



**HAL**  
open science

## La Maison des feuilles de Mark Z. Danielewski : attention, labyrinthe.

Valérie Dupuy

► **To cite this version:**

Valérie Dupuy. La Maison des feuilles de Mark Z. Danielewski : attention, labyrinthe.. Colloque Architecture, Littérature et Espaces, organisé par l'Université de Limoges en collaboration avec la S.F.A. (Société Française des Architectes) et l'Université de Paris VIII, sous la direction de M. Pierre Hyppolite., Jan 2004, Paris, France. pp.10. halshs-00517767

**HAL Id: halshs-00517767**

**<https://shs.hal.science/halshs-00517767>**

Submitted on 15 Sep 2010

**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.

## ***La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski : attention, labyrinthe.**

Valérie DUPUY  
Laboratoire LLA, Toulouse

« *Labyrinthe : chemin complexe, limité par des murs, comportant au moins une entrée et un passage vers une sortie ou un centre, sans signalisation déchiffrable* ». <sup>1</sup>

Il existe un assez grand nombre de romans dont le sujet central s'avère être un « espace » plutôt qu'un personnage. Le roman de Danielewski paraît entrer de plein droit dans cette catégorie, et l'excède même largement par la richesse de la question architecturale que met en œuvre son auteur, un jeune romancier américain d'une trentaine d'années. *La Maison des feuilles* a été publié en 2000 aux Etats-Unis, et en 2002 dans sa traduction française<sup>2</sup>. Ce gros roman de plus de sept cent pages grand format, malgré les difficultés de lecture qu'il impose<sup>3</sup> – ou grâce à ces difficultés de lecture – est devenu très vite un livre culte de la contre-culture, qui a suscité un véritable engouement parmi un public d'internautes<sup>4</sup>, puis de lecteurs, fascinés par l'ampleur inhabituelle du projet<sup>5</sup>. Cette ampleur renvoie moins la longueur du roman qu'à la multiplicité des thèmes, références et recherches formelles qui ont amené la critique à qualifier *La Maison des feuilles* de roman « post-moderne », et à le traiter comme un objet expérimental non-identifié, qualifié de « livre monstre, livre somme, livre gouffre, [...] chose hirsute et labyrinthique de 712 pages, aux lignes barrées, aux notes de bas de page proliférantes, au texte décentré, aux photos sibyllines et à la typographie protéiforme<sup>6</sup> ».

Cet « objet singulier » se distingue en effet par une forme et des effets qui ne se contentent pas de soutenir le déroulement du récit, et qui sont exhibés sans discrétion – à tel point que tous les articles consacrés au roman soulignent presque sans exception le défi qu'il représente pour l'imprimeur... Cette exubérance formelle a conduit la plupart des journalistes et critiques à souligner ces aspects formels expérimentaux du roman, mais en les présentant comme une forme de virtuosité, fascinante pour certains, assez vaine pour d'autres.

Aborder *La Maison des feuilles* comme une entreprise purement formaliste semble cependant une erreur. Si la saturation d'effets attire effectivement l'attention, et peut hypnotiser (ou irriter) le lecteur, elle est loin d'être gratuite, et s'articule avec une grande cohérence autour de la notion d'architecture. *La Maison des feuilles* apparaît en effet comme une tentative contemporaine très frappante de construction romanesque entièrement organisée par et autour des notions de dimension, d'espace et de volume, avec une obstination et une superposition de référents (notamment architecturaux) associés à des recherches formelles signifiantes qui ne sont pas sans rappeler, comme l'ont remarqué presque tous les lecteurs et critiques, l'œuvre de Borges<sup>7</sup>.

Si l'on isole le thème central de ce roman complexe et atypique, on perçoit sans difficulté son lien avec l'architecture : il est essentiellement question d'une maison, figure principale du roman

---

<sup>1</sup> Jacques Attali, *Chemins de sagesse, traité du labyrinthe*, Fayard, p. 32.

<sup>2</sup> Mark Z. Danielewski, *La Maison des feuilles*, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2002.

<sup>3</sup> « On est aux frontières de la lisibilité », affirme Didier Jacob, in « Le traducteur de l'impossible » (entretien avec Claro, le traducteur français de *La Maison des feuilles*), *Le Nouvel Observateur* n°1979, semaine du 10 octobre 2002.

<sup>4</sup> Le roman a d'abord été diffusé en ligne par son auteur, avant de trouver un éditeur et d'exister dans une version papier.

<sup>5</sup> Voir Gilles Magniont, « La Maison des feuilles », in *Le Matricule des anges* n°40, sept-octobre 2002, p. 39.

<sup>6</sup> Dossier « Les allumés de la culture », *Télérama*, n°2788, 21-27 juin 2003, p. 65. Voir aussi Sean James Rose, « Livre en arborescence », *Lire*, novembre 2002.

<sup>7</sup> A lire les articles et compte rendus parus à propos de *La Maison des feuilles*, on ne peut qu'être frappé par l'ahurissant déploiement de références convoquées : Borges, Lovecraft, James G. Ballard, Mallarmé, Pérec, Stephen King, Edgar Poe, David Lynch, Lacan, les surréalistes, les poèmes lettristes... Cette surabondance de comparaisons est encouragée par le texte même, qui multiplie lui aussi citations et références érudites. On peut rapprocher cet art de combiner élégamment ces références dans une structure complexe de l'érudition que Borges met en œuvre dans ses nouvelles, ou que déploie Peter Greenaway dans ses films.

autour de laquelle rayonnent plusieurs autres récits. Ce thème s'organise au premier abord de façon assez classique, à la manière d'un récit fantastique dont l'argument n'est guère novateur : une famille aménage dans une maison à la campagne, et ne tarde pas à découvrir que celle-ci se révèle plus vaste à l'intérieur qu'à l'extérieur. Cette découverte, qui s'accompagne de longues séquences autour de la mesure de la maison, de la mise au point de plans de géomètre, etc., suscite la curiosité et l'effroi de ses occupants.

A cette première découverte de la nature fantastique d'un espace domestique s'ajoute très vite un élément nouveau : la maison n'est pas fixe, elle s'agrandit et rétrécit de façon imprévisible, des pièces ou des éléments architecturaux (couloirs, escaliers...) s'ajoutent puis disparaissent.

Ce thème, qui s'enrichit d'une multitude de références à la fois architecturales, littéraires, mythologiques, techniques, etc., parvient ainsi à placer au cœur du roman des notions architecturales (géométrie dans l'espace, structure...) et, de manière intéressante, à faire reposer le fantastique non sur des caractères, mais sur la maison elle-même, organisme fantastique, espace mortifère mais qui semble animé d'une vie propre, dont les intentions échappent d'ailleurs totalement. Le croisement de l'espace nu, désert, réduit à des murs et des escaliers (on pense évidemment aux dessins de Piranèse), et de la croissance organique imprévisible de l'espace, produit ici une focalisation sur la maison – incompréhensible, incontrôlable, qui outrepassa son statut de construction humaine, son statut d'objet, pour devenir, au sens plein, sujet. Les personnages semblent réduits au statut de spectateurs, ou plus précisément d'explorateurs de cet espace, de façon très littérale : l'action romanesque proprement dite repose, après l'installation, sur une série de visites, de plus en plus complexes et de plus en plus problématiques, de la maison. Les personnages entrent en elle pour tenter d'en prendre connaissance, en organisant des expéditions qui relèvent d'une forme de parodie des récits d'aventures. De façon assez drôle, tout en étant très angoissante, la visite de la maison s'apparente ainsi, sur le mode de l'hyperbole, à une expédition périlleuse, avec boussole, radio, provisions, fusées éclairantes, et bien sûr cordages en guise de fil d'Ariane<sup>8</sup>. On assiste ainsi à un renversement de perspective : l'espace romanesque, réduit généralement aux fonctions de décor dans lequel évoluent les personnages, plus ou moins en résonance avec leurs états d'âme, devient ici sujet de premier plan, étrange et radicalement étranger aux personnages, qu'il engloutit et recrache mystérieusement.

\*\*\*

Sur le plan littéraire, ce renversement a une incidence immédiatement perceptible : Danielewski, en un jeu de miroir très élaboré, place à son tour l'espace du livre en avant, et au renversement espace/personnages répond un second renversement qui met au premier plan la forme et l'espace de la page imprimée, au détriment de l'histoire, engloutie peu à peu à son tour dans une spirale formelle. On comprend que cette dernière ait pu paraître vaine à certains lecteurs ; elle est pourtant entièrement justifiée dans l'économie générale du roman.

Mais ce renversement de perspective, qui met l'espace au premier plan du roman, est loin d'être l'aspect le plus intéressant de *La Maison des feuilles*. On pourrait dire qu'il sert de noyau au livre, en plaçant au centre un motif, celui de la maison, et plus largement de la construction, que le romancier va s'employer à faire ramifier de diverses manières.

Le premier jeu de ramifications, le plus évident, ou le moins « post-moderne », est d'ordre thématique.

Danielewski greffe en effet sur une trame initiale assez simple une variété surprenante de motifs renvoyant à l'idée de construction dans l'espace. Si la maison est une œuvre sans architecte, dont le sens et la fonction restent indéterminés, donc terrifiants, le texte l'entoure de références plus ou moins discrètes, plus ou moins complexes, qui renvoient à une multitude de questions liées à l'espace. On peut en donner quelques exemples. Les personnages ont tous plus ou moins maille à partir avec les

---

<sup>8</sup> Le protagoniste et propriétaire de la maison, Navidson, convoque pour ce faire un chasseur-explorateur chevronné, Holloway, accompagné de son équipe, pour organiser l'exploration de la maison (Mark Z. Danielewski, *op. cit.*, p. 80, 84-85).

Le fait de centrer l'action narrative sur l'exploration d'un espace hostile et mystérieux rappelle bien entendu nombre de romans de Jules Verne, mais aussi, de façon plus marquée, la nouvelle de Borges intitulée « There are more things » (Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable*, 1975, Gallimard, coll. Folio, 1978, pp. 58-69) - nouvelle d'ailleurs significativement dédiée à la mémoire de Howard P. Lovecraft...

espaces clos : le propriétaire de la maison, Navidson, convoque auprès de lui son frère, Tom, dont le métier est précisément de construire des maisons<sup>9</sup>, et qui va participer à l'exploration ; Karen, la femme de Navidson, souffre de claustrophobie<sup>10</sup>. Délimiter, habiter l'espace, sont des problèmes de fond. La description de l'espace est l'objet de la quête, et pose le problème de l'appréhension humaine d'un lieu, qui seule rend ce lieu habitable<sup>11</sup>. Au sens propre du terme, les habitants de la maison sont « déboussolés » (la boussole refuse de fonctionner entre les murs de la maison<sup>12</sup>) et cherchent à acquérir des repères. Finalement, l'argument du récit repose sur l'impossibilité d'établir un plan :

Il serait extraordinaire que, en se basant sur les scènes du *Navidson Record*, quelqu'un parvienne à établir un bauplan de la maison. Bien sûr il s'agit là d'une impossibilité non seulement à cause des murs qui changent mais également du fait de la destruction constante dans le film de la continuité, les fréquents jump cuts interdisant toute sorte de cartographie adéquate. Par conséquent, en place d'une interprétation schématique, le film propose une interprétation schismatique de pièces vides, de longs couloirs et d'impasses, promettant perpétuellement mais esquivant sans cesse la finalité d'un agencement immuable.<sup>13</sup>

Le mystère de la maison s'accompagne d'un jeu de références multiples, littéraires, mythologiques ou scientifiques, qui s'entrecroisent, créant différents niveaux de lecture : Danielewski mêle par exemple des questions d'acoustique architecturale<sup>14</sup> (avec équations à l'appui !), d'écholocalisation, d'effet Doppler<sup>15</sup>, avec une réflexion sur le mythe de la nymphe Echo. Prise dans un immense réseau référentiel, la dimension fantastique du récit amène peu à peu à basculer ainsi du côté du mythe, et le motif du labyrinthe devient progressivement obsédant<sup>16</sup>. Mais les références, qu'elles soient mythologiques, littéraires ou scientifiques, tendent à superposer différentes grilles d'interprétation de la maison, progressivement amenée au statut de symbole. L'image du labyrinthe elle-même peut s'interpréter à divers niveaux ; elle ne s'accompagne pas d'un sens unique et clair, mais d'une multiplicité de lectures possibles dont aucune n'est privilégiée. Sur un point de départ concret (la maison), le romancier greffe différentes pistes, dont par exemple celle de la psychanalyse. Divers indices donnent en effet à comprendre la maison comme espace isomorphe de la psyché. L'espace pour lequel Navidson éprouve tant de curiosité est présenté progressivement comme la métaphore possible d'un espace intérieur, et si le mot « inconscient » n'est pas employé, tout est fait pour suggérer que le couloir effrayant qui ouvre sur un espace insoupçonné est un passage vers les abîmes intérieurs de la conscience, symboliquement marqués par l'obscurité, et qui – ce qui rappelle toutes les théories de la psychanalyse – tend à s'agrandir et s'approfondir lorsqu'on essaie de le contenir. Ainsi, lorsque Navidson fait installer une porte blindée et une serrure pour fermer le fameux couloir, la maison s'agrandit en un sursaut de défense :

Tom semble visiblement soulagé quand il ferme enfin la porte et tourne les quatre verrous. Malheureusement, alors qu'il tourne la dernière clé, le son qui accompagne son geste contient une sonorité familière. Il refait un essai avec la clé rouge. Le pêne dormant heurte la gâche et le déclic qui s'ensuit produit un écho très inattendu et très indésirable. Lentement, Tom déverrouille la porte et jette un œil à l'intérieur.

---

<sup>9</sup> Mark Z. Danielewski, *op. cit.*, p. 31.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.57, 59.

<sup>11</sup> *Ibid.*, « Exploration A », p. 64-70.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 111. « Bauplan » signifie plan de construction en allemand. On pourrait considérer tout le récit central comme un récit d'arpentage (avec une petite pensée pour *Le Château* de Kafka, dont le personnage principal se trouve être « arpenteur »).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>16</sup> Le thème du labyrinthe apparaît de façon explicite dans les pages 111-117. Le mythe y figure, mais biffé, et assorti d'une bibliographie circonstanciée. On peut noter là encore que la maison monstrueuse et incommensurable ne manque pas de faire écho à nombre de nouvelles de Jorge Luis Borges, qui mettent en scène l'idée d'un labyrinthe infini par addition continue de pièces architecturales dans l'espace (voir par exemple « La Parabole du palais », in *L'Auteur et autres textes*, 1960, ou « L'Immortel », in *L'Aleph*, 1949). Pour tout ce qui concerne ce thème chez Borges, voir Cristina Grau, *Borges et l'architecture*, Supplémentaires, Centre Georges Pompidou, 1989 pour l'édition originale et 1992 pour la traduction française.

On ne sait trop comment, ni pourquoi, mais la chose a encore grandi.<sup>17</sup>

La maison, espace architectural du quotidien, devient ainsi symbole de l'espace intérieur de la psyché, que Freud a lui-même dès le début représenté au moyen d'une image spatiale (les chambres communicantes du ça, du moi, du surmoi). Une des commentatrices fictives intradiégétiques de l'histoire de Navidson désigne d'ailleurs la maison comme « le patient »<sup>18</sup>, confirmant ainsi au lecteur la possibilité de ce type de lecture.

Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres, mais il permet de comprendre un trait essentiel : le foisonnement thématique qui tisse autour de la maison un réseau serré et rapidement inextricable pour le lecteur (inextricable dans la mesure où toute hiérarchie est absente, et aucune piste n'aboutit réellement à une conclusion ou une résolution de l'énigme) n'a aucunement pour fonction de venir interpréter le récit et lui donner un sens. Au contraire, il tend à jouer un rôle dilatoire, et brouille le motif architectural par son omniprésence même. Cet effet culmine d'ailleurs dans un des passages les plus surprenants du roman, une très longue note, qui s'étend sur dix-huit pages, destinée à suppléer l'impossibilité à décrire la maison :

Bien sûr, les pièces, les couloirs et l'escalier en spirale obéissent eux-mêmes à des motifs précis. [...] Toutefois, étant donné les changements permanents, la redéfinition apparemment sans fin de l'itinéraire [...] décrit un agencement qui ne rappelle en rien les plans modernes et encore moins les conceptions d'antan.<sup>19</sup>

Sur cette affirmation d'une impossible analogie, Danielewski greffe une liste paradoxale, dont le gigantisme et la forme fondent la monstruosité, qui convoque des centaines d'exemples comme pour mieux les invalider :

Par exemple, il n'y a rien dans la maison qui ressemble même de loin aux ouvrages du 20<sup>e</sup> siècle que ce soit dans le style post-moderne, moderne tardif, brutaliste [...] pour n'en citer que quelques uns, avec les exemples suivants : [...] le théâtre national de Barcelone, la ville nouvelle de Seaside Florida, la maison Tugendhat, rue de Laeken à Bruxelles, Richmond Riverside à Richmond Surrey, [...] la gare TGV de Lyon-Satolas [...].<sup>20</sup>

La liste, point extrême du système référentiel qui touche ici à l'absurde, signale les limites de ce dernier en submergeant le lecteur, aux confins de la lisibilité. La « maison » apparaît ainsi comme un centre générateur, qui organise autour de lui un réseau thématique dense, ramifié, mais qui ne débouche pas sur un sens intelligible. L'image du labyrinthe est ici très opérante, dans la mesure où elle constitue le paradigme de ce type de structure, progressant à partir d'un centre, s'ordonnant en fonction de ce centre, et s'étendant autour de lui sans proposer de cheminement clair – ni d'issue véritable.

\*\*\*

Philippe Hamon, dans sa préface à un recueil d'articles consacrés au lien entre littérature et architecture<sup>21</sup>, s'interrogeait sur la manière de donner au lecteur l'idée de volume : comment combiner le passage des trois dimensions à la dimension unique, linéaire du roman ? Que serait un texte entièrement sous-tendu par la notion d'architecture ? A partir du centre générateur que constitue le motif de la maison à explorer, Danielewski semble avoir trouvé une réponse, en construisant un roman dans lequel la question architecturale excède largement le domaine thématique, lui-même aporétique, comme on l'a vu. Si, dans *La Maison des feuilles*, la fonction dévolue au protagoniste – Navidson – est celle d'arpenter, en géomètre amateur, un espace qui se dérobe et se déploie sans cesse hors de sa portée, l'intérêt du roman repose sur la tentative que ce livre représente d'étendre la question de

---

<sup>17</sup> Mark Z. Danielewski, *op. cit.*, p.62

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 122-140. Cette liste, véritable sommaire de manuel d'architecture, se déroule en colonne, et uniquement sur les pages paires.

<sup>21</sup> Philippe Hamon, in *Littératures et architectures*, Centre d'histoire et d'analyse des textes, actes du colloque tenu les 12 et 13 mai 1986, Presses Universitaires de Rennes II et « Interférences », 1988, p. 6-11.

l'espace au-delà du récit, de la faire déborder au cœur même de l'écriture, et par là, de placer la question architecturale du côté de la réception, c'est-à-dire du côté du lecteur lui-même.

Danielewski propose en effet un livre dans lequel la mise en espace est primordiale, spectaculaire même, et d'autant plus frappante qu'elle vient, comme on l'a vu, entrer en résonance avec le thème central déjà très riche. Cette question de la mise en espace fait l'objet d'une recherche et d'une variété inhabituelles, dont l'intérêt est de ne pas rester limitée à une simple virtuosité formelle, mais de venir impliquer avec force le lecteur. C'est là d'ailleurs le propre, au fond, d'une forme architecturale : l'architecture est un art dont on ne reste pas spectateur, mais dont on peut pénétrer et habiter les réalisations. L'architecte développe dans l'espace des possibilités de parcours ; son œuvre est sous-tendue par la possibilité d'une action d'autrui, au-delà d'une simple contemplation. De la même manière, *La Maison des feuilles* présente une conception qui implique fortement le lecteur en lui fournissant l'impression d'entrer dans un espace, et non d'effectuer, en toute sécurité, une lecture linéaire. Danielewski agit ainsi en architecte, en engageant le lecteur à pénétrer véritablement un labyrinthe à la fois intra et extradiégétique, en poussant sa logique jusqu'au bout : on ne lit pas un roman à propos d'une maison-labyrinthe, on pénètre véritablement dans le labyrinthe, matérialisé par le livre.

*La Maison des feuilles* se présente comme une œuvre entièrement motivée par la notion de construction. Formellement, le roman repose sur une multiplicité d'effets ostentatoires, faits pour capter l'attention avec plus de force même que l'intrigue, qui vont au-delà de ce que l'on appelle généralement structure du récit. Ces effets de construction du roman déconcertent au premier abord le lecteur (d'où le caractère déroutant du volume, et les difficultés de lecture déjà évoquées), et l'obligent à mettre au point un système de circulation dans le récit qui est plus proche des modes de circulation dans un monument architectural<sup>22</sup> (ou sur un site internet, dont le principe de construction repose sur une arborescence) que de la simple circulation linéaire à laquelle nous sommes habitués face à un texte écrit, *volumen* ou *codex*. Il est impossible en effet de suivre un parcours prédéfini comme celui que propose le récit linéaire : le mode de circulation dans le roman présente une infinité de possibles, et se trouve donc être propre à chaque lecteur, qui invente au fur et à mesure son parcours dans le roman-architecture, de la même manière qu'un monument n'impose que rarement une circulation unique, et offre la possibilité d'une déambulation qui sera propre à chaque visiteur.

Pour amener le lecteur à ressentir l'impression de volume face à l'objet-livre, Danielewski construit une architecture complexe, que l'on peut qualifier d'« ouverte », et qui signe le caractère expérimental du roman<sup>23</sup>. Cette architectonie rejoint là encore, mais cette fois-ci de façon formelle, le thème du labyrinthe, dans la mesure où elle semble destinée davantage à perdre le lecteur qu'à le guider, en multipliant bras morts, couloirs parallèles et fausses pistes. Le livre devient alors volume (par un jeu de mot qui peut être pris comme une clef de l'œuvre) à explorer, par la volonté d'un romancier-grand architecte qui opte non pour un effet particulier de structure, mais pour une saturation de techniques, dont on peut dresser un rapide inventaire.

### *Métatextualité et intertextualité*

A partir du récit-noyau (l'exploration de la maison), Danielewski construit un système d'enchâssement, fondé sur des discours emboîtés qui se présentent comme des commentaires superposés à partir d'une matrice. Tel que le définit Genette, le métatexte parle d'un autre texte, en se situant dans une position supérieure ou décalée par rapport à lui. Cette relation de commentaire est précisément celle que Danielewski attribue à des discours emboîtés dont la difficulté d'appréhension est renforcée par leur ordre simultané (et non successif) d'apparition sur la page.

La maison (noyau, matrice, centre mouvant et dévorateur, fascinant et dangereux) fait l'objet d'un film (intradégétique) : Navidson entreprend de filmer son installation dans la maison, puis ses expéditions d'exploration de la partie « mobile » de l'édifice. Ce film fait l'objet d'un discours qui est

---

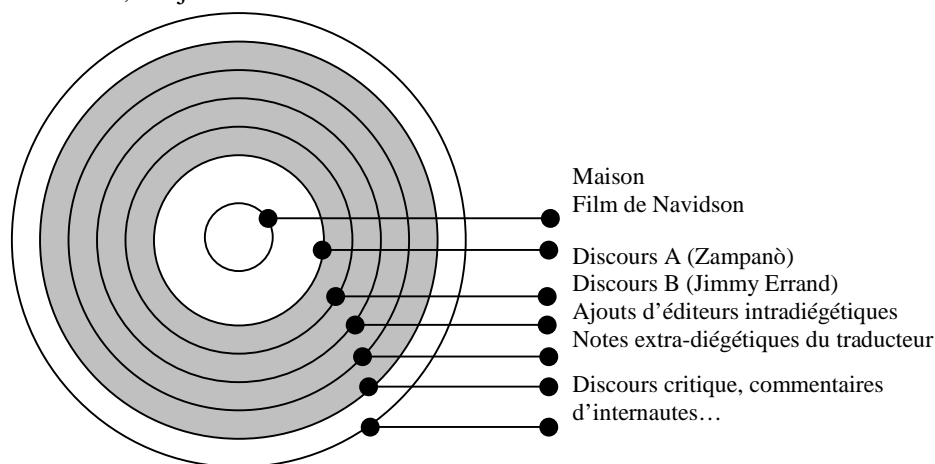
<sup>22</sup> Philippe Hamon : « L'architecte qui pense un espace public (une rue) ou privé (l'espace intérieur d'une maison) doit entre autres résoudre le difficile problème de la *réversibilité* des trajets possibles des utilisateurs de ces espaces (comment organiser ce qui peut être utilisé "dans tous les sens" ? ) », *op. cit.*, p. 9.

<sup>23</sup> Ce type d'architecture ouverte du récit rappelle le roman *Marelle* de Julio Cortázar, dans lequel le lecteur est invité à circuler de façon combinatoire, en allant d'un chapitre à un autre sans suivre l'ordre des chapitres imprimés, une forme qui s'est ensuite popularisée dans les récits du type « le livre dont vous êtes le héros », romans que l'on pourrait qualifier d'« interactifs ».

à la fois description et commentaire des images ; ce discours est assumé par un narrateur assez mystérieux, un vieil aveugle<sup>24</sup> nommé Zampanò. Ce discours, que nous appellerons « discours A », porte un titre : *Le Navidson Record* (autrement dit : l'enregistrement Navidson).

Par un procédé bien connu, un narrateur second découvre le manuscrit de Zampanò, et entreprend de l'annoter à son tour, notes qui prennent la forme d'un journal intime. Ce second narrateur est un voisin de Zampanò, un jeune homme drogué à tendance psychotique nommé Jimmy Errand. Outre une introduction qui ouvre le livre, le discours d'Errand prend la forme de notes de bas de page qui viennent se greffer sur le discours A. Ces notes (que nous appellerons « discours B »), qui constituent un discours typiquement métatextuel tel que l'utilise la critique, mais plus rarement le roman, présentent deux difficultés : d'une part elles se mêlent à des notes appartenant au discours A (les notes ajoutées par Zampanò) ; d'autre part elles sont de longueur très variable, parfois très longues, s'étendent sur plusieurs pages et viennent entraver le discours A, voire parfois le supplanter. Le lecteur est vite conduit à lire deux récits simultanément, ce qui ne va pas sans difficultés et ce qui introduit une discontinuité perturbante dans la lecture.

Sur ces discours A et B viennent se greffer d'autres métatextes : des ajouts d'« éditeurs » (toujours intradiégétiques), qui fournissent quelques notes de bas de page, puis en fin de volume (reprenant la forme, propre au discours critique, des annexes), des croquis, des polaroids, des collages, une correspondance assez longue, une suite de citations<sup>25</sup> (Tchékov, Proust, Homère...) citations livrées telles quelles et qui obligent le lecteur à chercher le sens qu'elles peuvent avoir par rapport aux récits principaux ; des notes, cette fois-ci extradiégétiques, ajoutées par Claro, le traducteur français du roman<sup>26</sup> ; et surtout un très grand nombre de citations, sous forme d'épigraphes, de notes ou à l'intérieur des récits A et B. Ces citations (en allemand, en espagnol, en grec, en latin...) contribuent à la polyphonie du roman, et ajoutent une dimension intertextuelle à la dimension métatextuelle.



Une telle construction « en étages » du roman a pour effet de donner au lecteur une impression d'épaisseur, de volume : le système d'enchâssement créé une stratification dans laquelle le lecteur pénètre, et se perd un peu. La circulation est ouverte, on peut choisir par exemple de lire tout le discours A à la suite, puis tout le discours B. La disposition typographique invite plutôt à lire simultanément les deux discours entrecroisés...aux risques et périls du lecteur !

Ce dispositif est poussé très loin par Danielewski, qui propose par exemple des notes sur des notes<sup>27</sup> : le commentaire tend à s'accroître sans fin, le texte s'auto-commente à l'infini, en multipliant les voix

<sup>24</sup> Le statut d'aveugle est, on en conviendra, paradoxal pour ce personnage qui assume la fonction de spectateur d'un film dont il se fait le narrateur, et qui est le premier et unique « témoin direct » auquel, en tant que lecteur, nous devons nous fier... Il est frappant de constater que, au fur et à mesure que les récits prolifèrent autour du récit A, ce qui est le centre du récit et l'argument principal de la narration s'estompe, rendu flou par les ambiguïtés (fantasme d'un vieil aveugle hypothétique, délire paranoïaque d'un drogué ?). Le centre du labyrinthe échappe, le point nodal du roman rayonne et se dissout tout à la fois, de même que, de manière extrêmement significative, la maison, qui est à l'origine de tout, finit par disparaître (Mark Z. Danielewski, *op. cit.*, p. 541-542 : « la maison s'est dissoute »).

<sup>25</sup> Mark Z. Danielewski, *op. cit.*, p.661.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.41.

narratives, comme un système proliférant qu'on est amené à se représenter comme une spirale<sup>28</sup> sans fin. Le processus de prolifération textuelle semble infini, comme si *La Maison des feuilles*, par ses aspects mystérieux, était devenue un organisme à produire indéfiniment du discours, une sorte de piège dans lequel tout critique tombe infailliblement à son tour, happé par un roman qui se présente davantage, au final, comme un passionnant dispositif que comme un récit à proprement parler<sup>29</sup>.

Outre le dispositif d'enchâssement, tout le livre est marqué par la superposition de strates textuelles, et de façon inhabituelle, le roman emprunte ici nombre de ses traits à l'article critique, ou à la thèse universitaire, avec la présence de notes de bas de page, d'un glossaire<sup>30</sup>, d'une bibliographie<sup>31</sup>, d'un index<sup>32</sup>. Le roman s'apparente alors tout entier à un « commentaire » dont le centre échappe et finit par s'estomper dans les méandres textuels d'un système ramifié, qui concentre l'intérêt du lecteur désorienté en suscitant l'hésitation – qui est le début de l'angoisse fantastique –, la curiosité et la fascination.

### *Effets typographiques*

Si le caractère étrangement métatextuel du roman participe de l'effet de volume donné au texte, en déroulant des anneaux concentriques dans lesquels la circulation, hasardeuse et complexe, finit par égarer le lecteur, Danielewski use d'un second groupe d'effets destinés à conférer à son roman une impression de déploiement dans l'espace et d'étagement du texte. Ces effets sont de nature typographique, et se distinguent par leur incroyable diversité. On remarque parmi eux :

- l'utilisation des couleurs. Outre l'usage habituel de l'encre noire, *La Maison des feuilles* se distingue par la présence de caractères imprimés en bleu : ratures en bleu sur noir<sup>33</sup>, encadrés en bleu<sup>34</sup>, et surtout, graphie systématique du mot « maison » en bleu<sup>35</sup>.
- les changements de taille et de police de caractère<sup>36</sup>.
- les signes autres que lettres ou chiffres : point noir<sup>37</sup>, rature en croix<sup>38</sup>, encoche<sup>39</sup>, rature droite<sup>40</sup>, braille<sup>41</sup>, portée musicale et notes de musique<sup>42</sup>.

A ces mises en relief et variations typographiques s'ajoutent des effets de mise en page, eux aussi exceptionnellement variés :

- notes imprimées à la verticale sur le côté de la page, notes en colonne sur un côté de page<sup>43</sup> ;
- parties de texte en encadré dans la page, à l'endroit et à l'envers<sup>44</sup> ;
- texte renversé à lire de bas en haut<sup>45</sup>, ou de gauche à droite en miroir<sup>46</sup> ;

---

<sup>28</sup> La figure de la spirale est liée bien entendu à celle du labyrinthe. Virgile, au livre IV de *L'Énéide*, situe l'entrée des Enfers dans la spirale qui s'abîme dans les profondeurs de cratères concentriques. Dante reprend l'image vertigineuse de la spirale pour représenter l'entrée de l'enfer de *La Divine Comédie*.

<sup>29</sup> Toute tentative de lire ce roman tend à s'apparenter à une entrée dans un système, une « machine infernale » curieusement destinée à accroître son propre volume des commentaires des lecteurs, interpellés, happés, et conduits par la forme dès le départ métatextuelle du récit à ajouter leur pierre à l'édifice. Lecteurs internautes échangeant questions, trouvailles et commentaires sur le site [www.houseofleaves.com](http://www.houseofleaves.com), traducteur laissant sa marque en note à la page 4, universitaires tentés d'écrire un article sur le roman passent tous « de l'autre côté du miroir », et basculent à l'intérieur du roman, comme si se contenter de lire était impossible. Le livre porte en lui une logique (liée à la culture « interactive » propre au réseau internet) qui voudrait qu'il soit infini, extensible sans limite, Minotaure se nourrissant de tout ce qui l'accroît de l'extérieur.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.394-395.

<sup>31</sup> Bibliographie qui n'est d'ailleurs pas donnée à la fin, mais au beau milieu du livre, p. 158.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.679-706.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.401.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 3, 4... mais aussi sur la couverture, la quatrième de couverture, la page de garde, etc... Le mot se détache ainsi de façon obsédante, mais l'usage de l'encre bleue renvoie aussi à l'idée que la maison est un centre ramifiant : le bleu est en effet la couleur qui signale sur les écrans d'ordinateur les liens hypertextes.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 4 : « Les notes en bas de page de Mr Errand apparaîtront en caractère Courier, tandis que celles de Zampanò le seront en Times »

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 319, 343.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>43</sup> *Ibid.*, notes 146 et 148, p.122-123.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 123, 124.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 123, 293.



- impression du texte en diagonale sur la page<sup>47</sup>, ou en diagonale à lire à l'envers<sup>48</sup> ;
- calligrammes figurant par exemple un escalier ou un couloir s'élargissant<sup>49</sup> ;
- impression du texte en cercles concentriques<sup>50</sup> ;
- impression du texte au format paysage<sup>51</sup> ;
- enjambement du collage<sup>52</sup> ;
- inversion du sens de lecture : lecture de bas en haut<sup>53</sup> ;
- coupure de mots hors-syllabes, sauts à la ligne hors-syllabes, sauts de page hors-syllabes<sup>54</sup>.

Enfin, Danielewski travaille la mise en page en jouant sur les blancs. Le texte romanesque traditionnel, c'est-à-dire suivi en continu de ligne en ligne, laisse alors la place à des dispositions beaucoup plus aérées, voire déconstruites, dans lesquelles le vide intervient, suggérant une désorientation qui va jusqu'au silence de l'éparpillement. On rencontre ainsi des pages comportant très peu de mots, voire un seul<sup>55</sup>, et qui rappellent alors la disposition poétique. Ces mots ou groupes de mots sont parfois centrés, isolés en haut de page, en bas de page, ou disposés en colonne, un mot en dessous de l'autre. Ce dispositif de déconstruction va jusqu'à la page entièrement blanche<sup>56</sup>. Cet usage des blancs s'exerce à plusieurs échelles et aux blancs dans la page s'associent, dans les pages où le texte est davantage suivi, le recours aux lacunes : lacunes de mots<sup>57</sup>, signalées par des blancs entre crochets, ou lacunes de lettres<sup>58</sup> dans un mot.

Cette surabondance d'effets, ratures, sens multiples de l'impression sur la page, ruptures de rythme et place laissée au vide sur la page concourent au même type d'effet : rompre avec l'unidimensionnalité du texte imprimé, et introduire dans l'écriture la troisième dimension propre à tout projet architectural. L'œil visite tous les coins et recoins de la page, le dédale du volume, et cherche sa voie vers une issue qui ne vient pas. La typographie devient une topographie que le lecteur est invité à parcourir, au risque de se perdre.

\*\*\*

Dans son commentaire du *Navidson record*, Zampanò, le narrateur du récit A, convoque Derrida, et confirme les fonctions centrales et génératrices du thème de la maison :

Ce centre avait 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.<sup>59</sup>

Cette citation peut se lire comme une clef que Danielewski dissimule au cœur du roman, et qui semble confirmer le lien entre les questions architecturales et le mode de « fonctionnement » du livre. Si Proust a déclaré avoir voulu construire *La Recherche* comme une cathédrale, le projet de Danielewski semble avoir été de bâtir un texte déterminé entièrement par la structure du labyrinthe, au point d'étendre la forme du dédale à l'écriture elle-même, qui se fait à son tour labyrinthique. En enchevêtrant systèmes d'emboîtement, intertextualité, métatextualité, mises en forme multidimensionnelles de la page, le roman parvient alors à établir une coïncidence entre sens et forme,

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 443, 445.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 454-455. L'enjambement du collage se combine ici avec une lecture qui demande à renverser le livre, le texte démarrant sur la page de droite, les deux pages étant à considérer au format paysage.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>54</sup> *Ibid.*, P. 459, 467, 468.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 200-211.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.113-114, Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, éditions du Seuil, 1967, p. 409.

et à placer directement le lecteur « dans le labyrinthe », pour reprendre le titre d'un roman de Robbe-Grillet.

« Ses pages sont conçues comme des plans »<sup>60</sup>, déclare à propos de Danielewski son traducteur français : on peut penser que le romancier réalise ainsi l'idée de Borges qui dans « La Bibliothèque de Babel »<sup>61</sup> évoque un livre qui serait un « pur labyrinthe de lettres ». En créant, par le biais de tout un arsenal de procédés textuels, un livre-objet qui intègre la troisième dimension, et devient ainsi au sens plein un volume, Danielewski permet au lecteur de transformer son rapport au livre. Il l'affirme clairement dans un entretien :

Il faut rentrer dans le livre... et rentrer dans la maison... la maison est un grand écran noir où on peut voir ses propres peurs. Les lecteurs deviennent, en fait, des co-écrivains<sup>62</sup>.

Le livre apparaît ouvertement comme « structure de manipulation du lecteur »<sup>63</sup>, et ce dispositif de superposition du bâtiment architectural et du livre opère un double effet :

- perdre le lecteur, et par là l'englober dans la structure du livre. De sujet lisant, il devient objet errant à l'intérieur de la « maison des feuilles », maison de feuilles : le livre. Il n'est pas pour autant réduit au statut de victime passive : il récupère son statut de sujet par la circulation qu'il choisit d'effectuer dans l'objet-livre.

- rendre le lecteur partie prenante du processus de prolifération que met en œuvre le livre, organisme de ramification et de production textuelle : de même que la maison est plus grande à l'extérieur qu'à l'intérieur, les pensées du lecteur et le parcours qu'il effectue dans la maison des feuilles accroissent la spirale textuelle.

Maison ou psyché, le livre est le centre à partir duquel rayonnent à l'infini des couloirs supplémentaires, des « entrées » mouvantes et toujours renouvelées. Projet architectonique à part entière, *La Maison des feuilles* se place du côté du dispositif, renouvelant ainsi notre conception du livre comme notre statut de lecteur.

---

<sup>60</sup> Claro (traducteur) in « Le traducteur de l'impossible », *Le Nouvel Observateur* n°1979, semaine du 10 octobre 2002.

<sup>61</sup> Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, 1956.

<sup>62</sup> Mark Z. Danielewski, entretien publié sur le site [www.mauvaisgenres.com](http://www.mauvaisgenres.com), dédié au roman policier et de science-fiction.

<sup>63</sup> La formule est inspirée par Philippe Hamon (*op. cit.*, p. 9), affirmant que « le bâtiment est structure de manipulation des acteurs du récit ».