



HAL
open science

”Typographie et mise en récit dans /House of Leaves/ de Mark Z. Danielewski”

Lang Abigail

► **To cite this version:**

Lang Abigail. ”Typographie et mise en récit dans /House of Leaves/ de Mark Z. Danielewski”. Formules, revue des littératures à contraintes, 2006, pp.309-323. hal-02616712

HAL Id: hal-02616712

<https://hal.science/hal-02616712>

Submitted on 29 May 2020

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

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

Abigail Lang

Typographie et mise en récit
dans *House of Leaves*
de Mark Z. Danielewski

Le plus souvent la narration, la fiction, le roman ne demandent qu'une chose de la typographie : qu'elle se fasse oublier, qu'elle œuvre à la lisibilité dans l'invisibilité. En dehors de quelques chefs-d'œuvre historiques (*Tristram Shandy*, *Ulysses*), les romans qui exhibent la matérialité du medium et sapent l'illusion référentielle par des « jeux » typographiques sont souvent suspectés d'être *gimmicky*, tape-à-l'œil. Cette défiance présume que la typographie est une décoration, un ornement qui viendrait s'ajouter à une écriture achevée, dans l'unique but de séduire l'œil, un peu à la manière des illustrations dans les livres pour enfants ou des figures de style en poésie selon la conception classique de la rhétorique.

J'aimerais, par quelques incursions dans la foisonnante *Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, montrer comment la typographie — l'art de donner au sens une représentation graphique — participe ici de la narration ; montrer qu'il ne s'agit pas de jeux typographiques simplement décoratifs et secondaires, même si la dimension ludique n'est pas exclue, mais que la typographie participe du récit, fait avancer l'action, et participe à l'élaboration des thématiques.

Sur le seuil. Appropriation du paratexte légal

Dans *House of Leaves*, tout fait texte. Des *blurbs*, ces extraits de presse élogieux cités sur la toute première page, jusqu'à l'index final, qui y renvoie. La fiction s'approprie tout, même le nom de l'éditeur Random *House*,

filiale de Pantheon books, à la page iv, qui porte les informations légales : copyright, ISBN des différentes versions disponibles, etc. Comme ce sera le cas tout au long du roman, le mot *house* y est imprimé, en bleu (ou gris, selon les éditions). Les mots First Edition sont imprimés en rouge et barrés d'une ligne noire continue : ~~First Edition~~. Ici le discours et la typographie s'affrontent, se nient. Les termes First Edition relèvent du paratexte légal, affirment un état de fait dans le monde de l'édition. La mise en rouge et le trait horizontal appartiennent, eux, déjà au monde de la fiction. Dans le monde fictionnel de *House of Leaves*, les éditeurs fictifs de l'avant-propos signalent une première édition privée et dans un bel exemple de mise en abyme, le second narrateur, Johnny Truant, rencontre des lecteurs du texte qu'il est en train de mettre en forme. La lecture d'entretiens accordés par Danielewski révèle par ailleurs qu'une première version du roman a circulé sur internet. La typographie a donc la capacité de nier le discours qu'elle met en forme, ou plus généralement de le modifier ; et de faire coexister deux vérités, comme le roman s'emploiera aussi souvent à le faire.

Par la serrure. Préfiguration par le codex

Qui résisterait à lancer un premier coup d'œil par la serrure, à faire un premier tour rapide du propriétaire pour jauger ce qu'on s'apprête à lire ? Avant de lire le récit qui y est contenu, on commence souvent par feuilleter l'objet qui le contient. Le lecteur profite de la possibilité qu'offre la forme codex d'embrasser du regard une totalité et d'y lancer des coups de sonde. Le volumen avant lui, le cinéma et l'ordinateur après lui, tous supports de mémoire qui s'enroulent sur eux-mêmes, sur papyrus, pellicule gélatine ou disque dur silicium, n'offrent pas cette possibilité de l'incursion immédiate, du point d'entrée instantané. L'index final de *House of Leaves* encourage à en faire usage.

L'attraction qu'exercent les dispositions typographiques originales, sinon expérimentales, et l'usage de la couleur (bleu ou rouge selon les éditions) est indéniable. Au plaisir de l'œil s'ajoute la curiosité : curiosité de savoir comment la typographie concourt au récit et de savoir à quoi correspondent les différentes mises en pages. De voir comment la mise en page et le récit, le visible et le lisible s'articulent. La mise en page opère comme une préfiguration du récit, elle donne à voir et à imaginer de manière immédiate ce qu'on va (ou non) lire, plus longuement. La *disposition* sur la page modifie la disposition du lecteur, et crée une *prédisposition*.

Si l'effet joue à plein au moment de l'achat et de l'avant-lecture, il persiste pendant la lecture et fonctionne comme un moteur qui propulse le lecteur en avant. Il y a une réelle excitation à arriver à tel ou tel chapitre où la mise en page est particulièrement imbriquée ou épurée : les pages

blanches, les passages en rouge, les pages imprimées en gros caractères... Comme l'effet de suspense au sein du récit, la typographie tient en haleine.

Vitesse de lecture. La typographie régulatrice du débit et de l'attention

Mise en page et typographie déterminent et modulent la vitesse de lecture. Le neuvième chapitre est le plus complexe. Danielewski dit avoir passé neuf mois pour en faire le storyboard. Au système de notes et de renvois déjà complexe, s'ajoutent peu à peu des passages en rouge et barrés, donc plus difficiles à déchiffrer, et plusieurs notes qui courent en parallèle sur plusieurs pages, une à l'endroit, une autre à l'envers (obligeant à retourner le livre), une troisième dans une colonne qui mord horizontalement sur la page, une dans un encadré dont le recto porte le même texte que le verso, mais à l'envers, comme dans un miroir, ainsi qu'une certaine confusion dans l'ordre des appels de note. Ainsi à la page 137 on est renvoyé successivement à la note 170, puis 169, 155, 172, 175, 177, 173, 176, 174, 171. Ces va-et-vient, qui obligent à retourner le livre, à vérifier à l'aide d'un miroir la similitude du recto et du verso, ralentissent la lecture. S'il tient solidement le fil d'Ariane qu'est la ligne de texte relayé par les appels de note, le lecteur ne se perd pas, mais il est tout de même extrêmement ralenti et désorienté. Or il se trouve que ce chapitre est intitulé « Le labyrinthe » et correspond au moment où les explorateurs de la maison découvrent son immensité et son instabilité pour finir par se perdre. La mise en page fait *éprouver* au lecteur les sentiments d'épuisement et de découragement que ressentent les explorateurs qui tournent en rond.

Dans le chapitre suivant, le chapitre dix, au contraire, le gris — c'est-à-dire la proportion d'encre sur la page, du noir par rapport au blanc — s'éclaircit et le texte se réduit à quelques lignes, puis quelques mots par page. Le chapitre court sur près de cent pages mais se lit en moins d'une heure. Toutes ces pages que l'on tourne à toute vitesse procurent un sentiment d'exaltation après l'enlèvement ressenti précédemment. Dans le récit, l'action s'accélère également pour atteindre un pic dramatique avec le meurtre d'un personnage par arme à feu. Là les effets se complexifient. L'impact de la balle a lieu à la page 193 où un paragraphe décrit la trajectoire de la balle dans le crâne, point par point et image par image, comme au ralenti. (Le texte principal de *House of Leaves* est le récit et le commentaire d'un film). Les pages qui suivent, où les mots s'égrènent, un à un — une phrase sur dix pages — dilatent le temps compris entre deux images vidéo (soit 1/24 è de seconde) pour restituer l'instant de la mort du personnage (« the after/ math/ of meaning/ A life/ time/ finished

between/ the space of/ two frames », 194-201). L'effet dramatique est puissant et crée un effet de suspension. L'effet de ralenti cinématographique se superpose à l'exaltation suscitée par la vitesse acquise (toutes ces pages qu'on vient de tourner) et provoque un choc, un moment de suspension. Après la froide description balistique qui évoque les films d'action ou les jeux vidéo dans lesquels les morts servent surtout d'unité de compte, le lecteur est terrassé par un changement de point de vue. La mort redevient un événement métaphysique. La vélocité de lecture vient buter sur le ralenti du récit. À la manière d'un cinéaste, Danielewski contrôle la réception du récit¹.

L'espace de la page

Comme pour s'excuser du coup qu'il vient de porter au lecteur, Danielewski s'empresse de lui rappeler que personne n'est mort : « The dark line where the eye persists in seeing something that was never there To begin with » (202-5). Et quitte à casser définitivement l'action dramatique et l'illusion référentielle, une note absurde vient signaler une coquille, dire que le *t* de *to* devrait être minuscule. L'apparent scrupule typographique (*to a T*) vient ici interrompre le récit et rappeler qu'on est en train de lire un livre.

Cette phrase et sa note font le lien entre les deux espaces du roman. D'une part il y a l'espace du récit, qui s'actualise chaque fois qu'un lecteur y pénètre et le laisse venir se projeter sur l'écran de son imagination ; la page y est espace de projection. D'autre part il y a l'espace du livre, feuillets brochés et encrés. La fiction demande généralement que la matérialité du livre se fasse oublier au profit du contenu. Or en changeant continuellement, la mise en page de *House of Leaves* exhibe la page, sa matérialité. Même quand il s'agit d'évoquer son hors champ, envahi par l'espace du récit et ses projections :

To get a better idea try this : focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side of you, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence...(26)

¹ L'importance de la vitesse de lecture est justifiée page 115 dans la note 139 : « this is what happens when you hurry through a maze : the faster you go, the worse you are entangled. Words worth taking to heart, especially when taking into account Pascal's remark, found in Paul de Man's *Allegories of Reading* : « Si on lit trop vite où [*sic*] trop doucement, on n'entend rien ». Ou de l'importance de la vitesse pour la compréhension, mais aussi pour déceler les homophonies et autres jeux de mots, coq à l'âne qui servent souvent de pivots. Et les échos.

La page comme enclos rassurant et sacré, qui par son simple contour assigne une limite à la peur, au chaos. La page comme temple, un espace où tout ce qui s'inscrit fait sens et système.

La mise en page comme *blueprint*

Chez les typographes, le *house style* désigne le format (*template*) choisi par une maison d'édition ou une collection : taille, papier, caractère... Ici il n'y a pas de *house style*, la mise en page donne un équivalent visuel de l'instabilité de la maison évoquée dans le récit. Si le mot *house* est imprimé en bleu, *in blue print*, c'est notamment pour évoquer par ce rébus typographique les bleus des architectes et des typographes, aussi appelés cyanotypes ou ozalides, modes de reproduction bon marché pour tirer des plans et vérifier les épreuves. Le livre en sa mise en page changeante constitue un plan de la maison qui grandit et rapetisse.²

La page orientée

La mise en page redonne sens et valeur aux quatre directions : le haut et le bas, la gauche et la droite. Les récits principaux multiplient les descentes : descente aux enfers, descente de drogue, descente dans la folie, dépression, anamnèse, retour sur le passé, introspection... Le mouvement généralement inconscient de la descente de l'œil le long de la page (redoublé par le mouvement plus lent vers le fond du roman, la quatrième de couverture), est rendu conscient par la mise en page spatialisée.

Aux pages 428 et 429, les mots centrés et étagés précipitent volontairement la chute de l'œil : les mots « getting progressively lower and lower... » s'égrènent les uns sous les autres. À la page 430 les mots se concentrent tout en bas pour évoquer la disparition du plafond, tandis que page 431 l'élargissement du corridor est à la fois décrit et mimé par les mots qui se placent sur le pourtour de la page. On peut parler d'une typographie mimétique et performative. Si la mise en page globale du livre peut susciter la désorientation du lecteur (comme au chapitre « Le labyrinthe »), la page individuelle fonctionne comme boussole au sein de cette maison qui affole tous les instruments de mesure. Enfin, la typographie devient réellement iconique³, quasi calligrammique lorsque les mots se disposent sur la page pour figurer le tripode évoqué page 433.

² De même, les passages en rouge, ceux que Zampano a voulu faire disparaître et que Truant réssuscite (c'est son terme) font en anglais rébus typographique : passages in red are the passages which were not meant to be read, but ought to be close-read.

³ Un autre type de mise en page iconique apparaît aux pages 65 et 66 où une longue liste de noms — dont les premiers épellent de leurs initiales (sur le modèle de l'acrostiche) les mots « A LONG LIST » — remplissant entièrement deux pages, oscille entre lisible et visible. Selon la manière dont l'œil accommode, on lit la liste ou bien on voit le gris, le pavé de texte avec ses lézardes, ses fissures, ses rues, ses rigoles, et la page devient l'image d'un labyrinthe vu d'en haut, où les mots font office de murs.

Hypothèse : la page comme unité

Sans même parler de l'index (qui appelle les pages par leur numéro), les références au sein du roman à d'autres pages désignées par leur numéro (page 514 on trouve un renvoi à la page 117), si elles constituent des mises en abyme, invitent aussi à considérer la page comme une unité, dont le numéro serait le nom. Par ailleurs, la typographie performative, l'enchâssement des narrateurs dont l'un met en forme le texte fragmentaire de l'autre et se laisse contaminer par ses motifs son vocabulaire, suggèrent que la page, certaines pages en tout cas, sont des unités, non seulement visuelles, mais aussi de sens. C'est le cas des pages très pleines, très composées, qui tombent souvent juste (ni veuves ni orphelines, ni va-et-vient à cause des notes), mais aussi des pages très vides, qui créent une tension entre l'unité de la phrase et l'unité de la page, suscitant, comme en poésie des enjambements, des « tournes ».

La page comme porte

La similitude de la page et de la porte est plusieurs fois suggérée pour finalement être mise en scène dans le chapitre dix où toute une série de portes claquent les une après les autres, au rythme d'une par page (216-224). On notera au passage que si l'on est toujours dans le mimétique, on n'est plus dans le registre de l'iconique à proprement parler, mais du gestuel ; on n'a plus une représentation visuelle mais en mouvement du récit. Ce ne sont plus seulement les possibilités de la page que Danielewski utilise, mais bien celles du codex.

Les notes

Comme la mise en page iconique, mais plus discrètement, quoique plus systématiquement, la note ranime la tension entre le visible et le lisible. Chaque fois que l'œil s'arrête sur un nombre en exposant, il cesse de lire pour voir, pour parcourir visuellement la page à la recherche de la note correspondante. A chaque note, le lecteur sort du récit. Les notes sont des lieux de bascule entre lisible et visible.

Elles sont aussi des lieux de bifurcation où le lecteur est implicitement sommé de choisir, comme dans un labyrinthe. Continuer tout droit quitte à revenir plus tard en arrière pour lire les notes ou bien lire systématiquement les notes à leur point d'insertion. L'effet est décuplé lorsque les appels de notes renvoient à des notes éloignées ou aux annexes en fin d'ouvrage, particulièrement lorsque ces annexes sont longues. Les éditeurs fictifs proposent au lecteur assez tôt dans le roman de lire les lettres de Pelafina Heather Lièvre à son fils, Johnny Truant, qui figurent en annexe. La lecture des cinquante pages de lettres interrompt non seulement la

lecture du texte principal de manière prolongée, mais elle modifie aussi profondément la perception que peut avoir le lecteur de leur destinataire, Johnny Truant, en donnant des éclairages sur sa mère et sur son enfance. On ne lira pas la suite de la même façon. La lecture des lettres éclaire des allusions autrement obscures, accrédite ce qui pourrait n'être que rêves et rend plus sympathique le narrateur que certains critiques ont pu trouver insupportable.

L'omniprésence des notes a un troisième effet, cette fois visuel. Un trait noir sépare les notes du corps du texte. Cette ligne monte et descend sans cesse selon que les notes sont réduites à la portion congrue ou occupent toute la page. Ligne de flottaison, ligne d'horizon, elle montre ce qui décanse, ce qui affleure, ce qui se trame aux différents étages. Cette bipartition visuelle de la page figure d'une part la superposition des récits enchâssés (Zampano au rez-de-chaussée, Truant à la cave) et donne d'autre part un équivalent visuel des multiples espaces stratifiés, qu'ils soient à étagement vertical (la cave de la maison, la cale du bateau, les racines du frêne) ou bien qu'ils s'enroulent sur eux-mêmes (escargot, labyrinthe) ou s'enchâssent (Pasiphaé dans la vache en bois et les condamnés à morts dans le taureau de métal).

Théâtre de voix

Si les deux narrateurs ont donc chacun leur lieu dans la page (l'un au-dessus, l'autre en-dessous), ils se distinguent également par une police de caractère qui les incarne, leur donne corps. Dans *House of Leaves*, chaque voix ou presque a son caractère propre et l'hétérogénéité typographique qui en résulte donne à voir un théâtre de voix : Times pour Zampano, Courier pour Truant, Bookman pour les éditeurs (les hommes du livre), probablement un Janson, en tout cas une humaine pour les lettres de la mère et du Dante pour la page de titre, certainement en référence à la mise en garde qui figure à l'entrée de l'enfer dans la *Divine Comédie*: « Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate ».

Cette variété sert grandement la lisibilité et réussit à rester élégante. Elle permet d'identifier le narrateur d'un coup d'œil et lui confère un timbre. Ce timbre est en partie dû à la police elle-même, à ses connotations. La plus frappante à cet égard est celle de Johnny Truant, le *courier*.

C'est par excellence la police des machines à écrire. L'effet est accentué par le fait que le texte de Johnny Truant est uniquement justifié à gauche. Elle est réputée moins lisible parce

que non-proportionnelle, c'est-à-dire que chaque lettre occupe le même espace, (normalement un m ou un w chasse plus qu'un i ou un l). Pour un personnage obnubilé par un espace en mutation perpétuelle, ce choix peut être lu comme une volonté d'homogénéisation et de contrôle de l'espace. Moins lisible, elle est en revanche très évocatrice. Elle renvoie à l'époque révolue de la machine à écrire, époque de transition technologique, entre la plume et le traitement de texte. Elle évoque le cœur du vingtième siècle et l'époque des grandes œuvres modernistes. (Dans un entretien, Danielewski fait référence à Cummings et à Cage). Elle évoque aussi le roman noir et les films noirs. De fait, Johnny Truant est un mauvais garçon et un enquêteur, un oiseau de nuit, qui traîne de bar en bars, de fille en fille et sillonne Los Angeles la nuit. Les connotations de la police conviennent donc parfaitement au personnage et pointent également vers des thématiques du roman, l'écriture et son inscription, la mémoire et ses supports.

Danielewski pousse les possibilités expressives des polices jusqu'à rendre leurs noms signifiants. Ainsi dans un entretien, il attire l'attention sur le fait que Johnny Truant est une sorte de courrier, un messenger. Le dictionnaire précise qu'un courrier est notamment un messenger pour une organisation souterraine et Johnny Truant est bien une sorte d'Hermès⁴ qui fait le lien entre les morts et les vivants, et au fur et à mesure que Navidson descend plus profondément dans les entrailles de sa maison, Johnny Truant replonge dans ses souvenirs, son enfance. Johnny Truant est aussi un épistolier.

Mise en abyme de la mise en forme

Dans un entretien, Danielewski distingue implicitement trois phases de son travail : l'écriture proprement dite (et il dit avoir écrit *House of Leaves* à la main), la mise en forme ou storyboarding, et la mise en page

⁴ Hermès : messenger des dieux et figure du passage, dieu du vol, de la dissimulation, de la ruse, il est lié aux quatre directions, il protège les carrefours et balise les routes. Psychopompe il conduit les morts aux Enfers. Médiateur, intermédiaire, c'est l'inventeur des techniques et notamment de l'écriture et des différentes langues.

finale : dix ans pour les deux premières phases, trois semaines pour la dernière. Cette dissociation entre le contenu et la forme est difficile à croire et tout le roman s'emploie à montrer son impossibilité. Dans le roman, le moment de l'écriture est incarné par Zampano et celui de la mise en forme par Truant. Le roman est aussi une mise en scène de ces deux moments. Officiellement, et c'est ce que dit la couverture, Johnny Truant ne serait que l'éditeur (au sens anglais), le metteur en forme des notes de Zampano et l'auteur de l'introduction, de certaines notes, et de documents joints en annexe. C'est le procédé romanesque du manuscrit trouvé, aussi ancien que la forme roman elle-même. Malgré la dispersion effrayante des notes récupérées

reams and reams of it... on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; 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 (xvii)

Johnny Truant n'évoque jamais directement son travail de mise en forme (classification, mise en ordre, suture...) et malgré des lacunes diverses (espaces laissés blancs et rendus par des crochets ; parties brûlées, maculées d'encre, évoquées par des séries de X majuscules, lambeaux déchirés au rasoir et distingués par les lignes de RZZZZZ), le récit reste fluide. Mais tout le récit concourt à montrer que la simple copie n'existe pas et que toute reproduction induit des modifications.

Copie et coquilles

La blague des moines copistes que raconte un des personnages est à cet égard éloquente : dans un monastère, la curiosité d'un jeune moine révèle que les manuscrits répètent à l'infini une coquille qui les maintient dans un idéal de contrition que n'impose pas le texte sacré original. Dans un entretien Danielewski affirme que son livre ne contient aucune coquille (ce qui est faux, il y en a au moins deux dans des passages en langue française), affirmant implicitement que tout ce qui est coquille fait indice. Les coquilles fonctionnent généralement comme des jeux de mots ou des lapsus, pointant vers les profondeurs psychologiques. Ainsi un *h* mal placé change l'adjectif *parenthetical* en *parentethical* :

I haven't corrected this typo because it seems to me less like an error of transcription and more like a revealing slip on Zampano's part, where a parenthetical mention of youth suddenly becomes a « parentethical » question about how to relate to youth. (401)

Comme le labyrinthe dont l'étymologie suggère la glissade, la chute involontaire et le sommeil, ces *slips of the tongue* ramènent de soi à soi et engagent un travail d'analyse (labyrinthe est aussi apparenté à *labor*). C'est pour cela que Johnny Truant est aussi scrupuleux et conserve en les signalant les coquilles de Zampano.

Zampano 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. (31)

Autre coquille pleine de sens, un *from* à la place d'un *for* page 151 suggère que ce qui vous traque émane en réalité de vous, confirmant l'appartenance de *House of Leaves* au roman fantastique de l'espèce esotérique, — ce qui traque, effraye vient de l'intérieur — ; et à la sous-espèce psychanalytique : « face the thing you most dread, the creature you truly are, buried in the nameless black of a name. » (xxiii) Le roman est traversé, travaillé par des images d'inquiétante étrangeté, de régression, et par l'obsession de la reconnaissance paternelle.

Démembrement

Le motif omniprésent du démembrement est associé à plusieurs expressions figées, qui font saillie⁵, soient qu'elles se disent dans une langue étrangère, soit qu'elles comportent une coquille récurrente : l'*absoluten Zerrissenheit*, citation de Hegel dont la traduction est longuement retardée, le *disjecta membra* d'Horace et l'expression *torn to pieces* orthographiée *torn to pisces*. Ces poissons latins font écho au saumon évoqué par Truant qui lui aussi remonte le courant jusqu'à son lieu de naissance. Les poissons évoquent la mer, dont l'homonymie en français avec la mère est signalée. Le séjour à l'intérieur de la maison cause la nausée, que Zampano appelle page 164 le « mal de mer ». Dans l'index, l'expression est suivie de « mal de mère », suivi de l'abréviation « (DNE) » : pour *does not exist* ? Le mal de mère, comme on dit mal du pays, *heimweh*, pour la nostalgie, est un des maux qui travaillent le roman, d'où les images de démembrement, et leur variante poésque de l'enterrement vivant qui illustrent la thématique très développée de l'inquiétant étrangeté, du *unheimlich*. Tout le roman est une quête pour remédier à cet état de démembrement (*dismembered*) et arriver au *remembered*, à la fois le membré et le remémoré.

⁵ Qui font clou, pourrait on dire, puisque Danielewski file le paradigme bilingue nail / clou et ses homophones anglais *clue*, l'indice, et *clew*, la pelote de fil qui permet de ressortir du labyrinthe.

Encrage

Ce remembrement se fait pour Truant par le patient travail de couture quasi frankensteinien qu'il effectue sur le manuscrit trouvé en lambeaux et toujours désigné par le mot *trunk*, qui évoque son contenant, une malle, mais aussi la forme du livre à venir (codex signifie originellement tronc d'arbre) et un tronc d'homme, un homme tronc dont les membres, *dissecta membra* (*limbs of a dismembered poet*) sont à réarticuler. On trouve d'ailleurs des morceaux de corps dans les lettres de la mère, jointes en appendice : la lettre est comparée à une langue d'encre, l'amour est dit pouvoir se réfugier dans un orteil et une lettre être portée en guise de cœur (591). Patiemment et dans la douleur, Truant faufile, recoud, point par point, remembre le manuscrit, pour enfin l'ensevelir selon les rites, c'est-à-dire dans un cadre social, par la publication : « re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book, ... ». Le livre comme cercueil de papier, tombeau relié. D'où le moment de satisfaction, d'apaisement après la découverte du livre dans le monde, et la mise en abyme de la page de titre (513 ss). Alors seulement le code, le tronc cesse de le hanter, c'est-à-dire de l'habiter et de l'inhiber — le jeu de mot sur *inhibited / inhabited* revient au moins deux fois dans le roman. Et la typographie en exhibe les cicatrices. Lorsqu'il imagine ce que son ami Lude l'encourage à faire, à brûler les notes de Zampano (327), Truant voit les flammes comme des larmes oranges et bleues « cremating the body, this labor » : travail labyrinthique, travail d'accouchement, travail de deuil — « until finally it erases all evidence of itself and even me⁶ ».

La métaphore corps / livre fonctionne dans les deux sens, si le livre est un corps, le corps, celui de Truant en particulier, est aussi un livre. Il travaille chez un tatoueur, y prépare les aiguilles et les encres. L'association des adjectifs bleus et noirs (quand l'un apparaît, l'autre n'est pas loin) évoque l'expression *black and blue*, un corps écrit par les coups, meurtri, battu, contusionné. Le long de ses bras courent deux longues cicatrices (vestiges de l'huile que sa mère a renversée sur lui) qui trouvent leur équivalent typographique dans l'exergue en braille : inscription non plus par le contraste optique mais par la gravure, l'entaille, l'incision. Toutes ces incisions du corps rejouent la première, la coupure du cordon. Navidson, l'auteur du film sur la maison est appelé, Navy, bleu marine — encore la mer(e) —, et sa maison comparée à l'axe du monde, l'omphalos, le nombril (*navel* résonne avec Navy et *novel*). Les boutons, de ventre ou non, abondent dans le roman. Conçu par sa mère, sa matrice, puis desti-

⁶ Plus haut (326) Johnny Truant dit sa conscience d'avoir été créée par la fiction, d'être le fils de cette fiction, le fils de Zampano, autant qu'il en est le metteur en forme, le père.

nataire de ses lettres qui laissent des marques psychologiques, Truant est signé par sa mère qui lui laisse un pendentif, un sceau, en forme de biche, en anglais *deer*, homophone de *dear*, cher, très cher, épistolaire, très cher à payer, au point qu'il s'en débarrasse après s'être rêvé en minotaure enragé et meurtrier muni d'une hache. Son encre est la Pelikan 4001, référence à l'oiseau christique qui donne son sang, son encre pour ses enfants, et dont le nom grec signifie tailler à la hache. Pour arriver à l'*inky oblivion* évoquée page 15, un noir d'encre, mais aussi l'oubli qu'apporte la remémoration, il faut passer par la consignation, l'encre, le transfert d'encre.

Mourning paper

Dans ce qu'il appelle un souvenir-écran (*a covering memory* 37), Truant évoque la mort de son père, et le fait par le biais de sa mise en mémoire (mise en mot et mise en image) par la presse. Il évoque le journal relatant l'accident de la route et raconte comment l'enfant qu'il était usait d'innombrables coupures de presse en passant et repassant son doigt sur la photo dans le journal, se couvrant les doigts d'encre, comme pour faire réapparaître le bleu du ciel sous le ciel noir de la simili-gravure. Le père, l'image du père reproduite, se délave sous ses doigts, et seule l'encre lui reste jusqu'à ce qu'on lui lave les mains « making sure... all the ink, all that remained of his father, was washed from his hands ». Plus haut déjà, une tasse de café renversée sur le journal du matin lui avait fait écrire *mourning paper* : journal de deuil. L'encre permet la mise en mémoire, mais comme tous les supports passés en revue dans le livre (papier, photo, vidéo, cinématographique...) elle est instable. Truant pique une crise à propos de l'impermanence de l'encre et répète l'expression « as mutable as letters » (261).

Ancrage

La typographie postule le type, un modèle idéal qui se reproduit, s'incarne, impose sa marque. Le type est platonicien. Il suggère dégénérescence et perte lors de la reproduction (comme les coquilles dans la copie l'indiquent aussi).

Les métaphores tournent sans être ancrées : le livre est comme la maison est comme l'arbre est comme le corps humain est comme le labyrinthe est comme le navire est comme le cerveau est comme la mémoire est comme la généalogie..., etc. Chaque fois que le lecteur tire un fil (fil d'Ariane, cordon ombilical, ligne de vie, généalogie), des séries d'équivalents dégringolent, superposées, imbriquées, véhicules l'une de l'autre, mais la teneur originale demeure fuyante (le mot *elusive* revient constamment). La maison est sans fondation, l'arbre sans racine et les personnages ont les

pieds fragiles : Navidson a les doigt de pieds pourris et la mère de Johnny se soucie de ses chevilles. C'est ce que dit visuellement l'absence de *house style*. Il n'y a pas de maître de maison, (le mot DOMUS est suivi de DNE dans l'index), pas de modèle original, de pivot, de garantie, d'origine, de type, d'*eidōs*. (Danielewski fournit gracieusement les références au texte de Derrida sur « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines »). Le bleu qui hante *House of Leaves* est aussi un indice de ce vide : Johnny Truant répète continuellement l'expression *out of the blue*, qu'il fait suivre à une occasion de l'équivalent *out of nowhere*. De même, à la fin du roman, on n'est plus sûr que ça ait encore un sens de parler de texte central, le Navidson Record, et de paratextes. Avec le système de notes et de renvois, les couches s'imbriquent, se feuilletent autour d'un noyau absent : le récit et l'analyse d'un film qui n'existe pas, par un aveugle.

Le centre est vide et il n'y a pas de révélation à la fin du roman, ou plutôt, la révélation est tout entière métaphorique : après des jours passés dans le noir, Navidson exténué, sur le point de mourir d'exposition (*exposure*) voit une petite lumière dans le noir. C'est tout, c'est la fameuse lumière au bout du tunnel à propos de laquelle Zampano ironisait quelques deux cents pages plus haut : « the proverbial light at the end of the tunnel » (288). Pas de pot au rose, simplement la plus vieille métaphore occidentale de la compréhension, de la révélation. Au fin fond du labyrinthe il n'y a que *Mint*, le petit nom que Zampano donne au Minotaure dans sa version de fils difforme rejeté par Minos. *Mint*, c'est la pièce de monnaie et sa fabrique, mais aussi le lieu de l'origine, de la génération, la source, et la fonte, la matrice du caractère. Au fond on trouve la question du fond, à l'origine, un signifiant de l'origine.

L'oignon est vide comme le rappelle Barthes dans « Le style et son image ». Le mot *onion* figure d'ailleurs dans l'index, et le caractère anodin de ses occurrences suggère qu'il doit sa place dans l'index à sa qualité de métaphore du roman, aux côtés d'un autre aliment, le mille-feuille (225) : le texte non comme fruit à noyau (la forme comme pulpe, le fond comme noyau), mais comme oignon, « agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes — qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble de ses surfaces ». La métaphore de la maison ne dit finalement pas autre chose. Navidson a beau s'y enfoncer toujours plus profondément, il est toujours dans un boyau, face à une paroi, devant une peau, un extérieur.

On pourra dire que ce centre absent ménage un jeu, un espace pour le lecteur, pour qu'il y ancre/encre ses propres démons. C'est d'ailleurs avec une grande joie que Johnny Truant découvre que ses lecteurs musiciens ont encré les pages de *House of Leaves* : « I thumbed through the pages, virtually every one marked, stained and red-lined with inquiring and I thought frequently inspired comments. In a few of the margins, there were even some pretty stunning personal riffs about the lives of the musicians themselves » (514). (De joie il s'en coud solidement de nouveaux boutons à son manteau.) Le message au lecteur est passé du « this is not for you » de l'épigraphe à « It'll change your life » (513).

Karen Green, la femme de Navidson cesse de projeter son manque de confiance en elle et ses angoisses sur son mari lorsqu'elle commence à travailler à un film qui lui est consacré et lorsqu'il vient se projeter en 16 mm (352). Tout le roman tend à démontrer que c'est le parcours qui vaut, le travail comme mise en œuvre et voyage, le travel-travail, l'errance-erreur, le labyrinthe-labeur, plus encore que les éventuelles trouvailles, le point d'arrivée étant toujours le point de départ, simplement majoré du bénéfice de l'errance.

La typographie éprouve le lecteur. La typographie donne à éprouver les épreuves que traversent et les preuves que découvrent les personnages. Elle prend en charge et met en valeur l'aspect physique de l'acte de lecture : l'activité de la main et de l'œil sont mises en évidence mais au-delà, pendant que l'esprit cherche indices et preuves, le corps tout entier est éprouvé, sondé, sonné.

La typographie donne corps aux conflits invisibles. La page sert d'écran qui simultanément pare et porte, bouche la vue et ouvre sur un espace autre. Elle sert d'écran aux projections : les projections géométrique et cartographique de la maison dans son *blueprint*, et les projections cinématographiques et psychologiques des protagonistes qui se font leur fantasmagorie, leur théâtre d'ombre. À chacun son théâtre : la page blanche du livre pour le tatoueur qui poursuit noir sur blanc, l'écran noir du labyrinthe pour le photographe qui s'indique lumineusement sur fond obscur.

Bibliographie

Mark Z. Danielewski. *House of Leaves**. New York, Pantheon, 2000.

Cottrell, Sophie. "Interview. A Conversation with Mark Danielewski". <http://www.randomhouse.com/boldtype/0400/danielewski/interview.html>

McCaffery, Larry; Gregory, Sinda. "Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski", *Critique*, winter 2003, vol. 44, issue 2.

Sims, Michael. "Building a House of Leaves: an Interview with Mark Z. Danielewski". http://www.bookpage.com/0003bp/mark_danielewski.html

Wittmerhaus, Eric. "Profile: Mark Z. Danielewski" [interview], *flakmag.com*, 2003. <http://flakmag.com/features/mzd.html>

*Mark Z. Danielewski, *La maison des feuilles*, Denoël, traduit de l'américain par Claro, 2002. (N.D.L.R.)