some kind of ash landed on the following pages, in some places burning away small holes, in other places eradicating large chunks of text. Rather than try to reconstruct what was destroyed I decided to just bracket the gaps – [].* » (p. 323) Plus loin, au chapitre 16, Johnny avoue que c'est maintenant lui qui est en tort pour les quelques dix-sept pages manquantes ainsi que les grands trous dans le texte : « *On top of this particular chapter I stupidly placed a bottle of German ink, [...] there must have been a hairline crack in the glass because all of the ink eventually tunneled down through the paper, wiping out almost forty pages [...].* » (p. 376) Certains passages de l'oeuvre de Zampanò, comme « *The Song of Quesada and Molino* » dans l'annexe I-E par exemple, manquent sans qu'on donne d'autre explication que : « *Missing. – Ed.* » (p. 556)

L'interprétation que Johnny Truant fait du manuscrit de Zampanò et qui nous parvient sous forme de commentaires en notes de bas de page nous semble tout aussi labyrinthique. La façon dont Johnny édite le texte se conforme tout à fait à l'idée de « *convolution, interference, confusion, and even decentered ideas of design and construction* » (p. 109) exprimée par Zampanò et qui se résume, selon ce dernier, par le

concept de labyrinthe. Cet aspect du travail de Johnny est présent presque tout au long du roman, mais il est beaucoup plus évident au chapitre 9. C'est à ce moment qu'éclate une frénésie de notes de bas de page, qui était déjà présente dans le texte de Zampanò mais à laquelle Johnny ajoute ses propres notes. Une note appelée dans le texte de Zampanò, que ce soit par celui-ci ou par Johnny, peut elle-même renvoyer à plusieurs autres notes. Les notes *s'embranchent*, imitant ainsi la structure en Y des labyrinthes à ligne brisée (Penelope Reed Doob utilise l'expression « *multicursal labyrinths* »). Les notes se renvoient entre elles à l'intérieur du chapitre (et quelques-unes renvoient à des annexes et à d'autres chapitres) obligeant le lecteur à se rendre plusieurs pages plus loin ou à revenir quelques pages en arrière et à suivre la lecture à l'aide d'un signet lui servant de repère. Certaines notes obligent aussi le lecteur à retourner le livre pour lire sur le côté de la page ou à l'envers. La note 183 commençant à la page 140 et continuant sur les pages paires jusqu'à la page 144 nécessite un miroir pour être lue. Certains passages ressemblent à des calligrammes qui représentent des éléments du mythe du labyrinthe comme une tête de taureau (p. 336) ou un méandre (p. 144). Un autre calligramme contient un texte de Zampanò où celui-ci donne sa propre interprétation du mythe et se penche surtout sur le personnage du Minotaure. Peut-être pour souligner l'importance de cette bête, le calligramme est en forme de *clé* (pp. 110-111). Cette clé peut tout aussi bien se rapporter à la porte apparaissant dans le salon des Navidson et donnant sur le sombre couloir. Bien sûr, comme l'éditeur le dit : « *Mr. Truant refused to reveal whether the following bizarre textual layout is Zampanò's or his own. – Ed.* » (p. 134, n. 165) Il est donc impossible de dire si nous devons à Zampanò ou à Johnny ces arrangements du texte³⁹, mais si c'était

³⁹ Ces arrangements ont pour effet de mettre en évidence la matérialité du texte. N. Katherine Hayles s'est beaucoup intéressée à cet aspect. Elle a inventé le terme *technotexts* pour parler de ces textes hautement conscients de leur propre matérialité qui soulignent ainsi les technologies qui les ont produits, et le terme de *media-specific analysis* (auquel elle se réfère par l'acronyme *MSA*) pour nommer une forme d'analyse sensible aux stratégies sémiotiques utilisées lorsque certaines propriétés physiques interfèrent avec les pratiques signifiantes d'un texte. Pour Hayles, le roman de Danielewski utilise la matérialité d'une manière particulièrement importante pour la situation du roman en tant qu'objet à notre époque : « *Participating in a medial ecology from which it could not isolate itself even if it wanted to, House of Leaves makes a strong claim to reposition (remediate) the reader in relation to the embodied materiality of the print novel. It implies that the physical attributes of the print book interact with the reader's embodied actions to construct the materialities of the bodies that read as well as those that are read.* » (HAYLES, 2002a, p. 804) Cette conscience de sa propre matérialité rappelle une des deux stratégies dont l'alternance et le jeu participent au concept de remédiation tel que définit par Bolter et Grusin : l'*hypermediacy* (l'autre stratégie étant l'*immediacy*) qui a pour fonction de rappeler constamment au spectateur (ou au lecteur) la présence du médium. Nous invitons le lecteur à consulter l'annexe pour quelques exemples de la disposition particulière du texte.

l'œuvre du premier, pourquoi alors le second, dans son rôle d'éditeur, n'a-t-il pas arrangé le texte de façon à faciliter sa lecture ? Nous devons donc conclure que Truant, même s'il s'avérait ne pas être l'auteur des arrangements labyrinthiques, en serait « complice » et donc tout aussi responsable que Zampanò.

Johnny, en écrivant ses commentaires, semble bien s'être *littéralement* perdu dans un labyrinthe. C'est ce qui expliquerait certaines de ses notes de bas de page qu'il appelle par un signe se rapportant à un code, le *ground-air emergency code* dont nous retrouvons la grille explicative dans un collage joint dans l'annexe II-C (p. 582). Ce code sert à envoyer des signaux à partir du sol à un destinataire en vol (en avion ou en hélicoptère) lorsqu'on est perdu ou en danger. Ces signaux de détresse, tout comme le signal de S. O. S. de Navidson encodé dans le montage de son film⁴⁰, sont à l'attention d'une figure en position « dédaléenne » qui pourrait porter assistance à l'auteur « théséen » perdu dans son texte. Les signaux semblent d'ailleurs avoir été mis à des endroits particulièrement significatifs. Par exemple, avant même le début du texte du chapitre 9, après les citations mises en exergue (citations qui disent le caractère à la fois inextricable et impénétrable du labyrinthe), la note renvoyant aux traductions des phrases est appelée par le signal signifiant « *unable to proceed* » (p. 107). Plus loin, lorsque Wax Hook est blessé et que Jed Leeder doit l'aider, une note est appelée après cette dernière citation par le signe signifiant « *require medical supplies* ». À la fin de la toute dernière phrase du chapitre 9 (intitulé par Zampanò « *The Labyrinth* », rappelons-le), une note est appelée par le signe pour « *will attempt to take off* » (p. 151). De façon tout aussi significative, la note de cette fin de dernière phrase nous dit que « *No punctuation point should appear here* », laissant le chapitre ouvert, peut-être pour une tentative de décollage. Prenons comme dernier exemple cet appel de note au dernier chapitre où l'on voit Navidson filmer chaleureusement sa famille vivant dans un certain bonheur malgré les cicatrices laissées par leur expérience et le fait qu'ils n'oublieront jamais cette maison. La note est appelée par le signe pour « *probably safe to land here* » (p. 527) qui est, de tous les signes de ce code, le plus positif. L'adverbe « *probably* » prend tout son sens si

⁴⁰ Le signal de S. O. S. a aussi été inséré dans le texte de Zampanò *et de Johnny Truant* (ce qui signifierait que ce dernier en est responsable) par des points et des lignes faisant référence au code Morse et s'immiscant entre deux lignes. De plus, fidèle à ses habitudes d'encryptage, Johnny a inséré le code « trois brefs / trois longs / trois brefs » dans la syntaxe d'une de ses phrases où il est question de l'importance de *sortir* : « *In fact these days the only thing that gets me outside is*

on considère la fin ambiguë où Navidson filme « *what he knows is true and always will be true* » (p. 528) : après avoir filmé un moment empreint de joie et rayonnant de chaleur où l'on voit ses enfants passer dans les rues pour l'Halloween, Navidson « *focuses on the empty road beyond, a pale curve vanishing into the woods where nothing moves and a street lamp flickers on and off until at last it flickers out and darkness sweeps in like a hand.* » (p. 528) La route vide, la courbe et l'obscurité sont des éléments rappelant le labyrinthe que Navidson a affronté et qui, semble-t-il, ne le quittera jamais.

3.2 Le déploiement de la figure

L'acte d'interprétation dans *House of Leaves*, comporte de nombreux traits de la figure du labyrinthe. Mais ces traits suffisent-ils à donner une forme à la figure ? Une figure, selon Bertrand Gervais, « est constituée de traits qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit qui sert à son déploiement. » (GERVAIS, 2002, p. 17, nous soulignons) C'est cette logique de mise en récit qu'il nous reste à explorer. Cette logique, dans le cas du labyrinthe, « repose sur le principe de la quête : une structure minimale constituée d'un danger auquel répond un acte héroïque, qui comporte nécessairement une déambulation. » (GERVAIS, 2002, pp. 17-18) Nous verrons d'abord comment le personnage de Will Navidson mène cette quête et nous nous pencherons ensuite sur Zampanò et Johnny Truant. Puis, nous regarderons le but de la quête pour les différents personnages, c'est-à-dire, dans la logique de la figure, réussir à atteindre le centre du labyrinthe et à en sortir.

3.2.1 Une série d'interprétations

Avant d'aborder la quête de Navidson, jettons un coup d'œil au contexte dans lequel on traite de celle-ci. Ce contexte en est un d'interprétation. Dans le texte de Zampanò, après l'« *Exploration #4* » (qui se termine tragiquement au chapitre 13, intitulé « *The Minotaur* », où Will Navidson voit son frère mourir) et le chapitre 14, où Navidson semble avoir perdu jusqu'à sa femme (le chapitre porte le titre « *Infidelity* »), et avant le

when I say: Fuck. Fuck. Fuck. Fuck you. Fuck me. Fuck this. Fuck. Fuck. Fuck. — (p. 100)

chapitre 20 qui décrit l'« *Exploration #5* », nous trouvons cinq chapitres interrompant le récit des explorations et se consacrant tous à une forme particulière d'interprétation.

Le chapitre 15, intitulé « *Karen* », contient une transcription partielle de *What Some Have Thought* et une description de *A Brief History Of Who I Love*, deux films réalisés par Karen Green, la femme de Will Navidson. Dans le premier, Karen fait des entrevues avec différentes célébrités (de Jacques Derrida à Stephen King en passant par Stanley Kubrick, David Copperfield et beaucoup d'autres) leur demandant ce qu'ils pensent de la maison. Dans le deuxième, elle redécouvre son mari qu'elle nous fait voir dans toute son humanité. Le premier film est voué à l'interprétation de la maison et le deuxième à une forme d'interprétation d'un autre sujet.

Le chapitre 16 s'intitule « *Science* ». Il se voulait un compte rendu des analyses des échantillons prélevés sur les murs du labyrinthe que Navidson et Billy Reston ont apportés à un pétrologue de l'université de Princeton. Il n'en reste que des bribes, car Johnny Truant a renversé de l'encre sur une grande partie du manuscrit. Ce que l'on peut lire de ce chapitre nous laisse entrevoir une interprétation scientifique de la maison alors que, précédemment, le film s'était plutôt concentré sur les effets de la maison sur les autres. La seule véritable conclusion à tirer de ce qu'il reste du texte est que la maison est composée de matériaux plus vieux que le système solaire. À la fin du chapitre, un glossaire donne les définitions de termes de physique et de géologie mêlés à des termes de linguistique et de théorie littéraire. Ces notions, dans ce contexte, étant des outils pour mieux comprendre la maison, nous y voyons un autre indice qui nous montre le lien étroit entre la maison et un texte, justifiant encore une fois l'idée de lecture littéraire qu'on peut appliquer à la demeure d'Ash Tree Lane.

Le chapitre 17, « *Reasons* », traite de trois écoles de pensées donnant chacune une interprétation de ce qui a motivé Will Navidson à retourner dans sa maison et filmer l'« *Exploration #5* ». C'est dans cette recherche des motivations profondes de Navidson que nous trouverons matière à interpréter le sens de la quête de ce dernier.

Le chapitre 18 porte le titre long et indéfini de « *Ftaires! or De la Warr or The History of Ash Tree Lane* ». Après le cinéma, la science et divers discours théoriques,

c'est l'histoire qui nous aide à mieux saisir la maison. Karen discute avec Alicia Rosenbaum, son agent immobilier, qui l'informe de la tradition d'histoires de fantômes en Virginie. Rosenbaum aurait tenté, en vain, de trouver des réponses sur la maison en faisant des recherches dans le folklore local. Zampanò en profite pour parler d'une page de l'histoire que Karen et Alicia Rosenbaum n'ont pas su voir. Dans un journal (fictif, bien entendu) ayant appartenu à Lord De la Warr au début du XVII^e siècle, un chasseur de la jeune colonie de Jamestown, non loin du lieu où se situe Ash Tree Lane, raconte un voyage de chasse qu'il a fait avec deux compagnons lors de la famine de l'hiver 1609-1610, ce que les historiens nomment le « *Starving Time* »⁴¹. Au printemps suivant, on n'a retrouvé que deux corps gelés, le troisième ayant disparu mystérieusement. Le journal dit comment les chasseurs ont erré en quête de gibier puis se sont laissés gagner par la faim, le froid et la folie. La dernière entrée dit seulement : « *Ftaires! We haue found ftaires!* » (p. 414) L'apparition d'un escalier « *offer some proof that Navidson's extraordinary property existed almost four hundred years ago* » (p. 414), plaçant la maison dans l'histoire « humaine » et pas seulement l'histoire naturelle de la planète ou du système solaire, comme au chapitre 16. Cette information rapportée par Zampanò sert à mieux comprendre ce lieu et à tisser un lien entre la maison et un moment important de l'histoire de l'Amérique⁴².

Dans le chapitre 19, « *Delial* », Zampanò utilise la photo qui a obsédé Will Navidson pour faire une contrepartie aux trois écoles de pensée décrites au chapitre 17. Il y donne sa propre théorie sur les motivations de Navidson pour faire l'« *Exploration #5* ».

⁴¹ L'expression vient d'un livre que le capitaine John Smith écrivit en 1624 (*Generall Historie of Virginia, New England and the Summer Isles*) et où il déclare à propos du terrible hiver 1609-1610 : « *This was that time, which still to this day we called the starving time* ».

⁴² En affirmant que la présence de la maison a coïncidé avec la première colonie anglaise d'Amérique du Nord, le roman établit un lien métaphorique entre ces deux éléments. Rappelons que la maison, cette chose amorphe (ou dont la forme change constamment) qui vient du fond des âges, semble refléter la psychologie de ceux qui y entrent. Le parallèle est alors facile à établir avec les premiers colons venant habiter une terre hostile dans une aventure comparable à celle de *Heart of Darkness*. Une bonne dose de l'ambiguïté dans la nouvelle de Joseph Conrad vient de cette question : est-ce que l'obscurité du titre qu'on prête au continent africain est inhérente au lieu (dans ce cas, l'oeuvre de Conrad serait une sorte d'apologie du colonialisme, ou à tout le moins participerait à ce mouvement) ou est-elle le fruit de ce que les colons ont apportés avec eux sur cette terre (ce qui ferait de la nouvelle une critique du colonialisme)? La question pourrait également se poser à propos de la maison des Navidson ou, pourquoi pas ?, de l'Amérique fraîchement colonisée.

Ces chapitres contiennent des interprétations se situant à différents paliers. Pour utiliser les expressions de N. Katherine Hayles, citée précédemment, les chapitres 15 et 16 se trouvent au niveau de « *the narration of the film as a representation of events* »⁴³, le chapitre 17 se situe dans « *the narration of different critical views about the film* », et les chapitres 18 et 19 sont faits de « *Zampanò's narration as he often disagrees with and reinterprets these interpretations* » (HAYLES, 2002a, p. 783). Nous retiendrons le dix-septième et le dix-neuvième chapitres. Ces deux chapitres traitant des motivations de Will Navidson pour retourner dans la maison, nous y trouverons un premier indice nous permettant de se faire une idée de la mise en récit de la figure du labyrinthe, de la forme que prend la structure de la quête dans *House of Leaves*.

3.2.2 Les motifs de Navidson

Dans le chapitre 17, les trois écoles de pensée s'étant penchés sur la question de la motivation de Will Navidson pour retourner dans le labyrinthe (*The Kellog-Antwerk Claim*, *The Bister-Frieden-Josephson Criteria* – ou plus simplement *The BFJ Criteria* – et *The Haven-Slocum Theory*) se succèdent, chacune réfutant la précédente. Pour *The Kellog-Antwerk Claim*, ce qui motive le retour de Navidson, c'est la possessivité de ce dernier. Navidson aurait eu besoin de marquer la maison comme étant sa possession : « *Kellog and Antwerk argue that the act of returning was an attempt to territorialize and thus preside over that virtually unfathomable space.* » (p. 386)

De son côté, *The Bister-Frieden-Josephson Criteria* s'appuie sur l'idée que Navidson cherchait en fait à voir la maison annihiler sa personne. En affirmant que Navidson était poussé par « *his increasingly more "powerful and motivating Thanatos"* » (p. 387) suscité par la mort de son frère et par le souvenir de plus en plus obsédant de Delial, *The BFJ Criteria* réfute *The Kellog-Antwerk Claim* en disant que le retour dans la maison « *was not at all motivated by the need to possess [the house] but rather "to be*

⁴³ Les films de Karen Green traités dans le chapitre 15 constituent le seul discours interprétatif de ce palier à être fait par une femme. Le contraste avec le danger et la violence représentés dans les films faits par des hommes (Will Navidson, Holloway Roberts, etc.) nous fait penser à la différence entre les sexes abordée au chapitre 4 dans lequel se trouvait les traces de la métaphore fondatrice du *riddle* et où l'on soulignait les façons particulières qu'ont les hommes et

obliterated by it. » (p. 396)

Pour sa part, *The Haven-Slocum Theory* se concentre sur les effets physiologiques de la maison sur ceux qui ont été en contact avec elle. Les deux psychiatres ayant élaboré cette théorie ont d'abord confectionné une échelle « *PEER* » (pour « *Post-Exposure Effects Rating* ») permettant de mesurer le niveau d'inconfort ressenti après avoir été exposé à la maison. L'échelle va de zéro pour aucun effet (l'agent immobilier des Navidson a une cote de « 0-1 » car elle n'a eu qu'un contact superficiel avec la maison et elle n'a souffert que de migraines) à dix pour des effets extrêmes comme ceux dont a souffert Will Navidson (« *obsessive behavior; weight loss; night terrors; vivid dreaming accompanied by increased mutism* », p. 396). Pour comprendre la psyché de Navidson au moment où il a pris la décision de retourner dans la maison, *The Haven-Slocum Theory* se base sur trois rêves que Navidson a faits. Les deux rêves qui nous sont donnés à lire (le troisième étant manquant, sans qu'on n'en donne aucune raison, et remplacé par un rêve que Johnny Truant nous raconte) ont comme point commun le fait que Navidson hésite à pénétrer dans une forme d'abîme (un puits apparemment sans fond ou le passage sombre d'une coquille d'escargot gigantesque). Ces rêves prennent sens lorsqu'on compare la première table « *PEER* » à une seconde table décrivant ce qui arrive aux gens affectés par la maison après que Navidson soit retourné dans le labyrinthe. Les effets néfastes ressentis sont presque tous disparus⁴⁴ et la

les femmes de faire acte d'interprétation.

⁴⁴ Zampanò ajoute qu'un point controversé de *The Haven-Slocum Theory* repose sur l'idée que des gens n'ayant pas eu de contact direct avec la maison ont été affectés par le retour de Navidson dans la maison. La *Theory* fait la distinction entre deux groupes de gens. Ceux qui ont simplement visionné *The Navidson Record* n'ont subi que de petits changements temporaires, tandis que les autres, « *those who have read and written, in some cases extensively, about the film* » (p. 407), ont été influencés de façon plus radicale. Une partie de ce groupe s'est trouvée soulagée de divers maux qui les affligeaient depuis qu'ils avaient commencé à lire et à écrire à propos du film de Navidson. Par contre, un plus grand nombre a vu leurs symptômes s'aggraver allant même jusqu'au suicide. Une citation de la *Theory* précise que « *Most of those who chose to abandon their interest soon recovered.* » (p. 407) Ce détail souligne de nouveau l'aspect contagieux de la maison dont le mal se répand d'interprétation en interprétation par « *those who have not only meditated on the house's perfectly dark and empty corridors but articulated how its pathways have murmured within them* » (p. 407, nous soulignons). La maison se loge en nous (« ses chemins murmurent à l'intérieur de nous ») par la lecture et elle se propage par l'écriture (l'« articulation » qui suit). Ce détail soulève également une nouvelle impossibilité : le retour de Navidson, l'« *Exploration #5* », étant incluse dans *The Navidson Record*, comment ceux qui ont interprété en profondeur ce film ont pu ressentir d'abord un malaise et ensuite un rétablissement si ce n'est qu'à l'intérieur de la durée du visionnement du film, cette durée étant évidemment trop courte pour se permettre de lire et d'écrire abondamment sur le sujet ?

maison est redevenue une maison apparemment normale. C'est ce qui justifie la référence au Livre de Jonas : « *“Was Navidson like Jonah?” The Haven-Slocum Theory asks. “Did he understand the house would calm if he entered it, just as Jonah understood the waters would calm if he were thrown into them?”* » (p. 406) *The Haven-Slocum Theory* a fait ombrage au *Kellog-Antwerk Claim* et *Bister-Frieden-Josephson Criteria* et, en plus d'appuyer les similitudes déjà mentionnées entre la maison et Dieu ou Moby Dick, elle justifie le retour de Navidson dans la maison par une hypothèse originale : son retour serait un acte de propitiation.

Nous constatons, dans ces trois écoles de pensée, une gradation. Il y a d'abord une gradation dans le volume de pages consacrées à chacune de ces écoles : une seule page pour *The Kellog-Antwerk Claim*, neuf pages et demi pour *The BFJ Criteria*, onze pages pour *The Haven-Slocum Theory* (en comptant les deux pages manquantes relatant le troisième rêve de Navidson et en soustrayant les trois pages où Johnny Truant raconte son propre rêve). Ceci donne un effet d'autorité grandissant avec chaque réfutation. Cet effet est confirmé par le choix des termes décrivant chaque école de pensée. Le *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* donne comme définition 1b de *claim* : « *an assertion open to challenge* ». L'ouverture, la possibilité de contradiction n'est déjà plus présente dans la définition 1 de *criterion* (la forme au singulier de *criteria* qui est de moins en moins en usage) : « *a standard on which a judgment or decision may be based* ». Le *criteria* est une base sur laquelle on peut agir. Ça ressemble à la définition 4a de *theory*, « *a belief, policy, or procedure proposed or followed as the basis of action* », mais ce mot a plus d'autorité si l'on considère la définition 5 : « *a plausible or scientifically acceptable general principle or body of principles offered to explain phenomena* », sachant que *principle* signifie « *a comprehensive and fundamental law, doctrine, or assumption* ». D'une affirmation ouverte à la contradiction à un modèle ou un exemple sur lequel s'appuyer jusqu'à un ensemble de lois ou de doctrines établies, l'autorité des arguments grandit et culmine au chapitre 19 où Zampanò donne sa propre hypothèse sur les raisons qu'a Will Navidson de retourner faire face au danger.

La théorie de Zampanò projette une plus grande autorité du fait qu'elle est donnée à la fin d'une suite d'arguments de plus en plus autoritaires, mais aussi du simple fait qu'il est l'auteur du livre (celui qui détient l'*auctoritas*) et qu'il commente les autres

théories du haut de cette position. Zampanò résume sa position en un paragraphe :

One of the things The Kellog-Antwerk Claim, The Bister-Frieden-Josephson Criteria, and The Haven-Slocum Theory never consider is Navidson's aesthetic dissatisfaction. Granted all three schools of thought would say Navidson's eye for perfection was directly influenced by his internal struggle, whether possession, self-obliteration, or the social good implicit in any deeply pursued venture. But as Deacon Lookner smugly commented: "We mustn't forget the most obvious reason Navidson went back to the house: he wanted to get a better picture." (p. 418)

Zampanò passe le reste du chapitre à faire l'éloge du travail de photo-reporter et à décrire la valeur artistique de la photo de Navidson, « Delial », qui lui a valu un prix Pulitzer et qui continue de le hanter jusqu'à son retour dans la maison.

Pour Zampanò, Navidson est retourné dans la maison pour photographier quelque chose d'incommensurable et qui, chose que celui-ci n'avait jamais photographié jusque-là, ne menacerait personne d'autre que lui : « *he [...] never photographed the threat of death without interposing someone else between himself and it. / Returning to Ash Tree Lane meant removing the other.* » (p. 422) Navidson photographiait constamment la mort s'en prenant à autrui : scènes de guerre, de famine, etc. Dans le cas de « Delial », la situation a été particulièrement traumatisante car cette image, perçue par beaucoup comme un exploit professionnel, représente pour le photographe sa plus grande lâcheté : au lieu de secourir l'enfant des griffes de la mort, présente dans la photo par la figure du vautour, il s'est contenté de prendre son cliché avant de s'en aller. Il se dégage de ce traumatisme l'impression que le photo-reporter affrontait régulièrement la mort, ou l'image de la mort, en se servant de « boucliers humains ». La fillette soudanaise est une victime de trop, une innocente qui pousse Will à expier sa lâcheté par un sacrifice en prenant directement une image de la mort sans se servir d'une victime de la faim, de quelqu'un pris dans la trame d'une guerre ou de n'importe quelle pauvre âme que ses sujets de photo-reportage l'amenaient à traquer. Bref, il a décidé d'affronter la mort sans se cacher derrière un autre.

3.2.3 L'appropriation

Ces différentes hypothèses sur les raisons ayant poussé Navidson à retourner dans

le labyrinthe se réfutent entre elles, mais elles font toutes ressortir un aspect de la quête de Navidson qui est une modalité de l'acte d'interprétation : l'appropriation. Dans ces quatre opinions différentes, il s'agit toujours de *saisir* – le territoire, pour *The Kellogg-Antwerk Claim*, ou l'image, pour Zampanò – ou d'*être saisi* – dans l'oblitération, pour *The Bister-Frieden-Josephson Criteria*, ou la propitiation, pour *The Haven-Slocum Theory*. Ces deux aspects opposés de la même modalité s'alternent dans la suite argumentative. Ils rappellent les deux rapports possibles au texte, opposés mais complémentaires, énoncés par Bertrand Abraham dans son article « À propos de la relecture » : la lecture en *prise-dans* et la lecture en *prise-sur*. Pour bien expliquer ce qu'impliquent ces deux notions, nous nous reporterons à un tableau donnant leurs différentes caractéristiques (et les différents échos qu'elles peuvent avoir) telles que résumées par Bertrand Gervais (GERVAIS, 1998, p. 84) :

Lecture en prise-dans	Lecture en prise-sur
Mouvement demandant que la conscience du lecteur se fonde selon de multiples modalités dans celle de l'auteur, telle que révélée dans un texte qui en est l'expression (attitude de Georges Poulet dans <i>La conscience critique</i>).	Mouvement demandant le détachement, un soin à éviter l'identification, conçue comme le relent d'une lecture première et nécessairement naïve (attitude générale de l'analyse structurale des récits).
Mouvement qui veut qu'on soit happé par le texte, qu'on soit pris dans ses dispositifs.	Mouvement qui dicte qu'on maîtrise le texte, qu'on en prenne la mesure.
Une perte de soi dans le texte, qu'on trouve souvent décrite comme adhésion au monde de la fiction, élimination des frontières entre soi et le texte, qui acquiert alors une plus grande présence.	Un maintien de la différence, qui rabat le texte au rang d'objet qui peut être décrit, maîtrisé.
Ouverture.	Retenue.
Projections.	Conceptualisations.
Don Quichotte.	Charles Kinbote dans <i>Pale Fire</i> de Vladimir Nabokov.

Tableau 1.2 Lecture en prise-dans et lecture en prise-sur

Toute lecture est le résultat d'un mélange de ces deux attitudes. À en croire le texte de Zampanò, qui fait alterner les interprétations sur le retour de Navidson correspondant à ces deux attitudes, la « lecture » que ferait Will Navidson de sa maison serait bien équilibrée (« *metron to beltiston* », aurait dit Eschyle et, peut-être, Dédale). Par contre, il peut être des cas où une attitude s'impose de façon exclusive. Comme

exemple d'*ubris* dans une prise-dans, Bertrand Gervais donne l'exemple bien connu de Don Quichotte qui ne fait plus la différence entre son monde et le monde des livres de chevalerie qu'il a lus. Un excès dans la prise-sur ressemblerait à la façon dont Charles Kinbote abuse du poème de John Shade dans *Pale Fire* de Vladimir Nabokov. La lecture de Kinbote « ne respecte pas le texte, elle lui impose sa vérité, son territoire. » (GERVAIS, 1998, p. 85)

Qu'en est-il des autres grands lecteurs dans *House of Leaves* : Zampanò et Johnny Truant ? La réponse n'est pas facile. La lecture de Zampanò semble, au premier abord, aussi bien dosée que celle de Navidson. La forme de son texte, l'essai ou la thèse, lui donne une apparence d'équilibre. Les recherches approfondies, le fait qu'il s'appuie sur de nombreuses sources extérieures, toutes ces stratégies qu'on associe habituellement à la rigueur et à l'autorité confèrent à Zampanò l'illusion d'une distance juste avec le texte lu. Certains détails laissent toutefois entrevoir une faille, un glissement vers un des deux pôles. L'édition originale contient une deuxième page couverture cartonnée (plus grande que la première, illustrant le thème fantastique de la maison plus grande de l'intérieur que de l'extérieur) contenant la photographie d'un collage d'objets. Un de ces objets est un bout de papier qui serait vraisemblablement un morceau du manuscrit de Zampanò. Sur ce bout de papier, l'auteur note un déroulement alternatif de l'intrigue du *Navidson Record* : « *Perhaps I will alter the whole thing. Kill both children. [...]* » (deuxième page couverture, souigné dans le texte). À en croire ce bout de papier, Zampanò serait également l'auteur du *Navidson Record* (ce qui rassurerait peut-être un peu Johnny Truant) qui feindrait de l'avoir visionné (il est aveugle, de toute façon). Toute sa lecture serait ainsi une prise-sur extrême, le lecteur étant également l'auteur faisant et disant ce qu'il veut du texte « lu ». Bien sûr, ceci n'explique pas les efforts que Zampanò a déployés pour empêcher quelque chose de sortir de son logement ou les marques de griffes trouvées près de son corps et du coffre contenant son manuscrit, suggérant que le vieil homme ait été littéralement happé par le texte dans une prise-dans totale.

Le cas de Johnny Truant n'est pas simple non plus et, comme pour Zampanò, il est difficile de choisir entre une prise-sur ou une prise-dans radicale. D'une part, il se laisse gagner par une folie qu'il aurait contractée du texte lu. Sa peur que les murs de son

appartement aient bougé, sa croyance dans le fait que le texte l'aurait créé, etc., nous poussent à penser que Johnny s'est abîmé dans le monde du texte, se perdant dans une prise-dans. D'autre part, rappelons que Johnny n'a pas hésité à modifier le texte lu. Il l'a avoué une fois (p. 16) et nous pouvons facilement le constater au chapitre 21. Rien ne nous prouve qu'il ne l'ait pas fait ailleurs, et pourquoi pas pour la totalité du texte de Zampanò ? Comme Zampanò, il a très bien pu se livrer à une prise-sur excessive.

Ce flottement dans la posture interprétative des lecteurs représentés dans le roman peut nous laisser envisager toutes sortes de solutions aux questions ontologiques soulevées par l'incompatibilité des mondes narratifs que nous avons déjà abordée. Les mondes de Zampanò et de Johnny Truant, par exemple, se contredisant entre eux et, ces deux narrateurs ayant pu créer de toutes pièces le texte qu'ils lisent respectivement (tout comme, semble-t-il, ils auraient pu en être victimes), la porte est ouverte à une forme de surinterprétation semblable à celle à laquelle se sont livrés certains critiques du roman de Nabokov, *Pale Fire*. Bertrand Gervais (1998, pp. 96-97) fait le constat de cette habitude critique qui veut que John Shade et Charles Kinbote (ce deuxième étant le commentateur du poème écrit par le premier) seraient en fait deux facettes d'une seule personne, la question étant : qui a inventé qui, lequel est le vrai et lequel est le personnage inventé ? Comme de fait, de nombreux lecteurs de *House of Leaves* se sont livrés à une semblable surinterprétation. Je ne mentionnerai qu'un fil de discussion trouvé sur le forum Internet <http://www.houseofleaves.com/forum/> où l'on propose, entre autres hypothèses, que l'auteur du livre serait en fait Pelafina Heather Lièvre, la mère de Johnny ayant écrit les lettres adressées à son fils et qui sont jointes en annexe au roman : <http://www.houseofleaves.com/forum/showthread.php?t=2833>⁴⁵.

On le voit aisément, *House of Leaves* a plusieurs points en commun avec *Pale Fire*. Outre le fait que les deux romans jouent sur le pouvoir d'un commentateur sur le

⁴⁵ L'internaute nommé Nash soulève la question : « qui est la première personnalité ? » Le dénommé page98 dit : « J'aime à imaginer que la Maison d'Ash Tree Lane est une métaphore de l'inconscient de Pelafina », et il rajoute « Il est aussi possible que Z [Zampanò] soit tout ou partie de ce grand orchestre. » Ajoutons cette intervention de zéève : « Si je dois donner un grand manipulateur, je prendrais tout simplement Johnny ». Garp avait aussi déclaré « Pelafina ne serait-elle pas Karen ? (ou vice et versa, c'est vous qui voyez) » et le_theope avait dit : « Pelafina crée le personnage de Zampano qui crée ensuite Johnny, mais alors que faire de Donny [le père biologique de Johnny] ? A moins que ce soit exactement l'inverse et que Donny ne devienne Zampano dans le délire de son coma, puis crée Johnny qui crée Pelafina ».

texte lu (et, incidemment, le pouvoir du texte sur le commentateur), ils se prêtent aussi très facilement à une forme de surinterprétation, offrant de grands blancs que les lecteurs sont tentés de combler pour pouvoir rassembler une multitude impressionnante de morceaux de sens dispersés un peu partout dans l'œuvre. Pour appuyer sa thèse que Shade a inventé Kinbote, Brian Boyd, dans *Vladimir Nabokov : The American Years*, s'appuie sur des similarités entre les deux personnages dont les traits sont diamétralement opposés, comme dans un miroir : l'un est végétarien et l'autre ne supporte pas les légumes, l'un est un homosexuel multipliant les partenaires et l'autre est un hétérosexuel marié à son amour de jeunesse, etc. (BOYD, 1991, p. 443) Il est également tentant de poser le même regard sur les différents lecteurs représentés dans *House of Leaves* que Brian Boyd sur John Shade et Charles Kinbote. Tout comme Kinbote serait le reflet inversé de Shade, les trois « interprètes » principaux du roman de Danielewski (Will Navidson, Zampanò et Johnny Truant), dans l'ordre de succession ontologique, semblent refléter en négatif l'« interprète » qui le suit ou le précède. Prenons le personnage tenant la première position ontologique, Will Navidson, et son commentateur, Zampanò. Comme Shade et Kinbote qui sont tous deux auteurs et professeurs d'université, Navidson et Zampanò partagent un point en commun : ils ont tous les deux une certaine expérience de la guerre (Navidson par sa carrière de photo-reporter et par son expérience de soldat, Zampanò, selon toute vraisemblance, comme soldat au Viêt Nam⁴⁶). Par contre, sur de nombreux points, ils s'opposent comme dans un miroir : l'un est photographe et cinéaste, l'autre est aveugle ; l'un est marié et fidèle, l'autre pleure de nombreuses conquêtes perdues ; l'un vit en famille, l'autre est solitaire. Zampanò s'oppose de la même façon à son propre commentateur, Johnny Truant : l'un est vieux, l'autre est jeune ; l'un est sédentaire, l'autre est nomade ; l'un est sans ami, l'autre

⁴⁶ Remarquons aussi que le diminutif de Navidson, utilisé quelquefois dans le roman, est « Navy », ce qui peut se traduire par « marine militaire ». Zampanò, de son côté, abuse parfois du vocabulaire militaire lorsqu'il décrit les événements dans la maison des Navidson, ce qui fait dire à Johnny Truant : « *There's something weird going on here, as if Zampanò can't quite make up his mind whether this is all an exploration (i.e. 'Base Camp') or a war (i.e. 'Command Post')?* » (p. 98) À un certain moment, Navidson utilise également un terme militaire qui jure avec la sérénité de la scène. Au début, alors qu'il emménage sur Ash Tree Lane, Navidson déclare dans son film : « *Personally, I just want to create a cozy little outpost for me and my family.* » (p. 23, nous soulignons) Zampanò commente en précisant qu'un « *outpost* » (« avant-garde ») est un terme parfois militaire désignant une base protégeant les occupants des forces hostiles à l'extérieur (tout comme les postes avancés de Diên Biên Phu qui portent les mêmes noms que les amantes perdues de Zampanò). Selon lui, « *Navidson wanted to use images [ses photos] to create an outpost set against the transience of the world.* » (p. 23)

s'entoure d'amis (Lude, Thumper) ; l'un ne boit pas et ne fume pas, l'autre s'intoxique abondamment. Le fait que cette triade se répercute comme dans des miroirs a pour effet de souligner l'importance de la symétrie qui ne serait rien de moins, selon Jean-Pierre Vidal, que « l'amorce, en quelque sorte, du fil d'Ariane » (VIDAL, 2003, p. 107). Pour Vidal :

La symétrie impose à la fois l'image d'un miroir et trace une voie *entre* la surface réfléchissante et l'objet réfléchi. Elle fait donc ainsi naître l'alternative : ni le sujet, ni son reflet, mais peut-être, troisième voie ou variation, à moins que ce ne soit la naissance même du mouvement et de l'avenir, leur possible évitement [...]. Car la symétrie dit aussi, plus structurellement, l'invention symbolique à partir d'un regard, d'une visée, d'abord orienteuse et localisante, puis vite devenue appel, soupçon d'une voie encore inédite. Elle se marque plus que tout, cette symétrie, il va sans dire, dans des figures de l'espace et, bien entendu, le labyrinthe en est à la fois le point focal et le point aveugle. (VIDAL, 2003, pp. 107-108)

Remarquons que, dans notre cas, la « voie » entre le sujet et son reflet prend la forme d'un passage où lecture et écriture sont les points d'entrée et de sortie, ce passage étant une « voix » interprétant singulièrement à la façon d'une lecture littéraire. Il semble ici pertinent de noter de nouveau le lien entre l'interprétation, en sa qualité de surface d'un miroir séparant les différents narrateurs comme un « regard devenu soupçon d'une voie encore inédite », et ce qui est à la fois son point focal et son point aveugle, le labyrinthe.

Bien entendu, dans l'effet de miroir que nous voyons dans *House of Leaves* (et que Brian Boyd avait vu dans *Pale Fire*), l'image se déploie *en négatif*, comme en photographie. Nous avons déjà traité de l'importance de cet art dans le roman de Danielewski qui, toujours selon Vidal, est aussi lié au labyrinthe. Le lieu mythique est « le plus fondamental des obturateurs, celui qui détermine la distance focale sur laquelle se règlent toutes les civilisations. Et qui est aussi la plus fondamentale des chambres noires. [...] Car l'appareil photo est bien sûr une prothèse d'éternité, l'instantané immobile en étant, en quelque sorte, le leurre. » (VIDAL, 2003, p. 57) L'appareil photo est une prothèse d'éternité comme la fausse vache dans laquelle se glisse Pasiphaé pour attirer le taureau blanc de Poséidon et recevoir sa semence⁴⁷.

⁴⁷ C'est ce que suggère Jean-Pierre Vidal en comparant l'épisode de Pasiphaé à une scène dont il a été témoin au Musée d'Orsay, à Paris, où un jeune couple japonais se faisait photographier par les deux parents d'un des jeunes devant *L'Origine du monde* de Gustave Courbet.

Cette fausse vache, métonymie du ventre de Pasiphaé, est une prothèse inventée par Dédale servant à lier la « bête divine » à la femme. C'est aussi « une machine à inquiéter l'espace (y compris familial) et à en réveiller les sortilèges. » (VIDAL, 2003, p. 55) La vache de bois est l'artifice par lequel le récit mythique commence et c'est le prototype du labyrinthe :

Avec Pasiphaé commence, à proprement parler, l'histoire du labyrinthe car l'édifice majeur de Dédale se trouve déjà dans la vache qui permettra à la reine de Crète d'assouvir son désir insensé ; il y est en réduction ou en épure. Comme il convient à un architecte. [...] Car avec la vache de Pasiphaé se déploie un espace emboîté, démultiplié, un lieu gigogne. (VIDAL, 2003, p. 51)

L'explication de Zampanò, voulant que la motivation tant débattue du retour de Navidson dans la maison soit simplement de prendre une meilleure image, prolonge la logique gigogne présente dans le mythe⁴⁸. La caméra-vache de bois, par sa vertu de matrice (dédoublée, puisqu'elle englobe celle de Pasiphaé qui engendre le Minotaure), transmet le labyrinthe par les remédiations ultérieures (qui sont aussi des actes d'interprétation) qui se déploient également, nous l'avons expliqué dès le début de ce mémoire, dans une logique gigogne. La caméra-vache de bois, en tant que maillon de la chaîne interprétative dans *House of Leaves*, fonctionne selon le principe de l'appropriation : il s'agit ici de saisir l'éternité promise par une bête divine⁴⁹ ou par un « instantané immobile » en même temps que d'être saisi, « croqué », par cette bête.

3.2.4 La quête de l'origine

Un trait constant du labyrinthe, que l'on retrouve chez plusieurs auteurs ayant

⁴⁸ Ayant établi les liens qui unissent le Labyrinthe à la maison d'Ash Tree Lane et à la photographie, nous pouvons mieux comprendre cette réponse que Zampanò donne à la question « *Why Navidson?* » : « *Considering his own history, talent and emotional background, only Navidson could have gone as deep as he did and still have successfully brought that vision back.* » (p. 23, nous soulignons)

⁴⁹ Acte dont Pasiphaé est aussi coupable que son mari Minos qui voulait garder le taureau blanc qu'il avait pourtant promis de sacrifier à Poséidon. Cette prétention de pouvoir toucher le dieu est le premier *ubris* qui sera puni par un autre *ubris*, le désir fou de Pasiphaé (insufflé par Aphrodite à la demande de Poséidon), qui engendrera dans une série d'emboîtements inconcevables un monstre et une énigme où, dans un juste châtement, se confondent le bestial et

traité le sujet et que nous rattacherons à une autre modalité de la quête dans *House of Leaves*, consiste en son rapport avec l'origine. Le lien le plus évident concerne le « réceptacle », en quelque sorte, de l'origine : la matrice. L'idée du labyrinthe en tant que matrice revient souvent. Mircea Eliade dit que « Pénétrer dans un labyrinthe ou dans une caverne équivalait à un retour mystique vers la Mère » (ELIADE, 1957, p. 228) et Jean Canteins, dans *Dédale et ses œuvres*, affirme : « Après la « naissance » [du Minotaure], c'est le labyrinthe qui est substitué à Pasiphaé dans cette fonction maternelle : il contiendra le Minotaure jusqu'à la fin de ses jours, comme si celui-ci n'en avait jamais véritablement fini de sortir de l'état fœtal. » (CANTEINS, 1994, p. 24) Jean-Pierre Vidal va plus loin en disant qu'une « figure secrète de la mère primordiale, commune à toute civilisation, cette déesse terre qui chez les Grecs a pour nom Gaïa ou Gé, commande à la parenthèse du labyrinthe » (VIDAL, 2003, p. 93) et que le labyrinthe est :

Un espace-temps d'avant les dieux même, parce qu'il forme le premier horizon du sujet, lorsque celui-ci lève les yeux du ventre familial et déploie son imagination à la fois vers le monde et le passé dont il rêve pour lui, en un lieu, symbolique, d'avant sa mère propre, [...] un lieu collectif où règne une image de mère totale, [...] une mère plus fondamentale même que toute divinité. (VIDAL, 2003, p. 93)

Le labyrinthe est une matrice et, comme tel, il est un lieu de naissance et de fondation : « la descente de Thésée au labyrinthe raconte [...] une naissance d'avant toutes les naissances, et une fondation de ville d'avant toutes les fondations. Cet édifice fabuleux [...] vient peut-être du même rêve qui dira plus tard la fondation de Rome » (VIDAL, 2003, p. 95)⁵⁰.

En plus d'être une figure de la Terre-Mère, le labyrinthe se parcourt (et se fait vaincre) en un acte qui se définit par rapport à l'origine (au moins en tant que point de départ) : l'action de revenir. Jean-Pierre Vidal a bien démontré comment le vainqueur du

l'humain.

⁵⁰ On se souvient que Zampanò, en parlant de la façon avec laquelle Karen Green interprète l'énigme de la maison (le *riddle*), avait cité deux phrases en latin évoquant la chute de Troie et de Carthage (p. 34). Nous avons remarqué que la chute de ces deux villes était nécessaire à la naissance (pour qu'Énée s'exile jusqu'au Latium) et au bien-être (pour étendre son emprise sur le monde méditerranéen) de Rome. En s'appuyant sur une analyse de l'*Énéide* par Penelope Reed Doob, nous avons constaté le caractère labyrinthique de Troie et de Carthage qui, dans l'oeuvre de Virgile, présagent le labyrinthe du Latium. Le rapprochement entre la fondation de Rome et le Labyrinthe (et l'acte d'interprétation) ne devrait donc pas surprendre.

labyrinthe, Thésée, est celui qui revient⁵¹. Dans le labyrinthe, « sa seule porte de sortie, c'est l'entrée retrouvée, son seul avenir le passé de ses propres pas » (VIDAL, 2003, p. 95). Ce retour lui est permis par le fil d'Ariane qui se rembobine (« retourne » sur lui-même) et qui est « un retour à la mère, au foyer, à Athènes, dont la femme [...] n'est jamais que la métaphore. » (VIDAL, 2003, p. 105)⁵²

Dans un autre ordre d'idée, mais toujours en lien avec l'origine, Penelope Reed Doob remarque comment le labyrinthe a servi aux anciens chrétiens comme métaphore du péché et, quelquefois, du péché originel (DOOB, 1990, p. 75). Le labyrinthe se trouve lié avec ce qui, dans une perspective chrétienne, fonde notre condition actuelle. Cet attachement du labyrinthe à ce qu'il y a de primordial semble revenir constamment à travers les époques jusqu'à la nôtre où « *most studies of labyrinths manifest an interest in determining anthropological origins or archetypal significance. This search for the Ur-labyrinth may tell us something about twentieth-century ways of thinking about signs in general and the labyrinth in particular [...]* » (DOOB, 1990, p. 3). Du labyrinthe en tant qu'origine à l'origine du labyrinthe, la figure mythique reste marquée par le retour en arrière. On y entre comme dans un retour à l'utérus, on en sort en retournant sur ses pas, on l'explique en cherchant sa toute première manifestation.

La fascination pour l'origine fait partie du principe de la quête qui commande la mise en récit de la figure du labyrinthe. Cette figure étant liée étroitement, dans *House of Leaves*, à l'acte d'interprétation, nous pouvons retrouver des traces de cette fascination dans la méthode de certains narrateurs-interprètes. Zampanò, pour commencer par lui, semble accorder une grande importance à l'étymologie pour comprendre certains mots dans son analyse du *Navidson Record*. Bien sûr, ceci vient du fait que l'étymologie donne le sens « vrai » d'un mot, comme l'atteste sa racine grecque, mais aussi du fait que,

⁵¹ Que ce soit de Trézène ou de Crète, quand Thésée avance victorieusement vers Athènes pour y être reconnu (comme fils du roi ou comme le roi lui-même), c'est en y *revenant* « d'au-delà de l'exil et de l'oubli, d'au-delà de l'abandon au lointain » (VIDAL, 2003, p. 96).

⁵² D'ailleurs, les trois personnages du mythe qui réussissent à venir à bout du Labyrinthe s'illustrent par leur patience (dans la suspension du temps et le piétinement) : le parcours de Thésée en est un de répétition, d'exercice et d'attente de la maturité ; Dédale est « patient jusqu'à l'immobilité du temps de sa maîtrise rêvée pérenne » (VIDAL, 2003, p. 100) ; Ariane représente la mémoire et la fidélité dans l'attente de son amant. Ils s'opposent ainsi à chacun des autres personnages de l'histoire qui « cherche à devancer son temps ou [...] à excéder son état » (VIDAL, 2003, p. 100).

comme le dit le terme latin *originatio*, elle nous fait remonter les dérivations qu'un mot a subies dans son histoire. Nous ne nous étendons pas davantage sur le cas de l'étymologie de *riddle* que Zampanò tient d'une dénommée Edith Skourja (mais est-elle citée ou créée de toutes pièces par le vieil écrivain ?), sauf pour rappeler à quel point cette étymologie est importante pour son analyse des façons qu'ont les personnages du film de chercher des réponses, d'affronter une énigme, d'interpréter.

C'est par l'étymologie que Zampanò donne du sens à une étape importante de l'« *Exploration #5* », où Will Navidson arrive devant une fenêtre (*window*), apparition totalement inattendue et sans précédent dans le labyrinthe : « *Here at last is a chance to behold something beyond the interminable pattern of wall, room, and door; a chance to reach a place of perspective and perhaps make some sense of the whole. An eye on the wind.* » (p. 464) Le mot anglais *window* vient effectivement du vieux norrois *vindauga* formé de *vindr*, « vent », et *auga*, « œil ». Toutefois, dans le contexte de la maison labyrinthique, il semble que le *wind* sur lequel la fenêtre permet de poser un regard ne renverrait pas au vent, mais à cet autre mot anglais signifiant « mouvement sinueux, serpentement, replis, enroulement » (et qui découle d'un tout autre étymon). Ce jeu sur la polysémie, que permet l'étymologie de *window*, souligne l'importance du passage qui est le seul moment où un personnage semble pouvoir regarder un labyrinthe d'une position « dédaléenne »⁵³.

L'argument étymologique le plus important de Zampanò serait celui où l'auteur analyse le mot désignant la figure qui nous intéresse : le labyrinthe. Comme Zampanò le dit lui-même : « *In order to fully appreciate the way the ambages unwind, twist only to rewind, and then open up again, whether in Navidson's house or the film [...] we should look at the etymological inheritance of a word like 'labyrinth'.* » (p. 114) Présentée de cette façon, l'étymologie apparaît comme une clé donnant la compréhension la plus exhaustive du « texte » à interpréter (la maison et le film de Navidson). Zampanò enchaîne :

⁵³ L'espoir d'atteindre ainsi une meilleure compréhension ne dure pas car Zampanò ajoute immédiatement cette précision obscure : « *Though as Navidson discovers, there was never a wind and there certainly is no eye.* » (p. 464) La fenêtre disparaît juste après que Navidson ait détourné son regard.

The Latin labor is akin to the root labi meaning to slip or slide backwards though the commonly perceived meaning suggests difficulty and work. Implicit in 'labyrinth' is a required effort to keep from slipping or falling; in other words stopping. We cannot relax within those walls, we have to struggle past them. (p. 114)

L'analyse étymologique de Zampanò vient d'une tradition d'étymologie populaire qui, selon Doob, a parcouru le Moyen Âge. Cette étymologie populaire donne pour étymon le mot latin *laborintus*⁵⁴ qui serait né de la conjonction de *labor* et *intus*⁵⁵. De l'avis de Doob, le mot clé dans presque toutes les étymologies médiévales (et qui nous serait donc restée jusqu'au déchiffrement du linéaire B) est *labor*.

Le premier mot que Zampanò donne dans sa brève étymologie, *labor, -oris*, renvoie à un labeur, à un travail accompli souvent avec effort ou à ce qui oblige à faire un effort, à un fardeau. Ce premier mot correspond bien à l'entreprise monumentale qu'a menée Zampanò en faisant toutes ses recherches pour trouver l'impressionnante documentation qu'il utilise pour traiter du *Navidson Record* (et aussi au travail d'édition entrepris par Johnny Truant). Selon le *Dictionnaire latin-français* de Henri Goelzer, le mot peut aussi signifier « maladie », ce qui n'est pas sans évoquer la nature contagieuse du labyrinthe de la maison se propageant à travers les interprétations et les remédiations. Il s'apparente vraiment au verbe *labor, -eris, lapsus sum, labi* (« glisser, chanceler, défaillir ») selon le *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, qui l'explique en

⁵⁴ En fait, le terme *laburinthos* existait déjà en ancien grec. Pour André Peyronie, « Il semble que la première trace que nous ayons du mot labyrinthe se trouve sous la forme : « da-pu-ri-to » sur deux tablettes minoennes des environs de 1400 av. J.-C. écrites en linéaire B. » (PEYRONIE, 1988, p. 917) Françoise Frontisi-Ducroux, après Monique Gérard-Rousseau et Paul Faure, note que cet ancien terme désignerait un ensemble complexe de salles souterraines et elle précise que « L'étymologie qui rattache le nom au *labrus* est très contestable. » (FRONTISI-DUCROUX, 2000, p. 142, n. 31) En effet, certains auteurs comme Robert Graves avaient exploité l'idée que le Labyrinthe « doit son nom à la *labrys* ou hache double, emblème bien connu des souverains crétois, figurant les deux aspects de la Lune, croissante et décroissante, réunis dos à dos et symbolisant la puissance créatrice et destructrice de la déesse [la « déesse-Lune de Cnosos »]. » (GRAVES, 1967, pp. 460-461)

⁵⁵ Cette étymologie ferait la synthèse de deux autres étymologies que Zampanò donne en exergue du chapitre 9 (p. 107) et qui s'opposent : l'une est d'Ascensius et dit « *laboriosus exitus domus* », l'autre est de Nicholas Trevet et dit « *laboriosa as entrandum* ». Doob donne ces traductions (qui sont reprises par Zampanò) : « *the house difficult of exit* » et « *difficult to enter* » (DOOB, 1990, pp. 96-97). La première citation dériverait de la première étymologie connue du mot Labyrinthe. Doob nous dit qu'il est écrit dans une scolie de l'*Énéide* datant du VII^e siècle : « *the labyrinth is so called because no one can elabi inde, that is escape from thence.* » (DOOB, 1990, p. 96) Doob dit aussi que l'étymologie « *labor + intus* » « *is far more ambiguous, suggestive, and indeterminate than elabi inde [...]. In fact, labor intus can be interpreted to*

disant que « le sens en a d'abord été « charge » (sous laquelle on chancelle) ».

Le verbe concerne un glissement à la fois physique et moral, ce qui a du intéresser les étymologistes du Moyen Âge qui associaient le labyrinthe au péché. Il a aussi donné le mot *lapsus* (« glissement, chute », également au sens physique et moral) que la langue anglaise et la langue française ont calqué en le restreignant au domaine de la parole. Zampanò et Johnny commettent beaucoup de lapsus, Johnny corrigeant parfois ceux de Zampanò (*parentethical* pour *parenthetical*, p. 401), les laissant parfois passer (« *Pan [...] tears her to pisces* » pour « *pieces* », p. 41) et corrigeant parfois les siens (« *she's so open and uninhabited, I mean ininhibited [...]* », p. 105). Ce dernier fait est à la fois très ironique, puisqu'il aurait pu effacer son erreur, et très révélateur, puisqu'il a justement choisi de garder l'erreur qui en dit long sur son acte manqué⁵⁶.

Pour Goelzer, le verbe *labor* signifierait aussi « s'écarter de son sujet, faire une digression », ce que Zampanò fait souvent et que Johnny Truant fait presque toujours. Les digressions du premier se font au grand dam d'une de ses scribes « *who apparently always objected to the large chunks of narrative Zampanò kept asking her to write down.* » (p. 55) Nous considérons les morceaux de récits en question comme des sortes de paraphrases inutiles et encombrantes dans le cadre d'un essai habituel, mais indispensables dans le cadre de *House of Leaves*, ce qui explique l'importance du verbe *labor* dans le processus d'interprétation de Zampanò.

Outre l'étymologie, un signe de la quête de l'origine comme méthode d'interprétation chez Zampanò transparait dans les notes 146 et 147 du plus labyrinthique des chapitres, le chapitre 9. La note 146 s'étend sur toutes les pages paires de la page 120 à la page 134. La note 147 est appelée à la fin de la note 146 et elle *revient* en commençant, écrite à l'envers, à la page 135 et en continuant sur les pages impaires jusqu'à la page 121, complétant ainsi une boucle. La note 146 consiste en une liste

highlight various essential qualities of the maze. » (DOOB, 1990, p. 97)

⁵⁶ Dans ce dernier exemple qui fait référence à Thumper, le grand amour de Johnny Truant, nous pouvons voir dans le mot que ce dernier laisse glisser (« *uninhabited* », « inhabité ») un lien avec le labyrinthe de la maison des Navidson qui est un endroit ne contenant absolument rien et ne supportant aucune intrusion. Thumper serait un labyrinthe pour Johnny, ses parties sexuelles (pour ne pas dire sa matrice), au dessus desquelles est tatoué « *the happiest place on earth* », lui semblant inaccessibles, impénétrables.

d'œuvres architecturales marquantes qui ne ressemblent pas à la maison des Navidson et la note 147 est une liste de noms associés aux grandes architectures (mais qui ne correspondent pas nécessairement aux œuvres de la première liste). La note 146 commence avec des bâtiments importants du XX^e siècle et remonte progressivement le temps (presque siècle par siècle) en passant par l'Antiquité (où on y mentionne le palais de Minos, « *which seems like a good place to end though it cannot end there* », p. 134) et en allant jusqu'à la préhistoire, « *which is also a good place to end though of course it cannot end there either –* » (p. 134). Cette volonté de ne jamais finir rappelle l'aspect du labyrinthe que Zampanò a décelé par l'étymologie et qu'il a résumé en disant « *We cannot relax within those walls* » (p. 114). La liste recommence effectivement à la note 147 en débutant avec des noms du XX^e siècle et en remontant le temps jusqu'à l'ultime (ou le premier) architecte : Dédale⁵⁷. Là, le nom des architectes commence à se dissoudre dans une masse de plus en plus dépersonnalisée : « *though here the names of the authors of buildings have begun to fade into the names of Patrons [...], whether Bishops, Kings, Emperors, Dynasties, eventually myth, and finally time –* » (p. 121). En remontant le temps (dans un mouvement vers l'origine puisqu'elle aboutit à Dédale, le concepteur du bâtiment qui nous intéresse), la liste finit par une dissolution progressive de l'auteur dans des figures de plus en plus vastes, comme une goutte d'eau retournant à la mer, si on nous permet la métaphore.

La boucle formée par les notes 146 et 147 est à mettre en relation avec la note 144 qui commence à la page 119 et dont le texte finit à la page 141 (ou 142, nous expliquerons bientôt pourquoi), mais en laissant sa forme – son empreinte – dans le texte jusqu'à la page 145. Comme pour la note 146, la note 144 est une liste « en négatif », c'est-à-dire qu'elle énumère tout ce qui n'est pas présent dans le labyrinthe de la maison (bien sûr, la liste ne peut pas être exhaustive, d'autant plus que le labyrinthe est pratiquement vide). Le texte de cette note est écrit sur les pages impaires et on retrouve au verso de chacune de ces pages le même texte mais à l'envers, comme si la page était transparente. La note fonctionne donc comme une *fenêtre*. Nous avons déjà vu comment la seule fenêtre à apparaître dans le labyrinthe sert brièvement (pour ne pas dire

⁵⁷ La note 147 commence comme ceci : « *Of course, it is impossible to consider any sort of construction [...] without paying heed to such names as [...]* » (p. 135). Contrairement à la note 146, elle ne donne pas nécessairement une liste d'éléments qui *n'ont pas* de rapport avec la maison. Le fait d'y trouver Dédale n'est donc pas un problème.

vainement) à donner une perspective dédaléenne, à voir le labyrinthe dans son ensemble et à le comprendre. Dans le cas de Navidson, cette possibilité a été annulée aussitôt qu'elle a été évoquée. De même, la note de Zampanò donnerait une vision globale de la maison. Elle est d'ailleurs encadrée d'une ligne bleue, couleur réservée exclusivement dans le roman au mot *house*. La maison étant vide, elle la montre en négatif (comme dans la photographie, le médium qui reste privilégié pour saisir l'endroit) en tentant d'énumérer *tout*. Après le texte de la note, le cadre reste et on n'y voit que du blanc (p. 143). Le verso, comme dans les pages précédentes, en montre l'image négative : un carré de couleur noire. Le noir est la somme de toutes les couleurs en même temps qu'il dénote l'absence de lumière. La fenêtre, pour nous donner une vision claire d'un labyrinthe où il n'y a rien, nous montre tout, ce qui s'annule et, en fin de compte, ne nous éclaire pas plus. Zampanò avait dit : « *Unfortunately the dichotomy between those who participate inside [la position théséenne] and those who view from the outside [la position dédaléenne] breaks down when considering the house, simply because no one ever sees that labyrinth in its entirety.* » (p. 114)

Johnny Truant semble aussi fonctionner sur le mode de la quête de l'origine pour comprendre le labyrinthe dans lequel il est pris, c'est-à-dire le manuscrit de Zampanò. Pour ce faire, il rencontre et interroge des femmes qui ont côtoyé le vieil homme, des lectrices ou des scribes, pour mieux comprendre certains passages dans un geste semblable à une critique génétique (geste auquel s'accorde l'autre geste de Johnny qui a restauré certaines ratures de Zampanò, remontant ainsi à la première intention de l'auteur) : il explique à l'une d'entre elles « *why in my effort to straighten them all out [les papiers manuscrits] I needed to trace some of his references.* » (p. 108) Dans cette (en)quête, une ancienne lectrice du vieil écrivain a dit à Johnny que, pour faire une longue liste de photographes, ils ont pris des noms au hasard dans des livres et des magazines (p. 67). Une autre lectrice a informé Johnny qu'elle avait l'habitude de décrire à Zampanò des films qu'elle voyait. Elle avait vu et décrit au vieil homme le film *Eraser*, ce qui explique la mention que celui-ci en fait dans son texte (p. 145).

La rencontre la plus marquante vient au début du chapitre 9, « *The Labyrinth* ». Johnny va rencontrer une scribe de Zampanò, Tatiana, dans un moment particulièrement difficile où il semble profondément empêtré dans son labyrinthe. En effet, à la toute fin

du chapitre 8, après avoir parlé du manuscrit et de son expérience avec celui-ci à Thumper qui s'est mis à l'écouter solennellement alors qu'il fondait en larmes, son amie lui donne ce simple conseil : « *If you want my opinion, you just need to get out of the house.* » (p. 106) Le mot *house*, par sa sempiternelle couleur bleue, connote toujours la même réalité : la maison en tant que labyrinthe. Johnny est presque incapable d'en sortir pour aller voir Tatiana : « *I do have to say though getting over to her place was no easy accomplishment. I had trouble just walking out my door.* » (p. 107) Une fois arrivé chez elle, Johnny reçoit de Tatiana des notes sur l'étymologie de *labor* dans un acte qui a pour effet de dédoubler la quête de l'origine en rappelant celle de Zampanò. S'en suit une scène torride qui évoque un film pornographique où Johnny, dans une jouissance jusqu'à inégalée, éjacule sur les seins de Tatiana qui avale un peu de son sperme. Cette scène n'est pas gratuite. Plus loin, Zampanò parle du fil d'Ariane et dit comment le fil a servi de métaphore pour le cordon ombilical. Il ajoute : « *Curiously in Orphic cults, thread symbolized semen.* » (p. 119) Tatiana, évoquée à l'entrée du chapitre consacré au labyrinthe, sert à Johnny d'Ariane tenant son fil et lui permettant de sortir de sa maison⁵⁸. C'est ce qui fait dire à Johnny : « *the weird encounter with Tatiana seems to have helped me somehow. As if getting off was all I needed to diminish some of this dread and panic. I guess Thumper was right.* » (p. 115) « *Getting off* » évoque un décollage mais qui ne le mène pas très loin : « *Of course the downside is that this new discovery has left me practically beside myself, by which I mean priapic.* » (p. 115) Johnny nous raconte ensuite comment il a sombré dans une frasque sexuelle misérable dont il gardera peu de souvenirs. Il ne tarde pas à retourner à sa quête d'une présence féminine et cette quête en est une qui a été associée dès la Renaissance, sous l'influence de Pétrarque et de Boccace, à la figure du labyrinthe, le « labyrinthe d'amour »⁵⁹.

⁵⁸ Autant Tatiana fait sortir Truant de sa maison, autant elle empêche celui-ci d'entrer dans une autre demeure. À l'instar de Thumper dont les organes génitaux sont pour Johnny comme la porte impénétrable d'un labyrinthe, l'ancienne scribe défend d'emblée au jeune homme d'accéder à ses parties sexuelles en formulant son invitation comme une interdiction : « *"I won't let you fuck me."* » (p. 108)

⁵⁹ Boccace, dans *Le Songe*, appelait ce labyrinthe « la porcherie de Vénus » et ceux qui s'y laissaient prendre étaient réduits à l'état de bête (PEYRONIE, 1988, p. 922). L'expression pourrait bien qualifier les exploits graveleux de Johnny.

3.2.5 Le centre

Les représentations du labyrinthe comportent traditionnellement un centre. Comme Penelope Reed Doob le dit, « *Most mazes are designed on behalf of, and in subordination to, their centers.* » (DOOB, 1990, p. 54) Il va de soi que les labyrinthes à ligne continue (*unicursal labyrinths*), par leur nature téléologique, mènent nécessairement à un but que l'on peut atteindre à force de persistance et d'endurance. Les labyrinthes à ligne brisée (*multicursal labyrinths*), eux aussi, « *have a center containing something so valuable or so shameful as to warrant protection.* » (DOOB, 1990, p. 55) La notion de centre comme étant bon ou mauvais (« *its circuitous toils lead to a goal, good or ill, enlightening or destructive* », DOOB, 1990, p. 54) est énoncée clairement par Wendy B. Faris : « *The center may contain a variety of experiences for the explorer, perhaps the most common being the adversary or the illumination – the bull or the temple, or else the mirror or the monster – the self or the other.* » (FARIS, 1988, p. 4) Nous reviendrons sur cette dualité.

La notion de centre pose toutefois un problème dans *House of Leaves*. Nous pouvons constater un mouvement qui éloigne le lecteur d'un centre dans la structure narrative et dans l'arrangement des notes de bas de page. Les narrations, en se télescopant, donnent l'effet de s'éloigner du premier texte, les événements sur Ash tree Lane qui sont à la base du roman. De même, les notes de bas de page, en se multipliant dans un embranchement, construisent une structure arborisée que l'on ne peut suivre qu'en s'éloignant du « tronc » (le texte où la première note a été appelée). À propos de commentaires, que l'on peut rapprocher à ceux retrouvés dans les narrations superposées et les notes de bas de page dans *House of Leaves*, Penelope Reed Doob nous dit que : « *In medieval manuscripts, commentary is often written in the margins, surrounding the commented text on the page. In one sense, [...] it is a textual clue that, followed carefully, explicates what lies within, carrying the reader to the center of the labyrinth.* » (DOOB, 1990, p. 71, n. 10) Que cette marge, qui est constamment repoussée dans le roman de Danielewski (dans un mouvement vers la périphérie), mène au centre est très paradoxal et révèle toute l'ambiguïté à laquelle nous sommes confrontés.

Doob nous dit que : « *One cannot take centers for granted in the labyrinths of*

our century : perhaps the fear that there is no center after all is part of the terror of the maze. Indeed the absence of a center may be even more threatening than the presence of a minotaur » (DOOB, 1990, p. 55). Doob explique l'évanescence du centre à notre époque en se servant d'une citation de Jacques Derrida tirée de « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » (dans *L'écriture et la différence*) et que Zampanò a reprise (comme tant d'autres choses chez Doob), mais en la citant directement en français :

Ce centre avait [avant un « événement », une rupture faite vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle] pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure – on ne peut en effet penser une structure inorganisée – mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure. Sans doute le centre d'une structure, en orientant et en organisant la cohérence du système, permet-il le jeu des éléments à l'intérieur de la forme totale. Et aujourd'hui encore une structure privée de tout centre représente l'impensable même. (DERRIDA, 1967, p. 409 ; DOOB, 1990, p. 55, traduit en anglais ; DANIELEWSKI, 2000, p. 112)

House of Leaves étant, en quelque sorte, un roman sur « l'impensable même », il faut s'attendre à remettre l'idée du centre en question. En effet, à l'image de la phrase ambiguë de Derrida, citée également par Zampanò, selon laquelle « le centre peut être dit, paradoxalement, *dans* la structure et *hors de* la structure » (DERRIDA, 1967, p. 410 ; DANIELEWSKI, 2000, p. 112), la notion de centre est totalement relativisée dans le discours du vieil écrivain. Celui-ci donne, après la citation de Derrida, une citation de Christian Norberg-Schulz (p. 113) selon qui l'espace de l'homme est centré subjectivement et certains centres sont « externalisés » pour servir de points de référence dans l'environnement (comme Delphes en tant que *Omphalos* ou La Mecque comme centre du monde musulman). Pour Norberg-Schulz, en se basant sur Mircea Eliade, le centre est habituellement difficile à atteindre et « *every life, even the least eventful, can be taken as the journey through a labyrinth.* » (p. 113) La métaphore du labyrinthe s'étend non seulement à notre perception de la géographie du monde, mais aussi à notre propre vie dont le centre est, sinon à trouver, du moins à atteindre. La relativité de tout centre culmine lorsque Zampanò évoque la notion de gravité et la façon qu'elle conditionne notre rapport à l'espace : « *Gravity informs words like 'balance', 'above', 'below', and even 'rest'.* » (p. 113) Le terme *rest* fait écho à l'interprétation étymologique que Zampanò faisait du labyrinthe qui est un endroit où l'on ne peut pas se reposer. Notre

perception du monde immédiatement autour de nous par le biais du labyrinthe de l'oreille interne qui interprète le langage de la gravité (« *gravity speaks a language [...]*, p. 113) ne peut déterminer son centre que de façon subjective, donc relative.

Après avoir évoqué l'absence de centre à notre époque, Penelope Reed Doob ajoute une nuance en citant de nouveau Derrida (que je transpose ici dans la version originale) disant que « le centre [...], à pouvoir être aussi bien dehors que dedans, reçoit indifféremment les noms d'origine ou de fin » (DERRIDA, 1967, p. 410 ; DOOB, 1990, p. 55) Le but à atteindre est donc au bout du parcours en même temps qu'il est le point de départ. Le centre d'un labyrinthe comme origine et fin peut aussi être interprété, nous dit Doob en citant Philippe Borgeaud, comme un double centre : l'un étant où l'on est et l'autre étant où l'on veut être⁶⁰.

Cette dernière affirmation peut être appliquée à deux personnages du roman : Johnny Truant et Will Navidson. En ce qui concerne l'endroit où ils sont, le premier centre, ce peut être, dans une perspective qui nous restreint au roman, la folie dans laquelle Johnny plonge ou les événements tumultueux que vit Navidson (qui sont, je le rappelle, l'objet d'étude de Zampanò plutôt que seulement la maison en tant que telle). Dans une perspective plus générale, ce peut être simplement le moment dans lequel ils se situent par rapport à leur histoire personnelle respective, à leur vie. L'endroit où ils veulent être est plus précis. Johnny remarque que son copain Lude ne veut que plus d'argent, de fêtes et de filles et que lui veut quelque chose d'autre : « *I'm not even sure what to call it anymore except I know it feels roomy and it's drenched in sunlight and it's weightless and I know it's not cheap. // Probably not even real.* » (p. 20) Cette remarque nous ramène à la situation de Johnny au début de l'introduction juste avant que Lude ne lui parle de Zampanò. À ce moment, Johnny se cherche un appartement. C'est cette quête d'un foyer qui l'anime.

C'est une quête semblable qui anime Will Navidson. Au début du chapitre 2, Zampanò remarque que : « *The Navidson Record actually contains two films : the one*

⁶⁰ Doob précise que « *This statement is really true only if "center" is used metaphorically as "goal", and only from the subjective point of view of a wanderer in an unpleasant maze.* » (DOOB, 1990, p. 55) C'est bien là la situation dans *House of Leaves*.

Navidson made, which everyone remembers, and the one he set out to make, which very few people ever detect. » (p. 8) Le centre que Navidson veut atteindre se révèle à travers ses premières intentions de faire un film. Il nous dit :

I just want to create a record of how Karen and I bought a small house in the country and moved into it with our children. [...] I just thought it would be nice to see how people move into a place and start to inhabit it. Settle in. maybe put down roots, interact, hopefully understand each other a little better. Personally, I just want to create a cozy little outpost for me and my family. A place to drink lemonade on the porch and watch the sun set.
(pp. 8-9)

Navidson veut garder un témoignage de l'investissement d'un foyer à remplir de tendresse et d'harmonie. Cette quête est bien sûr à mettre en lien avec celle de Johnny, comme le souligne cette description que fait Zampanò de la maison telle qu'elle nous est montrée au début du film : « *the house itself [...] sitting quietly on the corner of Succoth and Ash Tree Lane, bathed in afternoon light* » (p. 18, nous soulignons) On se rappelle du fantasme de Johnny de quelque chose « *drenched in sunlight* ». Ce rêve de Navidson sera miné dès le début par les tensions qui vont en grandissant dans son couple (le « labyrinthe d'amour »).

Navidson accomplit son rêve et atteint le but qu'il cherchait comme nous pouvons le voir au chapitre 23 : « *They both live. They even get married. It's a happy ending.* » (p. 526) Il vit heureux avec sa femme et ses enfants au Vermont, malgré les blessures profondes qu'il a subies (il a perdu sa main droite, une partie d'une oreille, des morceaux de peau de son visage, son œil gauche et sa hanche a été fracassée). Pour atteindre ce centre « bon » (Wendy B. Faris aurait dit « *the illumination* »), il a fallu d'abord traverser un centre « mauvais » (« *the adversary* »). L'obstacle, c'est le labyrinthe de la maison que Navidson a affronté à trois occasions, chacune étant plus périlleuse que la précédente. À chaque fois, il s'en sort à l'aide d'une figure d'Ariane : une figure féminine qui incarne son idée du foyer.

La première des explorations de Navidson est l'« *Exploration A* » qui est décrite par Zampanò au chapitre 5 dédié à la figure d'Écho. L'incursion de Navidson est motivée par la curiosité et elle n'est pas très dangereuse sauf qu'il se perd. Il crie alors le nom de sa femme et de son frère. C'est finalement sa fille, Daisy, qui répond à son appel

et Navidson peut sortir en s'orientant à partir du son de sa voix qui lui parvient portée par l'écho⁶¹. Sa femme, son frère et sa fille, en tant que membres de sa famille, font tous partie du « foyer ». Daisy est la première figure féminine à être liée à ce foyer.

La deuxième fois que Navidson s'aventure dans le labyrinthe, c'est lors du sauvetage des membres de l'équipe de la dramatique « *Exploration #4* ». Alors que presque tout le monde réussit à sortir du labyrinthe, Navidson se trouve isolé et forcé à y rester tout en sachant que rôde Holloway Roberts, sorte de Minotaure atteint d'une rage meurtrière. Pendant quatre jours, la famille de Navidson attend celui-ci en gardant espoir de le revoir. Navidson apparaît au cinquième jour. C'est Karen qui l'accueille dans des retrouvailles qui sont, pour Zampanò, chargées de sens : « *Several essays has been written about this reunion* » (p. 322). Dans une note de bas de page, Zampanò nous donne une transcription d'une entrevue de Navidson où celui-ci nous dit comment il s'en est sorti. Tout s'est passé en se conformant au principe déjà établi disant que « *the house's mutations reflect the psychology of anyone who enters it.* » (p. 165) Navidson nous raconte qu'il vient de trouver l'équipement de Holloway :

[...] *what made finding that stuff particularly strange was how much I'd been thinking of Holloway at the time. I kept expecting him to jump around some corner and shoot me.*

After that, [...] I kept wondering what happened to his body. It was making me crazy. So I tried fixing my mind on other things.

I remember thinking then that one of the toenails on my right foot, the big toenail, had torn loose and started to bleed. That's when De – ... Delial came into my head which was awful.

Finally though, I began concentrating on Karen. On Chad and Daisy. On Tom and Billy. [...] I remembered when I first met Karen. [...] I remembered when Chad was born. All that kind of stuff, trying to recall those moments as vividly as possible. In as much detail. Eventually I went into this daze and the hours began to melt away. Felt like minutes. (p. 322-323)

⁶¹ Comme dans les jeux d'échos évoqués par Zampanò et John Hollander et dont nous avons parlé dans la section sur la figure d'Écho, la réponse de l'écho semble être signifiante ici aussi : « *"Karen!" he finally shouts, a flurry of air-in's almost instantly swallowed in front of him* » et « *"I'm in here!" giving rise to tripping nn-ear's reverberating and fading* » (p. 68). Peut-on voir le « *air-in* » comme une sorte d'appel d'air, une tentative de reprendre son souffle ? Et le « *nn-ear* » pourrait-il faire référence au labyrinthe de l'oreille interne qui sert à nous orienter dans l'espace ? En tous les cas, la traduction française a gardé l'idée d'une réponse signifiante de l'écho. « Karen » est rendu par « ha-reine », donnant davantage d'importance à la femme de Navidson, et « je suis là » revient en « huis-là », le huis étant un archaïsme désignant une porte et que l'on connaît à notre époque par l'expression, consacrée par Sartre, « huis clos » (qui convient assez bien à la maison des Navidson).

Avant de trouver la sortie, Navidson pense donc à : (1) ce qui est arrivé au corps de Holloway ; (2) son pied droit qui saigne ; (3) Delial ; (4) Karen, Chad, Daisy, Tom et Billy. La première pensée est celle du corps blessé d'un autre ; la deuxième, celle de son propre corps blessé ; la troisième, celle du corps blessé d'un autre en lui (Delial qui le hante). La quatrième pensée est celle de son propre corps blessé dans les autres, car ceux-ci pensent, au même moment, à Navidson et ils ne cessent d'espérer son retour. Il y a ici une progression vers un centre. De la première pensée à la deuxième et de la troisième à la quatrième, on passe de l'autre à soi, donc de l'extérieur à l'intérieur.

Nous avons déjà parlé de la troisième expédition de Will Navidson, l'« *Exploration #5* », la plus dangereuse de toutes. Navidson affronte la maison seul et passe très près d'être littéralement anéanti. Karen, après avoir réalisé son film sur Navidson et quitté son amant, retourne à la maison dans l'espoir de sauver celui qu'elle aime. Vers la fin du périple de Navidson, celui-ci vient à tomber en chute libre dans l'obscurité. Encore une fois, il pense à ses proches : « *Navidson begins rambling on about people he has known and loved: Tom – "Tom... Tom, is this where you went? Don't look down, eh?" – Delial, his children and more and more frequently Karen – "I've you". I've lost you.* » (p. 474) Navidson chante ensuite une chanson sur Daisy, sa fille. Les lignes de la gamme exprimant sa mélodie sont à la verticale, comme sa chute. Zampanò écrit alors : « *Very soon he will vanish completely in the wing of his own wordless stanza* » (p. 484) et « *Except this stanza does not remain entirely empty* » (p. 486). Chacune des phrases forme un calligramme ressemblant à un avion ou un oiseau, rappelant le mode d'évasion qu'a utilisé Dédale. Nous sommes tout près du centre « bon » (« *the illumination* ») qui permettra l'évasion. Cet envol précède l'apparition d'une lumière : « *"Light," Navidson croaks. "Can't be. I see light. Care – "* » (p. 488). Le « *Care –* » de Navidson pourrait exprimer un avertissement (« *careful !* »), mais pour la fictive Sophia Blynn, c'est beaucoup plus révélateur : « *I believe this utterance is really just the first syllable of the very name on which his mind and heart had finally come to rest. His only hope, his only meaning : "Karen."* » (p. 523) Karen est le lieu de repos du cœur et de l'esprit de Navidson, le centre de son labyrinthe. C'est justement Karen qui affronte le néant pour venir le chercher. Tout comme Navidson pense à Karen, Karen aussi continue de porter Navidson en elle, comme le dit encore

Sophia Blynn : « *The most important light Karen carried into that place was the memory of Navidson.* » (p. 523) Grâce à sa mémoire, elle est son fil d'Ariane.

Johnny Truant aussi affronte « *the adversary* » au centre de son labyrinthe. La confrontation avec le Minotaure survient dans le journal qui constitue le chapitre 21. Le chapitre commence sur le thème de l'anéantissement dans le labyrinthe avec la chute – ou la perdition – du compagnon de Johnny : « *Lude was tumbling straight down into oblivion.* » (p. 491) Lude a échoué l'épreuve du labyrinthe :

No rehab for him, no intro(in)spection, no counselling, good talk, clean talk, or even the slightest attempt to renegotiate old pathways. If only he could have gotten around it all, at least once, far enough to peek past the corner and find out that hey, it doesn't have to be the same block after all. (p. 492, nous soulignons)

Comme Icare, Lude succombe à son *ubris* lorsqu'il sort de l'hôpital et roule avec sa moto comme un fou et lourdement intoxiqué par l'alcool et les drogues. Il perd le contrôle et vient se fracasser contre un mur. Il en meurt.

Suite à cet événement, Johnny s'isole dans sa chambre d'hôtel et s'affronte lui-même. Il découvre le Minotaure.

*And I find it. What has been there all along, ancient, no not ancient, but primitive, primitive and pitiless. And even if I know better than to trust it, I also realize I'm too late to stop it. I have nothing else. I let it stretch inside me like an endless hallway.
And then I open the door.
[...]
What disturbs the sleep of everyone in this hotel ; what crushes their throats in their dreams and stalks them like the dusk the day ; what loosens their bowels [...] ; what they experience only as premonition, illness and fear ; that banished face beyond the province of image, swept clean like a page – is and always has been me.* (p. 494)

Quelques jours plus tard, Johnny fait face à une brute qui le cherche depuis un bon bout de temps : l'homme de Gdansk, le copain jaloux de Kyrie, une amante occasionnelle de Johnny. Face à ce dernier, Johnny devient une bête, un Minotaure en quelque sorte :

*I will become, I have become, a creature unstirred by history, no longer moved by the present, just hungry, blind and at long last full of mindless wrath.
Gdansk Man dies.*

Soon Kyrie will too. (p. 497)

Le lendemain, Johnny confie à son journal qu'il a tout oublié des événements de la veille. Il ne reconnaît pas le sang qu'il a sur lui. Tout comme l'épisode du mythe du labyrinthe où Thésée tue le Minotaure, la scène est dérobée au regard. Comme le fait remarquer Bertrand Gervais, personne ne dit comment le Minotaure est tué : « Il ne s'agit donc pas d'un événement sur lequel le récit du mythe revient [...] mais au contraire d'un événement qui, une fois accompli, est pour ainsi dire oublié. » (GERVAIS, 2002, p. 24) Johnny se rappelle ce qui s'est passé seulement après la relecture de son journal :

Gdansk Man's blood is smeared on my fingers, but even as I prepare to murder him there on the sidewalk and carry Kyrie to another there – some unspeakable place –, something darker, perhaps darkest of all, arrests my hand, and in the whispers of a strange wind banishes my fury. (p. 516)

Ce n'est donc pas le Minotaure que Johnny était devenu qui commet un meurtre, mais Johnny qui vainc le Minotaure en lui, celui qui avait pris le dessus l'instant d'une rage meurtrière. Il s'agirait d'une première étape dans une progression vers le centre, la première victoire sur un Minotaure.

Nous avons déjà vu que, comme lors de l'affrontement avec l'homme de Gdansk, Johnny a aussi oublié toute la période couverte par son journal qu'il relit. Dans ces entrées, il fait un voyage pour retrouver d'abord les lieux du *Navidson Record*, puis les lieux de son enfance. Des lieux dans ses souvenirs. Dans ces souvenirs, il y a un Minotaure à affronter. Après avoir été en Virginie, où il a réalisé qu'il n'y a pas d'*Ash Tree Lane*, Johnny se rend compte de son erreur :

A quick re-read of all this and I begin to see I'm tracing the wrong history. Virginia may have meant a great deal to Zampanò's imagination. It doesn't to mine. I'm following something else. Maybe parallel. Possibly harmonic. Certainly personal. (p. 502)

Ce que Johnny suit, c'est le souvenir de sa mère : « *My mother is right before me now, right before you.* » (p. 502) Après avoir réalisé cela, il se passe presque deux mois avant que Johnny ré-écrive dans son journal : « *an hour ago, I woke up with no idea where I was.* » (p. 503) Nouvel oubli de ce qui ressemble à une autre confrontation. Johnny se réveille dans l'institut psychiatrique (à l'abandon depuis maintenant cinq ans) où vivait sa mère. Sa mère est aussi une sorte de Minotaure, ou du moins un monstre : elle avait

essayé d'étrangler son fils avant d'être internée.

Sans trouver de soulagement dans cette visite, Johnny décide de retrouver la maison dans laquelle il a grandi avec ses parents. Il ne trouve rien car, à l'endroit où se situait sa maison, se trouve maintenant une cour à bois. C'est là le lieu où Johnny aperçoit son Minotaure personnel, celui dans ses souvenirs :

And suddenly I find something, hiding down some hall in my head, though not my head but a house, which house? a home, my home?, perhaps by the foyer, blinking out of the darkness, two eyes pale as October moons, licking its teeth, incessantly flicking its long polished nails, and then before it can reach – another cry, perhaps even more profound than my father's roar, though it has to be my father's, right?, sending this memory, this premonition – whatever this is – as well as that thing in the foyer away, a roar to erase all recollection, protecting me? (p. 506)

Ces « *long polished nails* » seraient les ongles de la mère de Johnny. Souvenons-nous de l'épisode où Johnny renverse sur lui de l'encre noire et de l'encre mauve. N. Katherine Hayles a reconnu dans l'encre mauve le vernis à ongle de la mère de Johnny : « *The purple ink that brings back portions of his splattered face recalls the purple nail polish his mother wore the day her fingernails dug into his neck* » (HAYLES, 2002a, p. 790). La créature menaçante serait ici la mère de Johnny agressant celui-ci dans un geste de folie, conformément au souvenir que Johnny a conservé. D'où vient le cri qui le sauve ? Nous l'apprenons dans un moment où les souvenirs de Johnny s'éclaircissent et où il assiste, de nouveau semble-t-il, à une « scène primitive » qui est la source de son traumatisme. Johnny voit que « *She hadn't tried to strangle me and my father had never made a sound* » (p. 517) et il entend le cri⁶² qui l'a sauvé :

Of course she [sa mère] was lost in a blur. My poor father taking her from me, forced to grab hold of her, especially when they got to the foyer and she started to scream, screaming for me, not wanting to go at all but crying out my name – and there it was the roar, the one I've been remembering, in the end not a roar, but the saddest call of all – reaching for me, her voice sounding as if it would shatter the world, fill it with thunder and darkness, which I guess it finally did. (p. 517)

⁶² Dans une autre « déstabilisation des priorités ontologiques », Johnny nous apprend que « *the details of those five and a half minutes just went and left me to my future.* » (p. 517) La scène traumatisante de sa séparation avec sa mère a duré exactement le même temps que le vidéo de Navidson, *The Five and a Half Minutes Hallway*. De même, nous pouvons voir dans le cri (« *roar* ») qu'il entend le grognement dans la maison des Navidson. Ce nouveau renversement pourrait laisser supposer, sans se livrer à une surinterprétation, que Johnny est l'auteur de *House of Leaves*.

C'est ainsi que se termine le journal de Johnny, dans la reconstitution de la scène primitive qui le reconcilie avec le souvenir de sa mère. Ce souvenir le hantait comme un terrible monstre prêt à jaillir n'importe où (comme dans l'armoire où il s'est enfermé et où il répand sur lui des flacons d'encre). Johnny a tenté de retracer ses origines en retournant sur les lieux de son enfance. Il a tenté de retrouver son foyer natal et il a trouvé le centre de son labyrinthe, « *the illumination* », une figure maternelle qu'il avait oubliée.

CONCLUSION

Nous avons, dans ce mémoire, analysé un aspect de *House of Leaves* qui rend compte de la grande complexité de l'oeuvre. Le roman met en scène différents narrateurs qui se superposent et, sans voir là une innovation (d'autres romans l'ont fait avant dont *Pale Fire* de Vladimir Nabokov), c'est un procédé particulier qui attire l'œil du lecteur tout en lui complexifiant un peu la tâche. Ajoutons à cela les multiples incursions que les différents narrateurs font dans d'autres niveaux narratifs qui leur sont normalement inaccessibles et on comprend que la lecture s'en trouve encore plus complexifiée. Ces incursions sont inquiétantes car elles remettent en question une hiérarchie ontologique mettant en rapport celui qui écrit et celui qui lit.

De plus, ces incursions se font sur le mode de la lecture, ce qui a pour effet d'impliquer le lecteur dans son économie. Pour être plus précis, il s'agit d'un cas d'interprétation partageant beaucoup de caractéristiques avec ce que Bertrand Gervais nomme la lecture littéraire. Celle-ci nécessite un prétexte (et un contexte), elle doit être singulière et comporte une mise en discours. Le roman abondant en prétextes à interprétation, il n'est pas surprenant que, après quelques années d'existence à peine, il ait déjà suscité une importante littérature critique. En suivant la logique mise en place dans le roman qui veut que la maison labyrinthique se transmette, ou s'infilte, de cette façon chez ceux qui entrent avec elle (et avec ses incarnations dans d'autres médias) dans une relation de lecture, cette invitation à l'interprétation donnerait lieu à une incursion plus inquiétante encore. Par une relation, une mise en communication, qui s'apparente également à la remédiation (par la répétition d'un discours dans différents médias), la maison se propage comme une maladie : elle happe les lecteurs, suscitant de leur part une interprétation, et continue à vivre par leur discours qui, à leur tour, font naître d'autres discours.

Le roman fait de la remédiation son principe fondamental. Au cœur de son intrigue, il y a bien entendu le documentaire de Navidson, *The Navidson Record*, qui se

voit par conséquent remédiatisé par le texte. Mais le roman de Danielewski fait la part belle aux nouvelles technologies du texte qui ont commencé à apparaître à la fin du XX^e siècle. La mise en page particulière dans le roman n'aurait pas pu se faire sans l'usage d'un logiciel de mise en page performant et sans les possibilités de l'impression numérique. De plus, à en croire la deuxième de couverture de l'édition française, le texte aurait commencé à circuler sur Internet où il aurait acquis le statut d'objet culte. En ce sens, *House of Leaves* paraît comme l'aboutissement d'un thème récurrent dans la littérature populaire des années 1990.

Peut-être inspirés par le récent phénomène des virus informatiques, plusieurs romans mettent en scène la propagation d'un mal à travers les nouvelles technologies dont nous sommes devenus dépendants. Nous pouvons donner en exemple *Les racines du mal* de Maurice G. Dantec (1995) où un super-ordinateur ayant développé une sorte de conscience a comme directive d'analyser toutes sortes de données dans le but de comprendre l'esprit d'un fou meurtrier. L'ordinateur vient à développer la conscience du meurtrier au point où celle-ci prend parfois le dessus. Il apprend à « vivre » avec cette conscience et à relâcher sa puissance destructrice par le réseau Internet. Nous pouvons également mentionner la trilogie de Koji Suzuki composée de *Ringu* (1991, et 2002 pour l'édition française, *Ring*), *Rasen* (1995, 2002 pour *Double hélice*) et *Loop* (1998, 2002 pour *La boucle*). Le premier roman de la trilogie nous montre comment le fantôme maléfique d'une jeune fille tue ses victimes par le biais d'une cassette vidéo. Le seul moyen d'éviter la mort après avoir visionné la cassette, c'est de faire une copie de la bande et de la montrer à une autre personne. Dans *La boucle*, nous apprenons qu'un récent virus faisant que les victimes développent un cancer incurable aurait comme origine un monde virtuel très puissant pouvant imiter la vie à la perfection. Ce monde, accessible à l'aide de lunettes et de gants de réalité virtuelle, est celui où se déroule l'intrigue des deux premiers romans et où l'esprit maléfique de la jeune fille s'est répandu partout. Un scientifique aurait cloné la conscience d'un individu virtuel et aurait ainsi commencé à répandre le virulent cancer dans le monde réel.

Pour *House of Leaves*, sachant que le mal se transmet par une forme d'interprétation semblable à la lecture littéraire, nous avons pu comprendre le mal et son mode de transmission à partir des traces de métaphores fondatrices laissées dans le texte

par un de ses narrateurs. La figure qui convient le mieux pour décrire à la fois le mal et son mode de transmission, tout en gardant les caractéristiques des autres figures ébauchées avant elle, est celle du labyrinthe. Cette figure représente l'aporie parfaite et, comme pour Marius Mercator et Isidore de Séville qui marquaient d'un petit labyrinthe dessiné dans la marge de manuscrits les passages difficiles qui nécessitaient une plus grande étude (DOOB, 1990, p. 86, n. 34), elle peut servir à désigner un prétexte à l'interprétation. De la même façon qu'un prétexte appelle une interprétation, le labyrinthe fonctionne comme un sombre canal qui aspire le lecteur et le dévore. Paradoxalement et comme dans une logique d'invagination ou de ruban de Möbius, il s'infiltré ainsi dans le lecteur, le possède, et commande la forme du discours que celui-ci tient à propos du premier texte. Ce nouveau discours labyrinthique aura à son tour un lecteur qui se prendra dans ses filets et qui continuera la chaîne *ad vitam aeternam*.

Les personnages du roman pris dans ce labyrinthe se comportent en accord avec le récit mythique. En s'orientant constamment vers une origine, quelle qu'elle soit, et vers une présence féminine, métaphore du foyer, les lecteurs (nous entendons ce terme dans un sens très large, tout comme le mot « texte ») représentés agissent comme un Thésée cherchant son Ariane. La maison-labyrinthe, lieu *unheimlich* et contradictoire où se joignent le familier et l'étranger, le repos et le tourment, est l'objet de leur quête en même temps qu'elle est leur obstacle.

La figure du labyrinthe se déploie dans *House of Leaves* d'une façon complexe et très riche. Nous n'avons pas abordé la figure du Minotaure, pourtant présente à plusieurs niveaux. Cette figure s'incarne parfois dans différents personnages : Holloway Roberts, orgueilleux chef d'expédition apportant ses armes contre l'avis de tous, devenant fou de rage, meurtrier et suicidaire ; Raymond, *marine* violent qui a été le tuteur de Johnny Truant dans son enfance, traumatisant celui-ci ; l'homme de Gdansk, brute jalouse voulant la peau de Johnny et de Lude ; Johnny Truant lui-même, possédé parfois d'une fureur bestiale. Le Minotaure, bête sauvage, s'oppose aux animaux domestiques des Navidson, bêtes innocentes réussissant à passer à travers la porte terrifiante dans le salon et à ressortir dans la cour arrière. La créature isomorphe du labyrinthe, qui est un lieu de tourment, reproduit de cette façon une opposition traditionnelle avec l'arche de Noé, lieu de repos. Le Minotaure participe donc à cette tension entre *domus daedali* et *domus Dei*

qui anime les personnages.

Nous n'avons pas traité non plus d'autres figures qui parsèment le roman et qui se mêlent parfois à celle du labyrinthe : l'arbre, la cendre et le vent. L'arbre est dans les feuilles du titre. Son espèce est celle qui a donné son nom à Ash Tree Lane, le frêne, comme l'arbre de la mythologie scandinave, le Yggdrasil auquel est consacré un calligramme à la fin du livre, *axis mundi* soutenant le cosmos. C'est un arbre dans une position centrale comme celui du fruit défendu dans *Paradise Lost*, source du péché originel et donc du premier exil hors du foyer paradisiaque. C'est un arbre dont la forme même, qui s'embranché jusque dans les nervures des feuilles, évoque un labyrinthe. Les feuilles, les *leaves*, évoquent aussi les pages du livre. Ce mot au pluriel est aussi un homonyme du verbe (à la troisième personne du singulier) signifiant « quitter, abandonner » qui souligne la séparation d'un foyer ou d'une femme. *Leave* est aussi un substantif désignant une permission de sortir, un congé ou même un adieu.

La cendre est dans le nom anglais du frêne : *ash tree*. Elle est la cause de la destruction de certains passages du manuscrit de Zampanò (« *small flakes leisurely kissing away tiny bits of meaning* », p. 323) et, au niveau métaphorique, de trous dans l'esprit de Johnny Truant (p. 326). On lui doit donc une partie des grands blancs qui trouent le texte. C'est sous son enseigne, celle d'une boutique de ramonage, que le beau-père violent de Johnny, Minotaure enragé, poursuivait celui-ci (p. 324). La cendre est l'état d'où vient Adam et où il devra retourner éventuellement après la chute, comme le raconte *Paradise Lost*. La cendre vient du feu comme celui qui détruit Troie (p. 34) ou celui qui brûle les victimes prises dans le taureau de Perilaus (p. 337). Et c'est aussi le feu que donne Lude, dans une scène dramatique, à Johnny, après lui avoir sagement conseillé d'oublier le manuscrit de Zampanò, sous la forme d'un briquet Zippo, un briquet contre le vent.

Le vent est évoqué par le grognement dans la maison auquel on compare souvent le son (pp. 123 et 322). Il est aussi l'élément sur lequel glissait Donny, le père de Johnny qui était aviateur (pp. 36, 599 et 605, ceci nous ramènerait vers Dédale s'échappant du labyrinthe et vers la couleur du ciel, le bleu, à laquelle est attaché le mot « maison »). Enfin, il est l'homonyme d'un mot signifiant « mouvement sinueux, serpentelement, replis,

enroulement » et il se rattache ainsi à la figure du labyrinthe.

Nous aurions pu aussi parler davantage des lettres de Pelafina Heather Lièvre, la mère de Johnny. Ces lettres remplissent 55 pages et soulèvent beaucoup de questions comme celle de l'arrangement typographique particulier. Pelafina écrivait à la main et elle ne peut donc pas être l'auteure de ces arrangements. Nous aurions pu traiter de l'oubli, dont Johnny a souffert, qui est « un trait dominant de l'imaginaire du labyrinthe » (GERVAIS, 2001, p. 27), et de son aspect positif, le musement qui est une modalité de l'agir caractéristique de Thésée et conforme à l'errance dans un labyrinthe. Nous aurions pu également suivre une autre piste de la mythologie et établir un lien entre Navidson, qui finit par perdre un œil et sa main droite, et ce que Georges Dumézil nomme « la conception bipartite de l'action souveraine » (DUMÉZIL, 1992, p. 264) commune aux mythologies d'origine indo-européenne et à laquelle se rattache les dieux scandinaves Odin et Tyr. Le premier, le dieu voyant, devient borgne après avoir jeté son œil dans le puits de Mimir pour pouvoir y boire et ainsi acquérir sagesse et connaissance. Le deuxième met sa main dans la gueule du loup Fenrir comme gage frauduleux pour que la bête, dont une prophétie annonce qu'elle tuera tous les dieux, accepte par défi de se laisser attacher avec une corde qu'elle ignore être incassable. Les blessures de Navidson acquièrent ainsi une portée mythique et viennent à représenter la connaissance et le sacrifice de soi pour le bien des autres. Zampanò a résumé cet aspect sous le terme de *passion*, qui est le titre du chapitre final, qu'il analyse évidemment par l'étymologie.

House of Leaves est d'une complexité imposante et les pistes de lecture abondent. Nous nous sommes concentrés sur certaines idées directrices qui ont aidé notre propos tout en sachant que cette œuvre fertile peut livrer encore beaucoup de matière à réflexion. Le discours critique qui l'entoure déjà est là pour le prouver. Cette complexité est le trait principal de la figure du labyrinthe qui imprègne le roman. Cette figure a été très prégnante tout au long du XX^e siècle dans la littérature. On peut se faire une idée de son importance en lisant le livre de Wendy B. Faris (1988) qui traite d'auteurs aussi variés que Joyce, Robbe-Grillet, Borges, Gide, etc. Nous la retrouvons aussi dans les discours cherchant à rendre compte de nouvelles réalités comme le développement des villes, la bureaucratie ou l'Internet. Il n'est donc pas surprenant de voir aboutir dans un livre qui inaugure un nouveau siècle la manifestation la plus accomplie jusqu'à ce jour de la figure

du labyrinthe. Comme avec l'œuvre de Dédale, *House of Leaves* se veut une œuvre totale où le lecteur est amené à se perdre. En tentant le plus possible de recouvrir toutes les pratiques signifiantes mises en œuvre dans un livre (typographie, mise en page, paratexte) et en déployant une grande complexité dans sa forme narrative (qui se développe surtout à partir de la stratification des mondes fictionnels), le roman de Danielewski force le lecteur à trouver son chemin, à travers des carrefours et des culs-de-sac, en faisant constamment des actes d'interprétation. Ce faisant, il devient porteur d'un discours qui étend les tentacules labyrinthiques du roman dont rien n'indique que le sens en sera bientôt épuisé et que la maladie de l'interprétation cessera de se propager.

APPENDICE A

RÉSUMÉ DU MYTHE DU LABYRINTHE

Minos, le roi de Crète, reçoit en cadeau du dieu Poséidon un magnifique taureau blanc, gage de puissance, que le roi doit redonner éventuellement au dieu en le sacrifiant. Voulant garder la puissance pour lui, Minos ne rend pas le taureau. Pour le punir, Poséidon demande à Aphrodite d'insuffler à Pasiphaé, la femme du roi, un désir fou qui la pousserait à s'accoupler avec l'animal sacré. Pour satisfaire son désir, Pasiphaé demande à Dédale, maître artisan, de lui confectionner une vache en bois dans laquelle elle se glisserait pour séduire le taureau blanc et recevoir sa semence. Elle conçoit de cette union un monstre avec le corps d'un homme et la tête d'un taureau, le Minotaure. Minos, honteux de cette trahison, demande à Dédale de construire un labyrinthe inextricable pour y cacher et emprisonner le monstre.

Athènes devait donner régulièrement à Minos, dans un tribut d'expiation suite à l'assassinat du fils du roi, un certain nombre de jeunes gens qui étaient jetés dans le labyrinthe en pâture au Minotaure. Thésée, le fils du roi athénien Égée, se glisse parmi ces jeunes. Arrivé en Crète, Ariane, la fille de Minos, en tombe amoureuse et lui donna une balle de fil, que Dédale lui avait remis, pour éviter qu'il se perde. Thésée trouve le Minotaure et le tue. Il réussit à retourner sur ses pas grâce au fil et s'enfuit en amenant Ariane (qu'il abandonne ou oublie sur l'île de Naxos). Thésée avait promis à son père que s'il revenait victorieux, il hisserait en haut de son mât un drapeau blanc au lieu du drapeau noir. Thésée oublie cette promesse et Égée, voyant le navire de son fils revenir en arborant le drapeau noir, le cru mort et, fou de chagrin, se jette dans la mer.

Minos emprisonne Dédale dans le labyrinthe avec le fils de celui-ci, Icare. Le labyrinthe est si complexe que même son propre concepteur ne peut s'y retrouver. Pour s'échapper, l'ingénieur inventeur fabrique des ailes pour qu'ils puissent tous les deux s'envoler et s'échapper. Dédale a averti son fils de ne pas voler trop haut, le soleil ferait fondre la cire qui tenait les ailes, ou trop bas, les eaux de la mer mouilleraient les ailes qui ne pourraient ainsi plus le soutenir. Ignorant ces avis, Icare vole trop haut et finit par s'écraser dans la mer.

Comme Dédale pleure son fils, une perdrix vient pour l'accabler de sarcasmes. Cette perdrix était autrefois le neveu de Dédale, Talos (ou Perdix). Apprenti de Dédale à

Athènes, celui-ci avait inventé des merveilles comme la scie ou le compas. Jaloux, le maître tua son disciple en le jetant en bas de l'Acropole et s'enfuit en Crète. Athéna prit pitié du jeune homme et le transforma en oiseau.

Selon certaines versions du mythe, Dédale se réfugie ensuite en Sicile chez le roi Cocalos. Minos n'a pas oublié le maître artisan et continu de le poursuivre par la ruse. Il promet une récompense à quiconque réussirait à passer un fil à travers un petit coquillage en forme de spirale. Il sait que l'esprit génial de Dédale ne pourrait résister à un tel défi, ce qui le forcerait à sortir de sa cachette. En effet, Dédale résout l'énigme en faisant un petit trou dans le coquillage où il introduit une fourmi à laquelle est attaché un fil. En mettant du miel à la sortie du coquillage, il attire la fourmi à travers les sinuosités et réussit ainsi à y passer le fil. Minos a démasqué Dédale et le réclame, mais les Siciliens tuent le roi de Crète.

APPENDICE B

PAGES NUMÉRISÉES DE *HOUSE OF LEAVES*

2

to Navidson's eye an equivalent misprision of the [] in the depths of that place? And for that matter does there exist a chance to reconcile the not-known with the desire for its antithesis?

As Kym Pale wrote:

Navidson is not
 Minos. He did
 not build the lab-
 yrinth. He
 only d[]eovered it. The father of that place—be it a Minos,
 Daedalus,[] St. Mark's god, another father who swore
 "Begone! Relieve me from the sight
 of your detested form", a whole pa-
 ternal line here following a tradition
 of dead sons—vanished long ago,
 leaving the creat[]e within all the
 time in history to forget, to grow,
 to consume the consequences of its
 own terrible fate. And if there once
 was a time when a []
]-slai-[

] that time has long
 since passed. "Love the lion!"
 "Love the lion." But Love alone
 does not make you Androcles. And
 for your stupidity your head's
 crushed like a grape in its jaws.²⁹⁶
 Reconciliation within is personal
 and possible; reconciliation without
 is improbable. The creature does not
 know you, does not fear you,
 does not remember you,
 does not even see you.
 Be careful, beware[

]297

²⁹⁶Pale[]-allusion to the li[] here[

],¹²³

²⁹⁷See Kym Pale's "Navidson and the Lion" *Buzz*, v. []ber, 199[], p.[]—Also revisit *Traces of Death*.²⁹⁸

²⁹⁸Whether you've noticed or not—and if you have, well bully for you—Zampanò has attempted to systematically eradicate the "Minotaur" theme throughout *The Navidson Record*. Big deal, except while personally preventing said eradication, I discovered a particularly disturbing coincidence. Well, what did I expect, serves me right, right? I mean



#1

582

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Mark Z. Danielewski

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. New York : Pantheon, 2000a.

———. *The Whalestoe Letters*. New York : Pantheon, 2000b.

———. *La Maison des feuilles*. Paris : Denoël, traduction de Claro, 2002.

———. *Les lettres de Pelafina*. Paris : Gallimard, traduction de Claro 2005.

Études sur l'œuvre de Mark Z. Danielewski

BEMONG, Nele, « *Exploration # 6 : The Uncanny in Mark Z. Danielewski's "House of Leaves"* ». in *Image & Narrative*, no. 5, 2003, [sans pagination], revue électronique, www.imageandnarrative.be.

BRICK, Martin. « *Blueprint(s) : Rubric for a Deconstructed Age in House of Leaves* ». in *Philament*, no. 2, jan. 2004, magazine électronique, http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue2_Critique_Brick.htm.

FÉLIX, Brigitte. « *Exploration #6 : Architecture et narrativité dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski* ». in CHÉNETIER, Marc (éd.). *Recent American Letters*. Paris : Institut d'études anglophones, 2005, pp. 43-73.

HAGLER, Sonya. « *Mediating Print and Hypertext in Mark Danielewski's House of Leaves* ». in *Mode*, s. d., magazine électronique, <http://www.arts.cornell.edu/english/mode/documents/hagler.html>.

HANSEN, Mark B. N. « *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves* ». in *Contemporary Literature*, vol. 45, no. 4, hiver 2004, pp. 597-636.

HAYLES, Katherine N. « *Saving the Subject : Remediation in House of Leaves* ». in *American Literature*, vol. 74, no. 4, déc. 2002a, pp. 779-806.

SLOCOMBE, Will. « *"This Is not for You" : Nihilism and the House That Jacques Built* ». in *Modern Fiction Studies*, vol. 51, no.1, printemps 2005, pp. 88-109.

Études sur la lecture et l'interprétation

ABRAHAM, Bertrand. « À propos de la relecture », in *Semen 1. Lecture et lecteur*. Paris : Les belles lettres, no. 278, 1983, pp. 273-309.

CHARTIER, Roger. « Lecteurs dans la longue durée : du *codex* à l'écran », in *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*. Paris : IMEC éditions et éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, pp. 271-283.

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris : LGF-Le livre de poche, 1994.

GERVAIS, Bertrand. « Lecture de récits et compréhension de l'action ». in *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 9, no. 1-2-3, 1989, pp. 151-167.

———. *Récits et actions : Pour une théorie de la lecture*. Longueuil : Le Préambule, 1990a.

———. « Scène, sommaire et cie : Pour une redéfinition endo-narrative ». in *Protée*, vol. 18, no. 2, 1990b, pp. 81-90.

———. *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB, 1993.

———. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal : XYZ, 1998.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Sprimont : Mardaga, 1995.

ROY, Max. « Lecture, lecteur ». in ARON, Paul, et al. (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002, pp. 324-326.

THÉRIEN, Gilles. « Pour une sémiotique de la lecture ». in *Protée*, vol. 18, no. 2, 1990, pp. 67-79.

Études sur le labyrinthe

ARCHIBALD, Samuel, et al. (dir.). *L'Imaginaire du labyrinthe*. Montréal : UQAM, coll. Figura, 2002.

ATTALI, Jacques. *Chemins de sagesse : traité du labyrinthe*. Paris : Fayard, 1996.

BRION, Marcel. *Les Labyrinthes du temps*. Paris : José Corti, 1994.

CALAME, Claude. *Thésée et l'imaginaire athénien*. Lausanne : Payot, 1990.

CANTEINS, Jean. *Dédale et ses œuvres*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1994.

COMPAGNON, Antoine. « La Jouissance du taureau ». in *Critique*, no. 375-376, sept. 1978, pp. 884-908.

- CONTY, Patrick. *L'Esprit du labyrinthe*. Paris : Albin Michel, 1996.
- DEREMETZ, Alain. « Virgile et le labyrinthe du texte ». in BEAGUE, Annick, et al. (dir.). *Uranie : Espaces mythiques*. Paris : Presses de l'Université Charles-De-Gaulle, 1993.
- DOOB, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity Through the Middle Ages*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1990.
- DUGAS, Charles et Robert Flacelière (éd.). *Thésée : images et récits*. Paris : Boccard, 1958.
- DURRENMATT, Friedrich. « Dramaturgie du labyrinthe ». in *La Mise en œuvre*. [s.l.] : Julliard / L'Âge d'homme, 1981, pp. 63-76.
- FARIS, Wendy B. *Labyrinths of Language : Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1988.
- FAURE, Paul. « Labyrinthes crétois et méditerranéens ». in *Revue des études grecques*, tome 73, jan.-juin 1960, pp. 214-216.
- . *La vie quotidienne en Crète au temps de Minos*. Paris : Hachette, 1973.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, 1975.
- GÉRARD-ROUSSEAU, Monique. *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*. Rome : Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- GERMAIN, Michel. *La Voie du Minotaure*. Montréal : Tryptique, 1996.
- GERVAIS, Bertrand. « Le labyrinthe et l'oubli : Fondements d'un imaginaire ». in ARCHIBALD, Samuel, et al. (dir.). *L'Imaginaire du labyrinthe*. Montréal : UQAM, coll. Figura, 2002, pp. 13-64.
- MATTHEWS, William Henry. *Mazes and Labyrinths : Their History and Development*. New York: Dover, 1970.
- PEYRONIE, André. « Ariane ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Du Rocher, 1994a, pp. 160-170.
- . « Dédale ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Du Rocher, 1994b, pp. 420-426.
- . « Labyrinthe ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Du Rocher, 1994c, pp. 915-950.

- . « Minotaure ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Du Rocher, 1994d, pp. 1053-1060.
- . « Thésée ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Du Rocher, 1994e, pp. 1365-1380.
- SAINT-HILAIRE, Paul de. *L'univers secret du labyrinthe*. Paris : Robert Laffont, 1992.
- SANTARCANGELI, Paolo Ettore. *Le Livre des labyrinthes : histoire d'un mythe et d'un symbole*. Paris : Gallimard, 1974.
- SIGANOS, André. *Le Minotaure et son mythe*. Paris : PUF, coll. Écriture, 1993.
- VIART, Dominique. « L'Écriture et le labyrinthe des signes ». in *Otrante*, no. 7, 1995, pp. 93-109.
- VIDAL, Jean-Pierre. « Thésée, chaque matin : L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête ». in *Protée*, vol. 19, no. 2, 1991, pp. 49-63.
- . *Le Labyrinthe aboli : De quelques Minotaures contemporains*. Montréal : Trait d'union, coll. Spirale, 2003.
- VION-DURY, Juliette. *Le Lieu dans le mythe*. Limoges : Presses de l'Université de Limoges, 2002.
- WETZEL, Marc. *Petit vocabulaire de l'imaginaire*. Paris : Quintette, 2000.
- WATSON, Bruce Stephen. *Les Figures du labyrinthe dans À La Recherche du temps perdu*. New York : P. Lang, 1992.
- WILSON, Robert Rawdon. « *Godgames and Labyrinths : The Logic of Entrapment* ». in *Mosaic*, vol. 15, no. 4, pp. 1-22.

Études sur le mythe

- BORDAS, Éric. « Mythe ». in ARON, Paul, et al. (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002, pp. 387-389.
- BOYER, Régis. « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Mythes et littérature*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 153-164.
- . *Mythes et littérature*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
- DESAUTELS, Jacques. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1988.

DUMÉZIL, Georges. *Mythes et dieux des Indo-Européens*. Paris : Flammarion, coll. Champs-l'Essentiel, 1992.

———. *Mythe et épopée I. II. III*. Paris : Gallimard, coll. Quarto, 1995.

ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.

FAIVRE, Antoine et Frédérick Tristan (dir.). *Le Mythe et le mythique*. Paris : Albin Michel, coll. Cahiers de l'hermétisme, 1987.

GRAVES, Robert. *Les mythes grecs*. Paris : Fayard, 1967.

MONNEYRON, François. *Mythes et littérature*. Paris : Que Sais-Je ?, 2002.

MORTIER, Daniel. « Mythe littéraire et esthétique de la réception ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Mythes et littérature*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 143-151.

MOURA, Jean-Marc. « Imagologie littéraire et mythocritique : Rencontres et divergences de deux recherches comparatistes ». in BRUNEL, Pierre (dir.). *Mythes et littérature*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 129-141.

OTTO, Walter F. *Essais sur le mythe*. Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1987.

SELLIER, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». in *Littérature*, no. 55, oct. 1984, pp. 112-126.

Œuvres théoriques générales

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 1957.

BALAT, Michel. *Psychanalyse, logique, éveil de coma*. Paris : L'Harmattan, 2000.

BALAZS, Béla. *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris : Payot, 1979.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? 1. Ontologie et langage*. Paris : du Cerf, 1958

BERTRAND, Pierre. *L'oubli : Révolution ou mort de l'histoire*. Paris : PUF, 1975.

BOLTER, Jay David et Richard Grusin. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge, Londres : MIT Press.

BORDWELL, David et Kristin Thomson. *L'art du film : Une introduction*. Paris : De Boeck, 2000.

BOYD, Brian. *Vladimir Nabokov : The American Years*. Princeton : Princeton University Press, 1991.

- DÉDAME, Roger et André Delord. *Histoire, notions élémentaires de technologie et avenir de la mise en page*. T. 3 de *Mémoire des métiers du livre à l'usage de la publication assistée par ordinateur*. Paris : Cercle d'art, Association pour la formation permanente des personnels d'imprimerie, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, coll. Points, 1967.
- . *Glas*. Paris : Galilée, 1974.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : Les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste*. Paris : Seuil, 1982.
- GERVAIS, Bertrand. « Entre le texte et l'écran ». in *Interdisciplines*, 13 jan. 2003, magazine électronique, <http://www.interdisciplines.org/defispublishationweb/papers/2>.
- . « Naviguer entre le texte et l'écran : Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », in SALAÜN, Jean-Michel et Christian Vandendorpe (éd.). *Les défis de la publication sur le web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2004, pp. 49-68.
- GONNEVILLE, Marthe. « Poésie et typographie(s) ». in *Études françaises*, vol. 18, no. 3, hiver 1983, pp. 21-31.
- GROUPE μ . *Rhétorique générale*. Paris : Seuil, coll. Points, 1982.
- HAYLES, Katherine N. *Writing Machines*. Cambridge : MIT Press, 2002b.
- HOLLANDER, John. *The Figure of Echo : A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1981.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. *Le sens rhétorique: Essai de sémantique littéraire*. Toronto, Bruxelles : Éditions du GREF, Les Éperonniers, 1990.
- LUPTON, Ellen et J. Abbott Miller. « Deconstruction and Graphic Design : History Meets Theory ». in *Visible Language*, vol. 28, no. 4, automne 1994, pp. 345-365.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existence, Space and Architecture*. New York, Washington : Praeger, 1971.
- SIMONDON, Michèle. *La Mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^e siècle avant J.-C.* Paris : Les Belles Lettres, 1982.
- WEINRICH, Harald. *Léthé: Art et critique de l'oubli*. Paris : Fayard, 1999.

Œuvres de création d'autres auteurs

BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1965.

CICÉRON. *Seconde action contre Verrès. Livre IV : Les œuvres d'art*. T. 5 des *Discours*. Paris : Les belles lettres, 2003.

DANTEC, Maurice G. *Les racines du mal*. Paris : Gallimard, coll. Série noire, 1995.

ECO, Umberto. *Le nom de la rose*. Paris : Grasset, 1982.

GIDE, André. *Thésée*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1996.

MILTON, John. *Le Paradis perdu*. Paris : Gallimard, 1995.

NABOKOV, Vladimir. *Feu Pâle*. Paris : Gallimard, 1965.

OVIDE. « Ariane à Thésée ». in *Héroïdes*, Paris : Les Belles Lettres, 1961, pp. 58-64.

———. *Les métamorphoses*. Paris : GF-Flammarion, 1966.

PLUTARQUE. « Vie de Thésée », in *Vies parallèles*, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2001, pp. 61-89.

SICILE, Diodore de. *Bibliothèque historique : Livre IX*. Paris : Les belles lettres, 2003.

SUZUKI, Koji. *Ring*. Paris : Pocket, 2002.

———. *Double hélice*. Paris : Pocket, 2002.

———. *La boucle*. Paris : Pocket, 2002.

Livres de référence

ARON, Paul, et al. (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.

BAILLY, M. A. *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette, 1901.

BAUMGARTNER, Emmanuèle et Philippe Ménard. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris : LGF-Le livre de poche, 1996.

BLOCH, Oscar et Walther von Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : PUF, coll. Quadriga, 2004.

- BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Du Rocher, 1994.
- COLLIN, Peter, et al. (dir.). *Harrap's Shorter French and English Dictionary*. Londres, Paris : Harrap, 1982.
- ERNOUT, A. et A. Meillet. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris : C. Klincksieck, 1967.
- GOELZER, Henri. *Dictionnaire latin-français*. Paris : GF-Flammarion, 1966.
- MISH, Frederick C. (éd.). *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, eleventh edition*. Springfield : Merriam-Webster, 2003.
- PICOCHÉ, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert, 1992.
- ROBERT, Paul. *Le nouveau Petit Robert*. Paris : Le Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, 1993.

Articles de magazines, entrevues et autres documents

- ALLAIRE, Colonel Jacques. « Seconde offensive Viet-Minh : Diên Biên Phu (30 mars 1954) ». in *L'ancre d'or Bazeilles*, no. 339, mars-avril 2004, p. 42.
- COTTRELL, Sophie. « *A Conversation with Mark Danielewski* ». in *Bold Type*, avril 2000, magazine électronique, <http://www.randomhouse.com/boldtype/0400/danielewski/interview.html>.
- GRAS, Général Yves. « Naissance d'une guerre : L'Indochine (1945-1954) ». in *L'ancre d'or Bazeilles*, no. 339, mars-avril 2004, pp. 26-32.
- GUDINO, Rod. « *The Fearful Symmetry of House of Leaves* ». in *Rue Morgue*, no. 17, sep.-oct. 2000, pp. 10-15.
- HERVIER, Patrick. *A Diên Biên Phu Diary : dec. 53-may 54*. document électronique, <http://cervens.net/legion/dienbienphu/diary/index.html>.
- LOUIT, Robert. « Un roman-maison ». in *Magazine littéraire*, no. 414. nov. 2002, pp. 78-80.
- McCAFFERY, Larry et Gregory Sinda. « *Haunted House : An Interview with Mark Z. Danielewski* ». in *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 44, no. 2, hiver 2003, pp. 99-135.

PONS, Frédéric. « Là-bas, à Diên Biên Phu ». in *Valeurs actuelles*, no. 3519, 7 mai 2004, revue électronique,

www.valeursactuelles.com/magazine/monde/visu_monde.php?position=1&nb=2&num=3519&affiche=.

SIMS, Michael. « *Building a house of leaves : an interview with Mark Danielewski* ». in *Book Page*, 2006, magazine électronique,

http://www.bookpage.com/0003bp/mark_danielewski.html.