UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Jouer avec la théorie, penser par la fiction: les fictions théoriques de Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas

Jugar con la teoría, pensar con la ficción: las ficciones teóricas de Jean-Benoît Puech y Enrique Vila-Matas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Justine Agnès Corine Scarlaken

DIRIGIDA POR

María Luisa Guerrero Alonso
Maxime Decout

© Justine Agnès Corine Scarlaken, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DOCTORADO EN ESTUDIOS FRANCESES

TESIS DOCTORAL

JOUER AVEC LA THÉORIE, PENSER PAR LA FICTION:
LES FICTIONS THÉORIQUES DE JEAN-BENOÎT PUECH ET ENRIQUE VILA-MATAS

JUGAR CON LA TEORÍA, PENSAR CON LA FICCIÓN:
LAS FICCIONES TEÓRICAS DE JEAN-BENOÎT PUECH Y ENRIQUE VILA-MATAS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

JUSTINE AGNÈS CORINE SCARLAKEN

DIRECTORES

MARÍA LUISA GUERRERO ALONSO
MAXIME DECOUT

MADRID, 2024

REMERCIEMENTS

Ce nouveau volume de la bibliothèque de Babel doit beaucoup à ceux que je m'apprête à remercier.

Tout d'abord, j'adresse mes plus sincères remerciements à mes directeurs de thèse : Dra. Je tiens à remercier María-Luisa Guerrero Alonso, ainsi que le Dr. Maxime Decout, qui ont bien voulu accepter la direction de ce projet. Vos précieux conseils et suggestions m'ont accompagnée tout au long du processus de réflexion et de rédaction. Merci de m'avoir mise sur la piste de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas, et de m'avoir permis d'entrer par la petite porte au sein de cette incroyable bibliothèque de Babel. Votre patience et votre engagement, notamment dans la gestion du décalage horaire pendant deux ans, ont été essentiels à l'aboutissement de ce travail.

Je tiens à remercier tout particulièrement María-Luisa Guerrero Alonso pour son soutien indéfectible dès le master et pour m'avoir donné envie de poursuivre dans le monde universitaire. Ses nombreux conseils, son soutien infaillible et son aide pour m'introduire au sein de l'université espagnole ont été déterminants.

Merci à Maxime Decout pour ses précieuses recommandations de lecture, son sens aigu du détail et ses commentaires éclairants lors de la rédaction de la thèse. Je le remercie également de m'avoir offert l'opportunité d'effectuer une mobilité Erasmus au sein de Sorbonne Université entre juin et juillet 2023, séjour parisien qui aura marqué le début de la rédaction de la thèse.

Mes remerciements s'étendent à mes collègues du bout du monde. Je suis reconnaissante envers le Dr Antonio Viselli, directeur du département d'Études françaises de l'université de Canterbury à Christchurch, Nouvelle-Zélande. Grâce à lui, j'ai été chaleureusement accueillie en tant que *Visitor Student*. Son introduction au monde universitaire du Pacifique et les formidables opportunités qu'il m'a offertes ont été précieuses. Son amitié et l'accès aux ressources de l'université pour élaborer le cadre théorique de cette thèse ont été inestimables. Je remercie son collègue Eric Mouhica pour sa bonne humeur et ses bons mots. *It was a blast!*

Enfin, un grand merci à mes parents, qui m'ont soutenue dans ce projet dès le départ, malgré les nombreuses interrogations quant au contenu exact de ladite thèse. Merci de toujours m'encourager à suivre mes projets et envies.

Merci à ma petite sœur, Lucile, dont les appels impromptus et distractions si bienvenues ont ponctué ce parcours de thèse.

Finalement, merci à tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont soutenue dans ce projet. Merci pour les nombreux cafés offerts durant ces cinq années. Merci d'avoir essayé de comprendre mon sujet de recherche, et pour avoir patiemment supporté m'entendre prononcer le mot « thèse » un nombre infini de fois. Pour tout cela, merci !

SOMMAIRE

Notes liminaires 13

Résumé 15

Resumen 19

Abstract 23

INTRODUCTION 27

Une généalogie complexe : de l'exégèse à la fiction théorique 30

La lecture comme acte créateur 34

L'institutionnalisation de la critique littéraire 36

Le renouveau des pratiques d'écriture critique 37

L'herméneutique fictionnalisée : une nouvelle approche critique 39

L'héritage structurant de Foucault et Derrida 40

L'héritage de la nouvelle critique 42

La rupture proustienne et ses héritages 43

La critique dans le débat littéraire contemporain 44

Problématique de la recherche 47

Hypothèses de recherche 49

Organisation de la recherche 51

Organisation et justification des corpus 52

CHAPITRE I. Les fondements de la fiction théorique 57

1. Qu'est-ce que la fiction théorique ? Définition et caractéristiques 59
   a. La fiction théorique : une exploration créative des savoirs 59
   b. Retour dans le temps : tentatives de définitions de la fiction théorique 64
   c. Fiction théorique et imagination : renouer avec la fiction et le plaisir du texte 73

2. Aux origines : les textes frontaliers et prémisses du genre 77
   a. L'éclatement des genres : vers un assouplissement du paradigme narratif 77
   b. La littérature de l'entre-deux 86

c. L'importance des critiques-écrivains dans la mise en place de cet entre-deux de la fiction 93
d. Les vies d'écrivains fictifs et les commentaires de leurs œuvres : un pas de plus vers la fiction théorique 102

3. L'avènement du genre essayistique : transition vers la fiction théorique 112
a. L'importance d'un hapax littéraire : les *Essais* de Montaigne 112
b. L'essai : un genre vaste à la reconnaissance tardive 116
c. L'essai aujourd'hui 122

4. A la vanguardia de la ficción teórica : Jorge Luis Borges 125
a. Borges como lector ideal y fantaseado 125
b. Hibridación y nuevo régimen de autoridad 130
c. Biblioteca de Babel e intertextualidad 136
d. Pierre Ménard precursor de la teoría literaria contemporánea 139

CHAPITRE II. Portrait de la fiction théorique : caractéristiques et mécanismes 143

1. Fondements théoriques de la fiction théorique 145
a. L'incomplétude du texte comme moteur narratif 159
b. Tissages textuels : fiction théorique, transfictionnalité et jeux intertextuels 173
c. Métatextualité et fiction théorique : quand le texte s'interroge 181
d. La fiction théorique à la croisée des disciplines : entre savoir et narration 192

2. Le lecteur au cœur de la fiction théorique : de la cocréation à la quête de sens 200
a. Le lecteur comme cocréateur 202
b. Naviguer dans le labyrinthe textuel : le lecteur-enquêteur face à la fiction théorique 211
c. Quand lire c'est écrire 218

3. La fusion de l'écriture productrice de savoirs et du plaisir littéraire 226
a. La fusion des genres 226
b. L'écriture comme exploration et découverte 232
c. L'écriture comme dialogue 238

4. Du concept à la narration : le régime des personnages dans la fiction théorique 241
a. Les personnages comme êtres de papier et concepts 241
b. La fonction des personnages dans l'exploration des questions théoriques 249
c. La fabrique des personnages : enjeux narratifs et théoriques 253

5. Recherche-création et fiction théorique : convergences conceptuelles et distinctions méthodologiques 259
a. Définition et historique de la recherche-création 259

b. Intégration de la recherche-création au sein de la fiction théorique 264
c. D'autres conditions de production des savoirs 270

CHAPITRE III. La fiction théorique chez Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas.....279

1. La fiction théorique chez Jean-Benoît Puech : Benjamin Jordane, de la création à la légitimation 282
   a. Présentation de l'auteur et de ses œuvres principales.....282
   b. Contexte littéraire, réception critique et influences dans l'œuvre de Puech.....286
   c. *La Bibliothèque d'un amateur* : la naissance de Benjamin Jordane 293
   d. *Benjamin Jordane, une vie littéraire* : l'intronisation de Benjamin Jordane sur la scène littéraire 319

2. La fiction théorique selon Enrique Vila-Matas : entre art poétique et jeu littéraire.....348
   a. L'œuvre d'Enrique Vila-Matas : une poétique de la conscience littéraire 348
   b. Une poétique singulière : Vila-Matas et les métamorphoses du littéraire.....353
   c. *Historia abreviada de la literatura portátil :* pour une poétique de l'expérimentation littéraire 363
   d. *Chet Baker piensa en su arte* : anatomie d'une fiction théorique.....375

3. Dans le labyrinthe des doubles : stratégies narratives et jeux d'érudition dans les fictions théoriques de Puech et Vila-Matas.....389
   a. De l'autorité à la suspicion : le narrateur non fiable comme outil théorique.....389
   b. De l'autre côté du miroir : le double comme outil d'investigation théorique.....405
   c. L'ironie comme mode de théorisation : jeux littéraires et réflexivité critique.....424
   d. L'érudition paradoxale : entre savoir et fiction.....434

4. Comment lire Puech et Vila-Matas ? 443
   a. Portait du lecteur de fiction théorique.....443
   b. La dialectique entre lecture savante et lecture plaisir 450
   c. Fiction théorique et recherche-création : une méthodologie expérimentale.....456
   d. Le potentiel pédagogique de la fiction théorique.....461

CONCLUSION.....469

Un dispositif littéraire aux multiples facettes 471

La fiction théorique : émergence et constitution d'un genre.....477

Mécanismes et dispositifs spécifiques 478

L'apport décisif de Puech et Vila-Matas 480

Les horizons de la fiction théorique : vers de nouveaux territoires d'exploration.....482

En définitive.....484

BIBLIOGRAPHIE 485
Fictions théoriques 487
Essais 488
Fictions 491
Fictions critiques 494
Ouvrages théoriques 494
Articles 503
Thèses et mémoires 521
Médias audiovisuels 521
Conférences 522
Œuvres d'art 522

ANNEXES 523
Table des matières annexes 525
Index des illustrations 527
Annexe I 529
Annexe II 549
Annexe III 555

NOTES LIMINAIRES

Sauf mention contraire, toutes les traductions en notes de bas de page sont de l'auteure.

La section 4 du chapitre I, consacrée à Borges, est présentée en espagnol dans le corps de la thèse. Sa traduction française est disponible dans les annexes (Annexe I – p529)

RÉSUMÉ

JOUER AVEC LA THÉORIE, PENSER PAR LA FICTION : LES FICTIONS THÉORIQUES DE JEAN-BENOÎT PUECH ET ENRIQUE VILA-MATAS

JUGAR CON LA TEORÍA, PENSAR CON LA FICCIÓN : LAS FICCIONES TEÓRICAS DE JEAN-BENOÎT PUECH Y ENRIQUE VILA-MATAS

Cette thèse explore un territoire littéraire singulier où théorie et fiction s'entremêlent pour créer un espace d'expression et de réflexion : la fiction théorique. Ce travail examine comment les auteurs contemporains Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas renouvellent les modalités de production et de transmission des savoirs littéraires en jouant avec les frontières entre création et théorie. Pour ce faire, nous analysons comparativement leurs œuvres. Notre corpus d'étude approfondie se compose de quatre œuvres : *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) et *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) de Jean-Benoît Puech, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) et *Chet Baker piensa en su arte* (2011) d'Enrique Vila-Matas.

Notre recherche s'est structurée autour de trois axes majeurs. Le premier vise à établir une généalogie et une définition de la fiction théorique comme genre littéraire à part entière. En remontant aux textes frontaliers et aux premières expérimentations du genre, notamment à travers l'héritage de Jorge Luis Borges, nous démontrons comment la fiction théorique s'est progressivement constituée comme un espace d'exploration créative des savoirs. Cet espace permet de renouer avec le plaisir du texte tout en maintenant une exigence théorique.

Le deuxième axe analyse les mécanismes spécifiques qui caractérisent la fiction théorique. Notre étude met en lumière l'importance de l'incomplétude textuelle comme moteur narratif, ainsi que le rôle de l'intertextualité et de la métatextualité dans la construction du sens. Une attention particulière est portée au statut du lecteur, désormais élevé au rang de cocréateur, appelé à naviguer dans un labyrinthe textuel qui exige de lui une participation active dans la construction du sens.

Le troisième axe se concentre sur l'analyse détaillée des œuvres de Puech et Vila-Matas, révélant comment ces auteurs développent des stratégies narratives et stylistiques sophistiquées pour fusionner création littéraire et réflexion théorique. Chez Puech, l'invention du personnage de

Benjamin Jordane devient le prétexte à une réflexion profonde sur l'identité littéraire et la construction auctoriale. Vila-Matas, quant à lui, déploie un arsenal narratif complexe, jouant avec les figures du narrateur non fiable et l'ironie pour interroger les fondements mêmes de la création littéraire.

Notre travail mobilise plusieurs approches complémentaires pour analyser les mécanismes de la fiction théorique. L'analyse narratologique nous permet d'étudier les stratégies de narration déployées par nos auteurs, notamment à travers l'étude des narrateurs non fiables et des jeux métatextuels. Nous convoquons les théories de la réception et de la lecture afin d'étudier le rôle actif du lecteur au sein de ces textes. Nous mobilisons également les études sur l'hybridité générique et la transdisciplinarité afin de comprendre comment ces textes brouillent les frontières entre fiction et théorie. La recherche-création, quant à elle, offre une clé de lecture complémentaire pour éclairer les processus créatifs à l'œuvre dans ces textes qui défient les catégorisations, et proposent de nouvelles modalités de production du savoir littéraire.

Notre recherche démontre que la fiction théorique constitue plus qu'un hybride entre fiction et théorie : elle représente une nouvelle modalité de pensée qui permet d'explorer les questions théoriques à travers le prisme de la création littéraire. Les œuvres de Puech et Vila-Matas illustrent comment ce genre permet de dépasser les contraintes traditionnelles du discours académique pour proposer une forme plus libre de réflexion sur la littérature.

La fiction théorique apparaît comme un laboratoire d'expérimentation où s'élaborent de nouvelles formes de savoir, brouillant les frontières entre création et analyse, entre plaisir de la lecture et rigueur théorique. Cette approche ouvre des perspectives pour la recherche en littérature, suggérant la possibilité d'une convergence entre recherche-création et analyse théorique.

En définitive, notre étude montre comment la fiction théorique, telle que pratiquée par Puech et Vila-Matas, renouvelle notre rapport au savoir littéraire. En jouant avec la théorie et en pensant par la fiction, ces auteurs ne se contentent pas de réfléchir sur la littérature. Ils créent un espace où la pensée théorique peut se déployer de manière créative. Cela ouvre de nouvelles voies pour l'exploration et la compréhension du fait littéraire contemporain.

Cette recherche contribue à une meilleure compréhension d'un genre en pleine émergence et suggère de nouvelles pistes pour l'étude des relations entre théorie et création littéraire. Elle invite également à repenser les modalités traditionnelles de la recherche en littérature, en montrant comment la fiction peut devenir un outil précieux pour l'élaboration et la transmission des savoirs théoriques.

RESUMEN

JOUER AVEC LA THÉORIE, PENSER PAR LA FICTION : LES FICTIONS THÉORIQUES DE JEAN-BENOÎT PUECH ET ENRIQUE VILA-MATAS

JUGAR CON LA TEORÍA, PENSAR A TRAVÉS DE LA FICCIÓN: LAS FICCIONES TEÓRICAS DE JEAN-BENOÎT PUECH Y ENRIQUE VILA-MATAS

Esta tesis explora un territorio literario singular donde teoría y ficción se entrelazan para crear un espacio de expresión y reflexión: la ficción teórica. Este trabajo examina cómo los autores contemporáneos Jean-Benoît Puech y Enrique Vila-Matas renuevan las modalidades de producción y transmisión de los saberes literarios jugando con las fronteras entre creación y teoría. Para ello, analizamos comparativamente sus obras. Nuestro corpus de estudio en profundidad se compone de cuatro obras: *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) *y Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) de Jean-Benoît Puech, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y *Chet Baker piensa en su arte* (2011) de Enrique Vila-Matas.

Nuestra investigación se ha estructurado en torno a tres ejes principales. El primero pretende establecer una genealogía y una definición de la ficción teórica como género literario propio. Remontándonos a los textos fronterizos y a las primeras experimentaciones del género, especialmente a través del legado de Jorge Luis Borges, demostramos cómo la ficción teórica se ha constituido progresivamente como un espacio de exploración creativa de los saberes. Este espacio permite reconectar con el placer del texto mientras mantiene una exigencia teórica.

El segundo eje analiza los mecanismos específicos que caracterizan la ficción teórica. Nuestro estudio pone de relieve la importancia de la incompletitud textual como motor narrativo, así como el papel de la intertextualidad y la metatextualidad en la construcción del sentido. Se presta especial atención al estatus del lector, ahora elevado al rango de cocreador, llamado a navegar por un laberinto textual que exige de él una participación activa en la construcción del significado.

El tercer eje se centra en el análisis detallado de las obras de Puech y Vila-Matas, revelando cómo estos autores desarrollan estrategias narrativas y estilísticas sofisticadas para fusionar la creación literaria y la reflexión teórica. En Puech, la invención del personaje de Benjamin Jordane se convierte en el pretexto para una reflexión profunda sobre la identidad literaria y la construcción autorial. Vila-Matas, por su parte, despliega un arsenal narrativo complejo, jugando con las figuras del narrador no fiable y la ironía para cuestionar los fundamentos mismos de la creación literaria.

Nuestro trabajo moviliza varios enfoques complementarios para analizar los mecanismos de la ficción teórica. El análisis narratológico nos permite estudiar las estrategias de narración desplegadas por nuestros autores, especialmente a través del estudio de los narradores no fiables y los juegos metatextuales. Convocamos las teorías de la recepción y la lectura para estudiar el papel activo del lector dentro de estos textos. También movilizamos los estudios sobre la hibridez genérica y la transdisciplinariedad para comprender cómo estos textos difuminan las fronteras entre ficción y teoría. La investigación-creación, por su parte, ofrece una clave de lectura complementaria para iluminar los procesos creativos en acción en estos textos que desafían las categorizaciones y proponen nuevas modalidades de producción del saber literario.

Nuestra investigación demuestra que la ficción teórica constituye más que un híbrido entre ficción y teoría: representa una nueva modalidad de pensamiento que permite explorar las cuestiones teóricas a través del prisma de la creación literaria. Las obras de Puech y Vila-Matas ilustran cómo este género permite superar las restricciones tradicionales del discurso académico para proponer una forma más libre de reflexión sobre la literatura.

La ficción teórica aparece como un laboratorio de experimentación donde se elaboran nuevas formas de saber, difuminando las fronteras entre creación y análisis, entre el placer de la lectura y el rigor teórico. Este enfoque abre perspectivas para la investigación en literatura, sugiriendo la posibilidad de una convergencia entre investigación-creación y análisis teórico.

En definitiva, nuestro estudio muestra cómo la ficción teórica, tal como la practican Puech y Vila-Matas, renueva nuestra relación con el saber literario. Al jugar con la teoría y pensar a través de la ficción, estos autores no se limitan a reflexionar sobre la literatura. Crean un espacio donde el pensamiento teórico puede desplegarse de manera creativa. Esto abre nuevas vías para la exploración y comprensión del hecho literario contemporáneo.

Esta investigación contribuye a una mejor comprensión de un género en plena emergencia y sugiere nuevas vías para el estudio de las relaciones entre teoría y creación literaria. También invita a repensar las modalidades tradicionales de la investigación en literatura, mostrando cómo la ficción puede convertirse en una herramienta valiosa para la elaboración y transmisión de los saberes teóricos.

ABSTRACT

JOUER AVEC LA THÉORIE, PENSER PAR LA FICTION : LES FICTIONS THÉORIQUES DE JEAN-BENOÎT PUECH ET ENRIQUE VILA-MATAS

JUGAR CON LA TEORÍA, PENSAR CON LA FICCIÓN : LAS FICCIONES TEÓRICAS DE JEAN-BENOÎT PUECH Y ENRIQUE VILA-MATAS

PLAYING WITH THEORY, THINKING THROUGH FICTION : THE THEORETICAL FICTIONS OF JEAN-BENOÎT PUECH AND ENRIQUE VILA-MATAS

This thesis explores a singular literary territory where theory and fiction intertwine to create a space for expression and reflection: theoretical fiction. This work examines how contemporary authors Jean-Benoît Puech and Enrique Vila-Matas renew the modalities of production and transmission of literary knowledge by playing with the boundaries between creation and theory. To this end, we analyze their works comparatively. Our in-depth study corpus consists of four works: *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) and *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) by Jean-Benoît Puech, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) and *Chet Baker piensa en su arte* (2011) by Enrique Vila-Matas.

Our research has been structured around three major axes. The first aims to establish a genealogy and definition of theoretical fiction as a distinct literary genre. By tracing back to borderline texts and early experimentations of the genre, particularly through the legacy of Jorge Luis Borges, we demonstrate how theoretical fiction has progressively established itself as a space for creative exploration of knowledge. This space allows for reconnecting with the pleasure of the text while maintaining theoretical rigor.

The second axis analyzes the specific mechanisms that characterize theoretical fiction. Our study highlights the importance of textual incompleteness as a narrative driver, as well as the role of intertextuality and metatextuality in the construction of meaning. Particular attention is paid to the status of the reader, now elevated to the rank of co-creator, called upon to navigate a textual labyrinth that demands active participation in the construction of meaning.

The third axis focuses on detailed analysis of the works of Puech and Vila-Matas, revealing how these authors develop sophisticated narrative and stylistic strategies to merge literary creation and theoretical reflection. In Puech's work, the invention of the character Benjamin Jordane becomes the pretext for a profound reflection on literary identity and authorial construction. Vila-Matas, for his part, deploys a complex narrative arsenal, playing with figures of the unreliable narrator and irony to question the very foundations of literary creation.

Our work mobilizes several complementary approaches to analyze the mechanisms of theoretical fiction. Narratological analysis allows us to study the narrative strategies deployed by our authors, particularly through the study of unreliable narrators and metatextual play. We engage with reception and reading theories to study the active role of the reader within these texts. We also mobilize studies on generic hybridity and transdisciplinarity to understand how these texts blur the boundaries between fiction and theory. Practice-based research, in turn, offers a complementary reading key to illuminate the creative processes at work in these texts that defy categorization and propose new modalities of literary knowledge production.

Our research demonstrates that theoretical fiction constitutes more than a hybrid between fiction and theory: it represents a new modality of thought that allows for exploring theoretical questions through the prism of literary creation. The works of Puech and Vila-Matas illustrate how this genre enables transcending traditional constraints of academic discourse to propose a freer form of reflection on literature.

Theoretical fiction appears as an experimental laboratory where new forms of knowledge are elaborated, blurring the boundaries between creation and analysis, between reading pleasure and theoretical rigor. This approach opens perspectives for literary research, suggesting the possibility of convergence between practice-based research and theoretical analysis.

Ultimately, our study shows how theoretical fiction, as practiced by Puech and Vila-Matas, renews our relationship with literary knowledge. By playing with theory and thinking through fiction, these authors do not merely reflect on literature. They create a space where theoretical thought can unfold creatively. This opens new pathways for exploring and understanding contemporary literary phenomena.

This research contributes to a better understanding of an emerging genre and suggests new avenues for studying the relationships between theory and literary creation. It also invites us to rethink traditional modalities of literary research, showing how fiction can become a valuable tool for the elaboration and transmission of theoretical knowledge.

INTRODUCTION

« Ma théorie, c'est que les dinosaures n'ont pas survécu à l'affrontement des théories relatives à leur disparition » (Chevillard, 2014 : 29). Cette boutade d'Éric Chevillard, extraite du *Désordre AZERTY*, illustre avec une ironie mordante le soupçon qui pèse aujourd'hui sur toute entreprise théorique : celui de l'autodestruction par la multiplication des discours explicatifs. Plus profondément encore, Chevillard suggère que « la théorie d'une œuvre est l'œuvre même et que celle-ci, d'ailleurs, n'est peut-être rien d'autre. L'écrivain ne fait jamais qu'établir et développer sa théorie. Il bâtit son petit système » (*Ibid.* 30). Cette conception radicale, qui fait de la théorie non plus un discours sur l'œuvre, mais l'œuvre elle-même, préfigure d'une certaine manière le projet de la fiction théorique.

La fiction théorique émerge au confluent de la création littéraire et de la réflexion théorique. Cette forme d'écriture hybride interroge la dichotomie entre création et analyse, entre imaginaire et théorie. Ainsi, lorsque, dans *Il Nome della rosa* (1980) d'Umberto Eco, s'entrelacent enquête monastique médiévale et réflexion sémiologique, ou lorsque *Les Personnages rêvent aussi* (2020) de Françoise Lavocat métamorphose la théorie des mondes possibles en matière narrative, ces œuvres font de la théorie elle-même le substrat de leur élaboration fictionnelle. La fiction théorique institue dès lors un paradigme épistémologique où l'imagination devient un instrument heuristique à part entière. Ce mode d'écriture spécifique, irréductible à l'hybridation générique, opère une reconfiguration des modalités de production et de transmission du savoir littéraire. En faisant de la théorie non plus l'objet d'un discours second, mais la matière même de sa création, la fiction théorique propose une voie alternative pour penser et écrire la littérature.

La réflexion de Chevillard va plus loin encore lorsqu'il affirme que « tout texte est un discours destiné à convaincre, à emporter l'adhésion, à balayer les défenses du lecteur » (*Ibid.* 30). L'écrivain devient alors un « théoricien sans école, sans disciple, sans parti » qui « s'invente un monde dans lequel il est le seul à vivre » (*Ibid.* 31). Cette situation paradoxale de la théorie littéraire, à la fois omniprésente et perpétuellement en quête de nouvelles formes d'expression, nous invite à interroger l'émergence d'un genre particulier : la fiction théorique. Comment définir cette forme d'écriture qui fait de la théorie non plus un discours sur la littérature, mais une matière fictionnelle à part entière ? Quels sont ses mécanismes, ses enjeux, et comment transforme-t-elle notre conception même de la théorie littéraire ?

C'est dans cette perspective que notre étude se propose d'examiner la fiction théorique comme forme singulière d'écriture ayant émergé au XX^e^ siècle, proposant de dépasser l'opposition traditionnelle entre création et réflexion critique. Comme l'écrit Chevillard, le livre devient alors « de la théorie en acte », l'écrivain démontre « par le fait que ses énoncés sont solides » (*Ibid.* 30-31). Cette conception du texte comme lieu d'une théorisation active plutôt que passive trouve un écho particulier dans les œuvres que nous nous proposons d'étudier.

L'émergence de cette forme hybride s'inscrit dans un moment particulier de l'histoire littéraire, où la théorie elle-même devient objet de suspicion. Après l'âge d'or du structuralisme et la période faste de la « nouvelle critique », la théorie littéraire semble avoir atteint un point de saturation. Comme le démontre Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* (1998), la théorie s'est progressivement institutionnalisée et « transformée en méthode », devenant « une petite technique pédagogique souvent aussi desséchante que l'explication de texte à laquelle elle s'en prenait » (Compagnon, 1998 : 14). Dans ce contexte de « stagnation » où la théorie semble avoir perdu sa force subversive initiale, où elle s'est « rangée » et est devenue « inoffensive », la fiction théorique apparaît comme une réponse possible à cette crise. Elle propose non pas d'abandonner la théorie, mais de la réinventer par le biais de la fiction, retrouvant peut-être ainsi cette « *vis polemica* » que Compagnon identifie comme caractéristique essentielle de la théorie dans son moment le plus authentique et vivant. Si l'institutionnalisation de la théorie littéraire a conduit à un « élan théorique figé » (*Ibid*. 15), la généalogie de la fiction théorique révèle plutôt un cheminement plus tortueux et hybride, où théorie et création se sont constamment enchevêtrées bien avant leur formalisation académique.

Une généalogie complexe : de l'exégèse à la fiction théorique

La généalogie de la fiction théorique nous ramène aux origines mêmes de la critique littéraire occidentale. L'exégèse biblique et l'hagiographie médiévale constituent les premiers modèles d'une pratique où interprétation et création s'entremêlent déjà. Comme l'a démontré Henri de Lubac dans son ouvrage *Exégèse médiévale : Les quatre sens de l'Écriture* (1959), les exégètes, en développant la doctrine des quatre sens scripturaires (littéral, allégorique, moral et anagogique), élaborent non seulement une méthode d'interprétation, mais aussi une véritable poétique de la réécriture. Cette herméneutique médiévale, résumée dans le célèbre distique latin formulé au XIII^e^ siècle par le dominicain Augustin de Dacie : « *Littera gesta docet, quid credas*

allegoria / Moralis quid agas, quo tendas anagogia » (« La lettre enseigne les faits, l'allégorie ce que tu dois croire/Le sens moral ce que tu dois faire, l'anagogie ce vers quoi tu dois tendre ») témoigne d'une conception du commentaire comme acte créatif à part entière, où chaque niveau d'interprétation ouvre la voie à une nouvelle forme d'écriture. Cette tradition herméneutique, qui ne distingue pas le texte source de son commentaire, trouve un prolongement significatif dans les pratiques médiévales de la glose et de la compilation. Les premiers théoriciens de la littérature, d'Aristote aux rhétoriciens latins, ont développé une approche où prescription et description, théorie et création, restent intimement liées. Ce n'est qu'avec l'émergence de l'université moderne et la professionnalisation progressive des études littéraires que s'établit une séparation plus nette entre création et commentaire — séparation que la fiction théorique contemporaine viendra remettre en question.

Cette tradition d'hybridation entre commentaire et création trouve son illustration dans la pratique médiévale du *translateur*, que Jacques Roubaud réinvestit de manière significative dans *Graal fiction* (1978). Comme l'analyse Baptiste Franceschini, au sein de son article « Du médiéviste au *transleator* : *Graal fiction* de Jacques Roubeau », « la *translatio*, conformément à la pratique médiévale, relève bien ici de l'herméneutique, d'une manœuvre subtile exercée sur un texte dont le sens se voit ainsi infléchi au gré des intérêts du lecteur oulipien » (Franceschini, 2012 : 209). Cette posture du médiéviste-*translateur* se caractérise par une absence fondamentale de séparation entre œuvre originale et commentaire. Le *translateur* médiéval, loin de notre conception moderne de la traduction ou du commentaire objectif, s'autorise à réécrire l'œuvre pour l'adapter aux attentes et aux sensibilités de son temps. Plus encore, comme le souligne Franceschini, « au gré des infléchissements et des interventions pratiqués sur les œuvres, l'écrivain retrouve ainsi la possibilité de l'œuvre ouverte, celle que l'on exploite à condition d'abord de l'avoir comprise, c'est-à-dire très littéralement de l'avoir prise avec soi » (*Ibid.* 214). En réactivant cette posture dans *Graal fiction*, Roubaud ne fait pas que ressusciter une pratique ancienne : il met en lumière une dimension fondamentale de l'acte critique que l'institutionnalisation moderne de la théorie littéraire a tendu à occulter.

Cette généalogie complexe nous invite à repenser la relation entre création et commentaire, une tension qui remonte aux origines mêmes de la pratique littéraire, comme le soulignent Elina Absalyamova, Valérie Stiénon et Laurence van Nuijs dans l'introduction de *Figures du critique-*

écrivain XIX^e^-XXI^e^ siècles (2019), ouvrage collectif qu'elles ont dirigé. La critique, comme le suggère son étymologie (*krinein*), s'est d'abord constituée comme un acte de jugement, établissant d'emblée une relation paradoxale avec son objet : celle d'un juge qui n'assume pas pleinement le discours de jugement qui devrait l'accompagner. Cette ambivalence renvoie à ce que Compagnon identifie comme une caractéristique essentielle de la théorie littéraire : son « engagement » et sa « *vis polemica* ». Cette intrication fondamentale entre écriture et critique que théorise Blanchot dans *Le Livre à venir* (1959) va bien au-delà d'une simple coexistence : elle touche à l'essence même de l'acte d'écriture. Comme il l'affirme, « il est toujours nécessaire de rappeler au romancier que ce n'est pas lui qui écrit son œuvre, mais qu'elle se cherche à travers lui et que, si lucide qu'il désire être, il est livré à une expérience qui le dépasse » (Blanchot, 1959 : 168). Cette conception déstabilise d'emblée toute tentative d'établir une distinction nette entre création et commentaire, entre fiction et théorie. La « voix neutre » qu'évoque Blanchot, « parlant on ne sait d'où, comme à travers les interstices du temps » (*Ibid.* 168), suggère une forme d'écriture qui échappe aux catégorisations traditionnelles. Plus encore, lorsqu'il médite sur les actes de « lire, écrire, parler », Blanchot avance que ces pratiques, « entendues selon l'expérience où elles s'accomplissent » (*Ibid*. 208), nous font pressentir quelque chose qui excède les « modes de compréhension qu'appelle l'efficacité du travail et du savoir spécialisé » (*Ibid.* 208). Cette remise en question des frontières disciplinaires fait écho à la tendance de la théorie à se figer dans des catégories institutionnelles, alors même que son essence réside dans sa capacité à questionner ces catégories.

Cette tension entre voix neutre et voix critique que théorise Blanchot trouve une illustration révélatrice dans les mutations que connaît le champ littéraire au XIX^e^ siècle. Le développement de la presse constitue en effet un moment charnière dans cette histoire, transformant radicalement les modalités d'interaction entre création et critique. L'industrialisation de la littérature et l'essor de la critique journalistique conduisent à une professionnalisation de la critique qui se développe simultanément comme profession, comme instance, comme discours et comme fonction. Dans sa *Physiologie de la Critique* (1930), Thibaudet, comme le rappelle Michel Leymarie dans *Albert Thibaudet « l'outsider du dedans »* (2006), distingue trois types fondamentaux de critique. On trouve la critique spontanée, pratiquée par le public et les journalistes ; la critique professionnelle, souvent exercée par les professeurs, dont la fonction est d'ordonner et de présenter la littérature comme un ensemble organique ; et enfin, la critique des artistes, celles des créateurs eux-mêmes. À ces trois types s'ajoutent d'autres formes, comme la critique politique, la critique gastronomique

ou encore la critique sportive, témoignant de l'extension du geste critique bien au-delà du seul champ littéraire. Cette institutionnalisation pourrait entrer en contradiction avec la conception de Blanchot d'une critique inhérente à l'acte d'écriture. En effet, comme le souligne Blanchot dans son analyse de Thibaudet, la critique véritable ne sépare que rarement « l'œuvre du réseau des phénomènes extérieurs et intérieurs dont elle est le prix » (Blanchot, 1943 : 325). Elle se glisse plutôt à l'image de la démarche de Thibaudet lui-même, dans les profondeurs de la littérature pour en saisir les caractéristiques uniques, telles que sa « mobilité », sa « résistance » et « l'étrange figure qu'elle compose en sa totalité ». Cette approche immersive et holistique tend à dépasser la simple opposition entre création et commentaire. Thibaudet, qui incarne ces trois facettes de la critique, rêve d'une véritable création critique, qui deviendrait un élément essentiel de la littérature. Cette ambition rejoint sa conception d'une critique qui participe des deux natures, celle de l'artiste et celle de l'amateur, abolissant la frontière entre création et commentaire. Cette période correspond à l'émergence de ce que Brigitte Diaz, dans son article « Sainte ou prostituée ?, La critique jugée par les écrivains du XIX^{e} siècle », nomme une « guerre fratricide » entre écrivains-critiques et critiques-écrivains, conflit qui révèle moins une opposition binaire qu'une complexification des postures d'énonciation. Un phénomène particulièrement significatif se produit alors : « Les polémiques passent de l'épitexte au péritexte et la critique comme espace de communication métalittéraire tend à s'annexer les péritextes auctoriaux, voire l'œuvre en elle-même » (Diaz, 2019 : 18). Cette contamination réciproque des espaces textuels fait écho à cette « voix neutre » évoquée par Blanchot. Les préfaces, notes, commentaires et autres notes de bas de page deviennent des terrains d'expérimentation d'un type d'écriture hybride, ni tout à fait une création originale ni tout à fait une analyse critique.

Cette porosité croissante entre les espaces textuels préfigure d'une certaine manière les expérimentations de la fiction théorique contemporaine, tout en s'inscrivant dans une dynamique historique plus large où, comme le note Compagnon, « critique littéraire » et « théorie » ont constamment redéfini leurs frontières et leurs relations. Le XIX^{e} siècle apparaît comme un laboratoire où s'élaborent déjà certaines des questions qui occuperont la théorie littéraire du siècle suivant : la nature de la voix critique, son rapport à la création, et la possibilité même d'une séparation entre ces deux instances. Cette remise en question des frontières entre critique et création nous amène naturellement à examiner le rôle du lecteur lui-même, dont l'acte interprétatif peut être envisagé comme une forme de création à part entière.

La lecture comme acte créateur

Une des contributions majeures de Maurice Blanchot à cette réflexion est sa conception de la lecture comme acte potentiellement plus créateur que l'écriture elle-même. Dans *L'Espace littéraire* (1955), il développe ce paradoxe : « La lecture est, en ce sens, plus positive que la création, plus créatrice, quoique ne produisant rien. Elle a part à la décision, elle en a la légèreté, l'irresponsabilité et l'innocence. Elle ne fait rien et tout est accompli » (Blanchot, 1955 : 203). Cette conception révolutionnaire pose les bases d'une légitimation nouvelle de la critique : si la lecture est supérieure à l'écriture, et si la critique n'est qu'une des modalités de la lecture, alors la critique peut prétendre à une forme de création à part entière. Le paradoxe apparent d'une lecture « plus créatrice » que la création elle-même trouve sa résolution dans la nature de l'acte de lecture. C'est précisément dans cette « légèreté » et cette « irresponsabilité » évoquées par Blanchot que réside sa puissance créatrice. La lecture, libérée du poids de la production matérielle, peut ainsi accomplir sans « faire », créer sans contraindre.

Cette tension entre lecture et création s'illustre dans *The Figure in the Carpet* (1896) d'Henry James. Cette nouvelle, qui met en scène un critique littéraire en quête du secret ultime d'un écrivain, problématise la relation entre critique et création. Le personnage de Corvick incarne cette quête absolue du sens, promettant une étude qui serait « le fin mot sur les œuvres de Vereker », « le seul qui compterait, le seul qui existerait vraiment » (James, 2018 : 50). Sa démarche critique est présentée comme un véritable travail de déchiffrement artistique : « Il s'agissait, en d'autres termes, de suivre chacun des enroulements du motif dans le tapis, de restituer chacune des nuances de ses couleurs » (*Ibid.* 50). Cette ambition de créer « le plus grand portrait littéraire jamais peint » (*Ibid.* 51) illustre la dimension créatrice de l'acte critique. Pourtant, le « motif » que recherche le narrateur, ce secret qui donnerait la clé de l'œuvre entière, demeure insaisissable, suggérant que la vérité d'une œuvre ne réside peut-être pas dans un sens caché à découvrir, mais dans l'acte même de sa recherche. Cette métaphore du « motif dans le tapis » éclaire le projet de la fiction théorique : il ne s'agit plus de chercher à dévoiler un sens dissimulé dans l'œuvre, mais de participer à sa création à travers l'acte critique lui-même. La nouvelle fonctionne ainsi comme une véritable allégorie de la conception de Blanchot, où l'échec apparent du critique à trouver le « secret » devient paradoxalement sa réussite, le motif insaisissable représentant cette dimension créatrice de la lecture qui échappe à toute fixation.

Cette réflexion trouve un écho contemporain dans les travaux de Pierre Bayard, dans son *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds* (2002). Bayard part du constat que la multiplicité des lectures critiques d'une même œuvre pose la question fondamentale de l'identité du texte littéraire. Bien que le texte soit « matériellement identique » lorsque deux lecteurs disposent de la même édition, Bayard opère un renversement radical en affirmant que « le référent du discours critique n'est pas le texte » (Bayard, 2002 : 51). Ce dernier, entendu dans son sens matériel, ne serait qu'un des éléments « qui mobilise le jeu des représentations par lesquelles s'effectue le travail de la lecture » (*Ibid.* 52). S'appuyant sur l'analogie de la syllepse, il montre que ce qu'un lecteur perçoit au cours de sa lecture est irréductible à toute matérialité. Cette approche le conduit à une conclusion audacieuse : « Si nous modelons chaque texte en nous y inscrivant et en lui faisant parler notre langue, toute discussion littéraire est fondamentalement un dialogue de sourds, puisque chacun des textes étudiés a été réorganisé, aussi bien dans sa disposition générale que dans chacun de ses éléments, par la subjectivité de ceux qui le commentent » (*Ibid.* 147). Loin d'y voir un obstacle, Bayard fait de ce « dialogue de sourds » une condition positive de la critique : « Privilégier alors le dialogue de sourds, ce n'est pas refuser d'écouter l'autre, c'est écouter dans chaque texte, au croisement de deux histoires perdues, ce qui est le plus spécifique à sa propre personne et à son histoire » (*Ibid.* 170). Cette conception paradoxale, où la communication parfaite apparaît comme « la pire menace contre l'exercice critique » (*Ibid.* 170) rejoint la pensée de Blanchot en suggérant que la vraie richesse de la lecture réside précisément dans cette irréductible subjectivité qui fait de chaque acte critique une création singulière. Cette conception rejoint les apports de la théorie développée par Wolfgang Iser sur les « blancs » du texte et de la conception du lecteur comme cocréateur du sens.

Cette approche trouve des prolongements dans les travaux plus récents de Marc Escola, notamment dans *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine* (2022), où il développe le concept d'« actualisation créatrice ». Pour Escola, la lecture critique ne se contente pas de déployer les potentialités du texte : elle participe activement à sa réinvention permanente à travers des « lectures actualisantes ». Cette conception fait écho aux travaux de Sophie Rabau sur la « littérature seconde » qui, dans *Carmen, pour changer : Variations sur une nouvelle de Prosper Mérimée* (2018), propose de considérer la critique comme une forme de réécriture créative. Leur collaboration dans *Littérature seconde ou La Bibliothèque de Circé* (2015) pousse plus loin cette réflexion en proposant une vision de la critique comme « transformation » plutôt que comme

simple interprétation : l'ouvrage présente la lecture critique comme un art de la métamorphose où chaque texte devient le point de départ possible d'une nouvelle création. Pour Rabau et Escola, la frontière entre texte premier et texte second s'estompe au profit d'une conception plus dynamique où la lecture critique devient elle-même une forme de création littéraire. Ces approches contemporaines prolongent et radicalisent la conception de Blanchot de la lecture créatrice en proposant de véritables « fictions critiques » qui assument pleinement leur dimension créative tout en conservant leur visée analytique. Cette constellation théorique permet de comprendre comment la fiction théorique contemporaine, en refusant la distinction traditionnelle entre lecture et écriture, fait de l'acte critique un moment de création à part entière. L'émergence de ces conceptions novatrices de la lecture s'inscrit dans un contexte historique marqué par l'institutionnalisation croissante des disciplines universitaires, mouvement auquel la critique littéraire n'échappe pas.

L'institutionnalisation de la critique littéraire

La constitution de la critique littéraire comme discipline s'inscrit dans un mouvement plus large d'institutionnalisation des savoirs. Comme le souligne Jean-Louis Fabiani, dans « À quoi sert la notion de discipline ? », une discipline se caractérise par « la stabilisation d'un objet de connaissance, la sécurité aux frontières et l'établissement de modes unifiés de traitement d'objets préalablement découpés » (Fabiani, 2006 : 20). Cette définition éclaire le processus de disciplinarisation de la critique littéraire, qui s'effectue selon ces trois axes : la délimitation progressive d'un objet d'étude spécifique (le texte littéraire et ses modalités d'analyse), l'établissement de frontières méthodologiques avec les disciplines connexes (philosophie, histoire, philologie), et le développement de méthodes d'analyse standardisées. En ce qui concerne la littérature, ce processus est symbolisé par la création en 1937 de la chaire de poétique au Collège de France sous la direction de Paul Valéry. Cette étape cruciale marque l'institutionnalisation de la discipline. Cette reconnaissance institutionnelle s'accompagne d'une professionnalisation croissante du métier de critique, avec l'émergence de cursus universitaires spécialisés, la création de revues académiques dédiées et l'établissement de sociétés savantes. L'université joue un rôle important dans le développement d'une pratique critique plus scientifique, qui se dote de ses propres codes, d'un vocabulaire spécialisé et de critères de légitimation. Ce mouvement d'institutionnalisation, tout en assurant à la critique une légitimité académique sans précédent, soulève néanmoins la question de son rapport à la création littéraire elle-même, dont elle tend

parfois à s'éloigner au profit d'une technicité croissante. La distinction entre poétique et critique se précise alors : comme le note Pennanech, dans l'introduction de *Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature* (2019), la poétique devient « la discipline qui a vocation à s'attacher aux catégories générales qui transcendent les œuvres, les auteurs, les époques » tandis que la critique se définit comme « la discipline, qui, elle, envisage les œuvres dans leur singularité, leur individualité, voire leur originalité » (Pennanech, 2019 : 10).

Cette évolution s'apparente à ce que Donald R. Kelley observe dans « Le problème du savoir et le concept de discipline » : « Chaque discipline a sa propre histoire, mais il existe quelques caractéristiques communes. L'une d'entre elles est l'envie d'égaler ou de surpasser des champs de savoir rivaux » (Kelley, 2006 : 52). Cette observation s'applique à la situation de la critique littéraire qui, tout en cherchant à se définir, doit négocier sa place parmi les autres sciences humaines. Cette volonté de légitimation se manifeste notamment par l'adoption de méthodologies empruntées à des disciplines déjà établies : la linguistique fournit des outils d'analyse formelle, la sociologie apporte ses méthodes d'enquête et d'analyse des champs, tandis que l'histoire propose ses modèles de périodisation et de contextualisation. La critique littéraire se trouve ainsi dans une position paradoxale : elle doit à la fois affirmer sa spécificité et démontrer sa rigueur scientifique en empruntant des méthodes à d'autres disciplines. Ce processus de légitimation disciplinaire s'accompagne d'une multiplication des approches critiques structuraliste, sociocritique, psychanalytique, génétique qui, tout en enrichissant le champ, contribue paradoxalement à brouiller ses frontières. La tension entre aspiration scientifique et maintien d'une sensibilité propre à l'objet littéraire devient ainsi constitutive de l'identité même de la discipline. Face à cette formalisation disciplinaire, de nouvelles pratiques d'écriture critique se développent, cherchant à préserver ou à réinventer la dimension créatrice de l'acte critique.

Le renouveau des pratiques d'écriture critique

La transformation de la critique littéraire s'accompagne d'un renouveau profond des pratiques d'écriture, marquant une rupture épistémologique significative dans l'approche même du fait littéraire. Comme le montre Irène Langlet dans « Cherchez l'histoire : la narrativité de l'objet dans les essais d'Italo Calvino », où elle analyse *Collection de sable* (1984), on assiste à une exploration de « l'intime et problématique rapport du bavardage littéraire et du silence des choses, la frontière entre non seulement la fiction et l'essai, mais plus généralement entre "le

monde écrit et le monde non écrit" » (Langlet, 2002 : 24). Cette préoccupation reflète un questionnement plus large sur la nature même de l'écriture critique, interrogeant les fondements traditionnels de la démarcation entre discours théorique et création littéraire.

Cette mutation des pratiques scripturales s'inscrit dans un contexte intellectuel où la remise en cause des certitudes méthodologiques héritées du structuralisme conduit à une hybridation des genres. Les années 1970-1980 voient émerger des formes d'écriture qui, à l'instar des textes de Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], *Fragments d'un discours amoureux* [1977]) ou de Maurice Blanchot, brouillent délibérément les frontières entre théorie et création. Cette démarche ne relève pas d'un simple jeu formel, mais traduit une exigence épistémologique nouvelle : celle de penser la littérature non plus uniquement comme un objet d'étude distancié, mais comme un mode de connaissance spécifique, capable de produire ses propres outils d'analyse. L'émergence de la fiction théorique participe d'un double mouvement : d'une part, une reconnaissance de la dimension créative inhérente à toute entreprise critique, comme en témoignent les expérimentations formelles de Barthes dans *Le Plaisir du texte* (1973) ; d'autre part, une volonté d'explorer les potentialités heuristiques de la fiction, conçue non plus comme simple illustration ou objet d'analyse, mais comme véritable instrument de pensée. Cette évolution témoigne d'une conscience aiguë des limites du métalangage critique traditionnel face à la complexité des phénomènes littéraires et de la nécessité d'inventer de nouveaux modes d'appréhension du fait littéraire.

Pour Calvino, dans *La Machine littérature* (1984), « tout vrai livre de critique peut être lu comme l'un des textes dont il traite » (Calvino, 1984 : 42). Cette conception suggère que la littérature n'est qu'un processus combinatoire : écrire ne signifie plus simplement raconter, mais « dire que l'on raconte ». Cette évolution exige de nouvelles formes critiques, capables de rendre compte de cette complexité accrue. La proposition de Calvino postule une équivalence fondamentale entre l'acte créateur et l'acte critique, tous deux participant d'une même entreprise de réflexivité littéraire. Cette perspective fait écho aux réflexions de Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, où l'écriture critique est déjà envisagée non comme un discours second sur l'œuvre, mais comme son prolongement nécessaire, son accomplissement différé. La critique devient un élément constitutif de l'œuvre, et non plus un simple commentaire externe. Cette conception transforme le statut du critique : d'observateur distant, il devient partie prenante du

processus créatif, engagé dans une réécriture permanente qui participe à l'élaboration du sens. Le « dire que l'on raconte » dont parle Calvino implique une conscience aiguë de la textualité elle-même, une attention portée non seulement au contenu, mais aux mécanismes mêmes de la narration. Cette approche métaréflexive trouve un écho particulier dans la pratique de la fiction théorique, qui fait de cette conscience des procédés d'écriture non pas un obstacle à la création, mais son moteur même. La littérature devient ainsi un vaste système autoréflexif où chaque texte, qu'il soit théorique ou fictionnel, participe d'un même questionnement sur les conditions de possibilité du dire littéraire.

L'herméneutique fictionnalisée : une nouvelle approche critique

Les travaux de Florian Pennanech sur l'herméneutique fictionnalisée offrent un cadre théorique pour comprendre l'émergence de la fiction théorique. Dans ses recherches sur les formes contemporaines de la critique, notamment dans *Mission Comédie ou Comment se sortir d'une tragédie en moins de 24 heures* (2022), écrit avec Sophie Rabau, Pennanech met en lumière une tendance croissante à la fictionnalisation du geste critique lui-même. L'herméneutique fictionnalisée ne se contente pas de commenter les textes : elle crée un espace imaginaire où l'interprétation devient elle-même matière à fiction. Cette approche fait écho à la conception de Calvino du « dire que l'on raconte », en poussant plus loin encore la logique de l'autoréflexivité critique.

Au cœur de cette réflexion se trouve ce que Pennanech nomme le « paradoxe de Muret » : « J'appellerai paradoxe de Muret cette propension d'un texte critique à affirmer, par une sorte de prétérition, sa propre inutilité. Le paradoxe, bien sûr, est que le commentaire doit montrer que les poèmes ne sont pas obscurs ; or, si c'était le cas, il n'y aurait pas besoin de commentaire » (Pennanech, 2019 : 305). Cette observation met en lumière une tension inhérente à toute entreprise critique : celle de sa légitimité même face à l'œuvre qu'elle prétend éclairer. L'herméneutique fictionnalisée apparaît alors comme une réponse à ce paradoxe, en assumant pleinement sa dimension créative plutôt qu'en cherchant à se justifier comme simple appareil explicatif.

Cette approche s'inscrit dans la lignée de la « critique interventionniste » de Pierre Bayard, mais va plus loin en proposant une poétique de l'interprétation fictionnalisée. Il ne s'agit plus simplement de produire un commentaire sur les œuvres, mais de créer un dispositif narratif où l'acte interprétatif devient lui-même un élément de la fiction. Cette démarche permet de dépasser l'opposition entre critique et création, en montrant comment l'interprétation peut elle-même devenir un acte créatif. Le paradoxe de Muret se trouve dépassé : la critique n'a plus à justifier son existence par rapport à une prétendue obscurité du texte, puisqu'elle s'assume comme création à part entière. L'herméneutique fictionnalisée propose ainsi une nouvelle manière de penser la relation entre théorie et fiction, qui dépasse l'hybridation des genres pour atteindre une fusion méthodologique. Comme le montre Pennanech, cette approche permet de maintenir la rigueur analytique de la critique tout en exploitant les ressources de l'imagination narrative. Cette fusion entre analyse et création ouvre la voie à de nouvelles formes d'exploration théorique, où la fiction ne sert plus seulement d'objet d'étude, mais devient un véritable outil de pensée.

La démarche de Pennanech permet également d'éclairer sous un jour nouveau la question du métalangage critique. En intégrant la dimension fictionnelle au cœur de l'analyse, l'herméneutique fictionnalisée ne cherche pas à construire un discours surplombant sur la littérature, mais plutôt à créer une fiction théorique. Ce faisant, elle transcende le paradoxe initial identifié par Pennanech : l'acte critique n'est plus prisonnier de sa relation parasitaire à l'œuvre, mais s'affirme comme une forme d'écriture autonome, capable de générer ses propres modalités de signification. Cette remise en question du statut du discours critique s'inscrit dans le prolongement des réflexions de Michel Foucault et Jacques Derrida sur les rapports entre écriture et pouvoir, entre texte et institution. Elle ouvre la voie à une reconceptualisation de l'acte théorique lui-même.

L'héritage structurant de Foucault et Derrida

L'apport de Michel Foucault est déterminant dans cette histoire intellectuelle de la fiction théorique. Dans *L'Archéologie du savoir* (1969), il propose de repenser l'analyse du discours pour redéfinir l'histoire de la pensée, soulignant la nécessité de former de nouveaux concepts et stratégies pour redéfinir le champ disciplinaire. Sa contribution à la remise en question de la notion d'auteur a été cruciale pour le développement de la critique littéraire moderne. La célèbre conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) ne se contente pas de déconstruire la figure

auctoriale : elle ouvre la voie à une conception nouvelle de l'écriture critique où l'interprète n'est plus tenu par une prétendue fidélité à l'intention de l'auteur. Cette libération théorique fait écho aux pratiques de l'herméneutique fictionnalisée telle que la conçoit Pennanech, où l'acte critique s'assume pleinement comme geste créateur.

Parallèlement, la conception développée par Jacques Derrida de l'écrit, selon laquelle le texte perdure tandis que le scripteur et le destinataire sont voués à disparaître, a influencé notre compréhension de la critique littéraire. Cette perspective se retrouve dans les travaux de Jean-Pierre Naugrette : *Détections sur Sherlock Holmes* (2015), illustrant comment la critique peut se développer indépendamment des intentions originelles de l'auteur. La notion derridienne de « dissémination », développée dans *La Dissémination* (1972), offre un cadre théorique pour penser cette autonomisation du texte critique : l'interprétation n'est plus recherche d'un sens originel, mais participation active à la dispersion créatrice du sens.

Ces apports philosophiques convergent vers une redéfinition radicale du geste critique. L'archéologie foucaldienne et la déconstruction derridienne, malgré leurs différences méthodologiques, participent d'un même mouvement de remise en cause des présupposés traditionnels de la critique. Là où Foucault invite à penser les conditions historiques de possibilité des discours, Derrida met en lumière l'instabilité fondamentale de toute signification. Ces deux perspectives théoriques ont contribué à légitimer des pratiques critiques plus audacieuses, où l'interprétation n'est plus contrainte par l'horizon d'une vérité unique à retrouver, mais s'ouvre à la multiplicité des lectures possibles.

Cette double influence philosophique éclaire d'un jour nouveau le développement contemporain de la fiction théorique. Les expérimentations formelles qu'elle propose peuvent être comprises comme l'actualisation pratique des principes théoriques posés par Foucault et Derrida : l'affranchissement vis-à-vis de l'autorité auctoriale, la reconnaissance de la productivité propre de l'écriture critique, l'acceptation de la pluralité interprétative comme richesse plutôt que comme défaut. La fiction théorique apparaît ainsi comme l'héritière de ce moment philosophique qui a transformé notre rapport au texte et à l'interprétation. Cette révolution épistémologique trouve un prolongement décisif dans les travaux de Gérard Genette et Roland Barthes, qui, au sein de la nouvelle critique, vont explorer de manière systématique les possibilités d'une écriture critique qui est simultanément théorique et créative.

L'héritage de la nouvelle critique

Les années 1960-1970 marquent un tournant décisif avec l'apogée de la nouvelle critique. Les travaux de Gérard Genette, en particulier, contribuent à établir un appareil conceptuel qui transforme notre compréhension des textes. Dans *Figures* (1966-2002), Genette développe une réflexion sur les relations entre critique et création, s'intéressant notamment aux œuvres de Borges et Blanchot qui exemplifient cette porosité croissante entre les genres. Sa réflexion sur la critique moderne met en lumière l'émergence d'une forme nouvelle d'écriture critique qui, tout en maintenant sa fonction analytique, s'affirme comme acte créateur à part entière.

Cette conception d'une critique créatrice traverse l'ensemble de son œuvre, de *Figures* à *Palimpsestes* (1982), où il développe une théorie sophistiquée des relations transtextuelles. L'originalité de Genette réside dans sa capacité à faire de l'invention conceptuelle elle-même un acte créateur : chaque nouveau concept qu'il forge (paratexte, métatexte, architexte) ne se contente pas de décrire une réalité textuelle préexistante, mais crée de nouvelles manières de penser et d'écrire sur la littérature. L'apport de Genette est d'autant plus significatif qu'il ne se limite pas à une simple position théorique. À travers ses propres travaux, il met en pratique cette conception d'une critique créatrice. Son analyse des phénomènes de transtextualité invente un nouveau langage qui transforme notre façon même de penser la littérature. La prolifération terminologique qui caractérise son œuvre constitue une véritable poétique, une création conceptuelle qui modifie notre rapport aux textes. Cette dimension créatrice de la théorie, que Genette pratique dans l'ensemble de son œuvre, ouvre la voie à une conception renouvelée de la critique littéraire. Elle anticipe, d'une certaine manière, ce que Pennanech théorisera plus tard comme l'herméneutique fictionnalisée : une pratique où l'invention conceptuelle et la création narrative se nourrissent mutuellement. Cette conception de la critique comme acte créateur s'inscrit dans une généalogie intellectuelle plus vaste, dont la rupture proustienne constitue un moment fondateur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Proust occupe une place centrale dans l'œuvre de Genette, qui lui consacre de nombreuses analyses. À *la recherche du temps perdu* (1913), en fusionnant discours critique et création romanesque, incarne de manière exemplaire cette porosité entre théorie et fiction que Genette ne cessera d'explorer dans ses propres travaux.

La rupture proustienne et ses héritages

L'impact de Proust sur la critique contemporaine ne saurait être sous-estimé. Dans *Contre Sainte-Beuve* (1954), il établit une séparation fondamentale entre l'auteur et l'œuvre en affirmant qu'« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (Proust, 1954 : 94). Cette conception pose les bases d'une légitimation nouvelle de la critique : si la lecture est supérieure à l'écriture, comme le suggère Blanchot, alors la critique peut prétendre à une forme de création à part entière. Cette rupture avec la méthode biographique se double d'une théorie sophistiquée de la lecture. Proust affirme que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens » (*Ibid.* 270). Cette conception ouverte de l'interprétation anticipe les développements ultérieurs de la théorie littéraire.

Comme le note Pierre Bayard dans *Le Hors-sujet* (1996), portant sur la digression proustienne, cette approche permet de repenser fondamentalement notre rapport aux textes. La digression n'existe pas pour le critique, car dans un système herméneutique, il n'y a pas d'ailleurs ou d'extériorité. Cette conception mobile du texte ouvre la voie à de nouvelles approches critiques, notamment parce que Proust développe une théorie radicale de l'écriture, affirmant que « la matière de nos livres, la substance de nos phrases, doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes et les épisodes doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent » (*Ibid.* 276).

La portée théorique de cette conception proustienne dépasse le cadre de la polémique avec Sainte-Beuve. En établissant que l'œuvre procède d'un « moi profond » distinct du moi social, Proust ne se contente pas de récuser la méthode biographique : il établit les fondements d'une nouvelle conception de la littérature où l'acte critique participe pleinement du processus créatif. Cette position est d'autant plus significative que, comme il l'écrit, « dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres » (*Ibid.* 268). Cette attention à la singularité de chaque voix auctoriale s'accompagne paradoxalement d'une libération de l'interprétation.

Cette conception proustienne trouve un prolongement dans les développements contemporains de la fiction théorique. Comme le souligne Bernard Leuilliot, dans « Proust contre Sainte-Beuve ou Sainte-Beuve a bon dos », *Contre Sainte-Beuve* n'est pas simplement un livre, mais « l'idée d'un livre » (Leuilliot, 1996 : 5), une réflexion fondamentale sur les possibilités mêmes de l'écriture critique. La critique des œuvres y devient le prétexte au développement d'une véritable théorie de la littérature, établissant ainsi un modèle fondateur pour la fiction théorique : celui d'une pensée qui se développe à travers l'acte critique lui-même. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le corpus proustien sert aujourd'hui encore de terrain d'expérimentation privilégié pour tester de nouvelles approches critiques, comme en témoignent les travaux de Franc Schuerewegen : *Introduction à la méthode postextuelle. L'exemple proustien* (2012). Cette conception d'une critique créatrice, héritée de Proust et enrichie par plusieurs générations de théoriciens, se trouve aujourd'hui au cœur des débats les plus vifs sur le rôle et la nature de la critique littéraire contemporaine, notamment dans un contexte où les frontières entre création et réflexion théorique sont de plus en plus questionnées.

La critique dans le débat littéraire contemporain

La question de la fiction théorique s'inscrit dans un contexte plus large de débats sur la nature même de la fiction et de son rapport à la critique. Comme le soulignent Marc Escola et Aurélien Maignant dans « Débattre d'une fiction. Un débat sur les débats » : « la fiction est cet artefact qui nous pousse à parler avec d'autres, et l'on ne l'institue en objet de partage qu'à la condition d'en débattre » (Escola & Maignant, 2021 : 4). Cette conception souligne la dimension dialogique de la fiction, qui appelle nécessairement un discours critique. Cette perspective fait écho à la conception proustienne du texte comme espace ouvert à l'interprétation, tout en la radicalisant : il ne s'agit plus seulement de reconnaître la légitimité des lectures multiples, mais de faire du débat lui-même une condition constitutive de l'existence sociale des fictions.

Les débats contemporains sur la fiction se déploient selon plusieurs axes majeurs identifiés par Escola et Maignant, qui dessinent une cartographie complexe des modes d'approche critiques actuels :

– Le débat sur le débat lui-même et ses conditions de possibilité, qui fait écho aux questionnements métacritiques initiés par la nouvelle critique

– La question des conditions matérielles de production des fictions, prolongeant les réflexions sur l'autonomie du fait littéraire

– L'analyse de la fiction comme reflet des structures sociopolitiques, ouvrant la voie à une critique sociologique renouvelée

– L'interrogation sur les intentions des créateurs, qui réactualise de manière complexe le débat sur la mort de l'auteur

– L'étude de l'implication affective du lecteur dans l'univers fictif, prolongeant les théories de la réception

– L'examen de la motivation des personnages, qui renouvelle l'approche narratologique

– La réflexion sur le rapport entre fiction et expérience personnelle, qui fait écho aux théories de l'autofiction

Cette multiplicité des approches reflète la complexité du fait littéraire contemporain. « Si la fiction peut susciter un débat moral », notent Escola et Maignant, « c'est parce que les objets à juger ont une épaisseur » (*Ibid.* 14). Cette observation rappelle la spécificité de la littérature comme objet critique : elle ne peut être étudiée sous un prisme général, car elle possède ses propres codes et exige ses propres méthodes d'analyse. Cette exigence méthodologique fait écho à l'herméneutique fictionnalisée théorisée par Pennanech : la critique doit inventer des formes nouvelles pour rendre compte de la complexité de son objet.

La richesse de ces débats contemporains témoigne d'un déplacement dans notre rapport à la fiction. Il ne s'agit plus simplement d'analyser des textes, mais de comprendre comment la fiction participe à la construction de nos modes de pensée et d'interaction sociale. Cette évolution reflète une prise de conscience du rôle de la fiction dans la formation des imaginaires collectifs. La fiction théorique apparaît alors comme une réponse adaptée à ces nouveaux enjeux : en

fusionnant l'analyse et la création, elle permet d'explorer les mécanismes de la fiction tout en les mettant en œuvre.

Cette conception nouvelle du débat critique ouvre des perspectives inédites sur la nature même de l'activité théorique. Si la fiction ne peut être véritablement appréhendée que dans le cadre d'un débat, alors la théorie littéraire elle-même doit peut-être se concevoir comme une forme de dialogue permanent, un espace où les interprétations se confrontent et s'enrichissent mutuellement. Cette perspective dialogique rappelle que la théorie, comme la fiction, est toujours en devenir, toujours susceptible d'être enrichie par de nouvelles lectures, de nouveaux débats, de nouvelles approches.

La fiction théorique émerge dans ce contexte comme une réponse possible à ce que Marielle Macé et Jean-Louis Jeannelle nomment un « embarras de méthode » au sein de leur article du même titre. Comme ils le soulignent, « la diversité des communications rend la théorie littéraire difficile à cerner » et « il n'est pas certain que la théorie littéraire soit l'objet d'un accord même minimal sur sa définition » (Macé & Jeannelle, 2000 : 1). Face à cette situation où « la polémicité qui traverse le recueil témoigne de la difficulté à fixer cet objet autrement que par des prises de positions réactives » (*Ibid.*1), la fiction théorique propose une approche qui ne cherche pas à résoudre les contradictions, mais à les intégrer dans sa forme même. La fiction théorique apparaît comme une tentative de redonner à la littérature sa spécificité tout en reconnaissant sa dimension théorique intrinsèque.

Cette évolution de la critique littéraire trouve une formulation éclairante dans l'avant-propos de Jean-Pierre Martin au numéro « Critiques de la critique » de la revue *Les Temps Modernes* (2013) :

> Si donc la critique semble constamment faillir à sa mission, c'est que sa mission est haute, c'est qu'elle porte une responsabilité, c'est que d'une certaine façon elle est engagée au meilleur sens du terme et qu'elle manifeste, comme la littérature elle-même, le pouvoir des mots : le pouvoir d'éreinter ou de porter aux nues, de faire découvrir ou de réveiller l'intérêt, de susciter tantôt une détestation a priori tantôt une admiration de commande, de tracer un sillon nouveau de reconnaissance comme de prolonger un envoûtement conventionnel. (Martin, 2013 : 4)

Cette conception de la critique comme acte engagé, qui « suppose un certain courage, voire une audace » (*Ibid.* 4) trouve un écho particulier dans la pratique de la fiction théorique. En effet,

comme le souligne Martin, « pour mieux faire entendre la voix de l'autre, elle assume sa propre voix, marque la distance (fût-ce pour retrouver une empathie). Afin de manifester une intelligence de l'œuvre, elle doit se défaire un peu de l'emprise de l'auteur » (*Ibid.* 4). C'est précisément ce que tentent d'accomplir les fictions théoriques que nous nous proposons d'étudier : en assumant leur propre voix tout en faisant entendre celle des œuvres qu'elles commentent, elles créent un espace nouveau où critique et création peuvent dialoguer librement.

Notre recherche se déploie au cœur de ce territoire où s'entremêlent création et théorie, comme le suggère son titre qui en délimite les contours conceptuels. « Jouer avec la théorie, penser par la fiction » place notre réflexion dans un double mouvement : celui d'une théorie littéraire qui se transforme en matière ludique et créative, et celui d'une fiction qui se révèle être un outil de réflexion. Cette dialectique trouve une résonance particulière dans les œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas, deux écrivains qui, bien qu'issus de traditions littéraires distinctes, partagent cette même volonté de faire de la fiction un laboratoire théorique. L'un, depuis le champ universitaire français, élabore avec Benjamin Jordane une figure qui interroge les fondements mêmes de la création littéraire ; l'autre, dans le contexte espagnol, poursuit une exploration vertigineuse des possibles de la littérature. De leur mise en regard émerge une conception renouvelée de l'écriture critique, où le jeu avec la théorie devient le moteur d'une pensée originale sur la littérature.

Problématique de recherche

Au carrefour de la création littéraire et de la réflexion théorique, la fiction théorique soulève des questionnements fondamentaux sur les modalités de production et de transmission du savoir en études littéraires. Si la critique traditionnelle pouvait tendre à opposer démarche créative et approche analytique, l'émergence et le développement de la fiction théorique semblent remettre en cause cette dichotomie. Dès lors, comment la fiction théorique, en tant que dispositif hybride, parvient-elle à générer de nouvelles formes de savoir littéraire ? Dans quelle mesure le recours à la fiction permet-il d'explorer des territoires théoriques inaccessibles au discours critique traditionnel ?

Cette interrogation principale se décline en plusieurs questions connexes qui structureront notre investigation :

En premier lieu, quelle est la spécificité épistémologique de la fiction théorique ? Comment se distingue-t-elle à la fois de l'essai traditionnel et de la fiction pure ? L'examen de sa généalogie, de Montaigne à Borges, permettra d'éclairer la nature singulière de ce mode d'écriture qui refuse la séparation entre la création et l'analyse.

Ensuite, par quels mécanismes précis la fiction théorique parvient-elle à produire du savoir ? Comment l'hybridation générique, l'intertextualité et la métatextualité participent-elles à l'élaboration d'une pensée critique originale ? Le jeu et l'ironie, loin d'être de simples ornements stylistiques, ne constituent-ils pas des outils heuristiques à part entière ?

Par ailleurs, quel type de lecture la fiction théorique instaure-t-elle ? Comment réconcilie-t-elle l'exigence analytique et le plaisir du texte ? En quoi la position particulière qu'elle accorde au lecteur, entre enquêteur et cocréateur, modifie-t-elle les modalités traditionnelles de la réception critique ?

L'étude comparative des œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas permettra d'examiner comment ces questionnements se matérialisent dans des projets littéraires concrets. Comment ces auteurs exploitent-ils les ressources de la fiction pour développer une réflexion théorique originale ? En quoi leurs approches, à la fois distinctes et complémentaires, éclairent-elles les potentialités de la fiction théorique ?

Enfin, dans une perspective plus large, comment la fiction théorique participe-t-elle au renouvellement des méthodes de recherche en littérature ? Quels rapports entretient-elle avec la recherche-création ? Quelles sont ses implications pour l'enseignement de la littérature et la transmission des savoirs littéraires ?

Ces questions, qui traverseront l'ensemble de notre étude, nous permettront d'explorer les multiples dimensions de la fiction théorique tout en interrogeant ses implications pour la théorie littéraire contemporaine. À travers l'analyse de ce mode d'écriture singulier, c'est finalement la nature même du savoir littéraire et ses modalités de production qui seront questionnées.

Hypothèses de recherche

La présente recherche s'articule autour d'une hypothèse générale qui sous-tend l'ensemble de notre réflexion : la fiction théorique constitue un dispositif épistémologique singulier qui, en fusionnant création littéraire et réflexion théorique, renouvelle profondément les modalités traditionnelles de production et de transmission du savoir en études littéraires. Cette hypothèse centrale se décline en plusieurs axes d'investigation complémentaires qui structureront notre démonstration.

Dans une perspective généalogique, nous postulons que la fiction théorique ne surgit pas *ex nihilo* mais émerge d'une triple filiation historique et conceptuelle. Elle s'inscrit d'abord dans l'héritage de l'essai tel que pratiqué par Montaigne, forme première d'une pensée en mouvement qui refuse la systématisation dogmatique. Elle prolonge ensuite la tradition des critiques-écrivains qui ont cultivé l'entre-deux générique, faisant de cette position intermédiaire non pas une faiblesse, mais une force. Elle trouve enfin dans le modèle borgésien un paradigme fondateur qui établit un nouveau rapport à l'écriture critique. Cette généalogie nous permet d'avancer que l'hybridation générique caractéristique de la fiction théorique n'est pas un simple effet de style, mais répond à une nécessité épistémologique profonde. En ce sens, elle prolonge et radicalise les expérimentations des avant-gardes littéraires tout en participant d'une redéfinition fondamentale du champ littéraire contemporain.

Sur le plan méthodologique, nous formulons l'hypothèse que la fiction théorique développe des mécanismes spécifiques de production du savoir. Ces mécanismes reposent notamment sur l'exploitation créative de l'incomplétude textuelle, la mobilisation de l'intertextualité comme outil heuristique et la mise en place d'un dispositif métatextuel complexe. Le recours à la fiction permettrait ainsi d'explorer des zones théoriques qui demeurent inaccessibles au discours critique traditionnel. Dans cette perspective, la transfictionnalité apparaît comme un véritable outil d'investigation théorique. De même, la dimension ludique et ironique, loin d'être accessoire, participerait pleinement de la construction du savoir.

Une troisième hypothèse concerne la dimension herméneutique de la fiction théorique. Nous postulons que celle-ci instaure un nouveau régime de lecture qui redéfinit fondamentalement la position du lecteur. Ce dernier se trouve placé en position de cocréateur du sens, la lecture

devenant une véritable enquête théorique qui fusionne approche savante et plaisir du texte. Cette hypothèse implique que le lecteur de fiction théorique développe des compétences spécifiques, la lecture devenant elle-même un acte de théorisation où le plaisir du texte n'est plus antagoniste, mais constitutif de la production de savoir.

L'étude comparative des œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas nous permet d'étayer une quatrième hypothèse : leurs œuvres illustreraient deux stratégies complémentaires de fiction théorique qui, malgré leurs différences apparentes, participent d'une même entreprise de renouvellement de la pensée littéraire. Chez Puech, la légitimation d'un auteur fictif devient un outil de réflexion sur l'auctorialité, tandis que Vila-Matas explore les frontières du littéraire par le biais de la fiction. Dans les deux cas, l'usage du double fictionnel permettrait une distanciation critique féconde, l'érudition paradoxale constituant un mode spécifique de théorisation où le narrateur non fiable devient paradoxalement un outil d'investigation théorique fiable.

Enfin, notre dernière hypothèse, de nature épistémologique, suggère que la fiction théorique participe d'un renouvellement plus large des modalités de la recherche en littérature. En établissant des ponts avec la recherche-création, en proposant de nouvelles formes de transmission du savoir et en redéfinissant les rapports entre théorie et pratique, elle constituerait une forme spécifique de recherche-création dotée d'un potentiel pédagogique distinct.

Ces hypothèses impliquent des conséquences pour plusieurs domaines. Pour la théorie littéraire d'abord, elles suggèrent un renouvellement des méthodes d'analyse, un élargissement du champ d'investigation et une redéfinition des rapports entre théorie et création. Ensuite, pour la pratique critique, elles ouvrent la voie à de nouvelles modalités d'écriture critique et à un enrichissement des outils d'analyse. Pour l'enseignement enfin, elles laissent entrevoir des approches pédagogiques innovantes intégrant pleinement la dimension créative dans la transmission du savoir littéraire.

Organisation de la recherche

Pour examiner les hypothèses précédemment énoncées et explorer les multiples dimensions de la fiction théorique, notre étude s'organisera en trois grandes parties qui permettront d'articuler progressivement les aspects théoriques, méthodologiques et analytiques de notre recherche.

Le premier chapitre, « Les fondements de la fiction théorique », s'attachera à établir les bases conceptuelles et historiques de notre objet d'étude. Il s'ouvrira par un effort de définition et de caractérisation de la fiction théorique, en explorant sa nature hybride et sa capacité à conjuguer exploration créative des savoirs et plaisir du texte. Cette première approche sera enrichie par une investigation généalogique qui retracera les premières tentatives de définition du genre et son évolution. L'étude se poursuivra par l'examen des textes frontaliers et des prémisses du genre, en portant une attention particulière à l'éclatement des genres traditionnels et à l'émergence d'une littérature de l'entre-deux. Le rôle crucial des critiques-écrivains dans l'établissement de cet espace intermédiaire sera souligné, de même que l'importance des vies d'écrivains fictifs et des commentaires de leurs œuvres comme étapes décisives vers la fiction théorique. La troisième section de ce chapitre sera consacrée à l'avènement du genre essayistique, en prenant comme point de départ l'hapax fondateur que constituent les *Essais* de Montaigne, pour examiner ensuite l'évolution de l'essai jusqu'à ses formes contemporaines. Enfin, ce chapitre se clôturera par une étude approfondie de la figure tutélaire de Jorge Luis Borges, analysé successivement comme lecteur idéal, comme créateur d'une nouvelle forme d'hybridité littéraire, et comme précurseur de la théorie littéraire contemporaine.

Le deuxième chapitre, « Portrait de la fiction théorique : caractéristiques et mécanismes », proposera une analyse systématique des dispositifs qui caractérisent ce mode d'écriture. L'étude des fondements théoriques permettra d'examiner le rôle de l'incomplétude textuelle comme moteur narratif, les différentes formes de tissages textuels (transfictionnalité, intertextualité), la fonction de la métatextualité, et l'articulation spécifique entre savoir et narration qui caractérise la fiction théorique. Une attention particulière sera portée à la place centrale qu'occupe le lecteur, envisagé successivement comme cocréateur, comme enquêteur face au labyrinthe textuel, et comme scripteur potentiel. La fusion entre l'écriture productrice de savoirs et le plaisir littéraire fera l'objet d'une analyse détaillée, de même que le régime particulier des personnages dans la fiction théorique, examinés dans leur double statut d'êtres de papier et de supports conceptuels.

Enfin, ce chapitre s'achèvera par une réflexion sur les convergences et les distinctions entre recherche-création et fiction théorique, ouvrant ainsi sur de nouvelles perspectives méthodologiques.

Le troisième chapitre, consacré à l'étude comparative de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas, permettra de mettre à l'épreuve nos hypothèses à travers l'analyse détaillée de deux œuvres majeures de la fiction théorique contemporaine. L'étude de l'œuvre de Puech se concentrera sur la création et la légitimation progressive du personnage de Benjamin Jordane, en examinant notamment *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) et *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008). L'analyse de Vila-Matas permettra d'explorer une autre modalité de la fiction théorique, à travers l'étude de l'*Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) et de *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Une analyse comparative des stratégies narratives et des jeux d'érudition déployés par les deux auteurs permettra de mettre en lumière leurs convergences et leurs spécificités. Enfin, ce chapitre se conclura par une réflexion sur les modalités de lecture qu'implique la fiction théorique, en examinant notamment son potentiel pédagogique et ses implications méthodologiques pour la recherche littéraire.

Organisation et justification des corpus

- Corpus élargi : établissement d'une poétique de la fiction théorique

L'établissement des caractéristiques fondamentales de la fiction théorique, qui constitue l'objet du deuxième chapitre de notre étude, s'appuie sur un corpus élargi d'œuvres représentatives. Ce choix méthodologique répond à la nécessité d'identifier et d'analyser les mécanismes récurrents qui définissent ce mode d'écriture, tout en tenant compte de ses diverses manifestations.

Notre sélection s'organise autour de trois grands ensembles qui permettent d'appréhender différentes modalités de la fiction théorique :

- Les œuvres fondatrices d'Umberto Eco et Italo Calvino

Se una notte d'inverno un viaggiatore[1] (1979) et *Il Nome della rosa*[2] (1980) constituent des références pour comprendre l'émergence de la fiction théorique contemporaine. Le roman d'Eco,

[1] Publié en 1979 sous le titre *Si par une nuit d'hiver un voyageur,* traduction de Martin Rueff.
[2] Paru en français sous le titre *Le Nom de la rose* en 1982, traduction de Schisano.

en conjuguant intrigue policière et réflexion sémiologique, établit un modèle d'hybridation entre narration et théorie qui fera école. Son œuvre démontre comment la fiction peut devenir le laboratoire d'une pensée théorique sophistiquée sans rien perdre de sa puissance narrative. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino pousse plus loin encore l'expérimentation en proposant une réflexion métafictionnelle sur l'acte de lecture à travers une construction narrative innovante. Ces deux œuvres, parues quasi simultanément, marquent un moment charnière dans l'histoire de la fiction théorique.

- Les expérimentations contemporaines de Françoise Lavocat, Sophie Rabau et Florian Pennanech

Les personnages rêvent aussi (2020) de Lavocat et *Mission Comédie* (2022) de Rabau et Pennanech représentent une tendance plus récente de la fiction théorique, issue directement du monde universitaire. Ces textes démontrent comment la fiction théorique peut émerger d'une pratique académique tout en renouvelant les modes d'exposition du savoir littéraire. L'originalité de leur démarche réside dans leur capacité à transformer des questionnements théoriques complexes (la théorie des mondes possibles chez Lavocat, l'herméneutique littéraire chez Rabau et Pennanech) en matière narrative.

- L'œuvre protéiforme de Vila-Matas et le cas extrême de Danielewski

La présence de Vila-Matas dans ce corpus élargi, *Bartleby y compañía* (2000), *El Mal de Montano* (2002), et *Doctor Pasavento* (2005), se justifie par le caractère systématique de son exploration des possibilités de la fiction théorique. L'inclusion de *House of Leaves* (2000) de Danielewski permet quant à elle d'explorer les frontières du genre en poussant à l'extrême certains de ses procédés caractéristiques.

Ce corpus élargi présente plusieurs avantages méthodologiques qui renforcent sa pertinence pour notre étude. Sa diversité temporelle, s'étendant de 1979 avec *Se una notte d'inverno un viaggiatore* jusqu'aux expérimentations contemporaines de Lavocat, Rabau et Pennanech, permet d'observer l'évolution des formes et la maturation progressive de la fiction théorique. Sa variété géographique, incluant des auteurs italiens (Eco, Calvino), espagnol (Vila-Matas), français (Lavocat, Rabau, Pennanech) et américain (Danielewski), inscrit la fiction théorique dans un contexte résolument transnational, démontrant sa capacité à transcender les traditions littéraires

nationales. Enfin, la pluralité des approches représentées, allant des expérimentations narratives d'Eco aux constructions métafictionnelles de Calvino, en passant par les propositions théoriques de Lavocat et les explorations formelles de Danielewski, révèle la richesse des modalités d'articulation possibles entre fiction et théorie, témoignant de la plasticité et du potentiel heuristique de ce mode d'écriture.

- Corpus d'étude approfondie et méthodologie comparative

Le choix de confronter les œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas dans le cadre d'une étude sur la fiction théorique répond à plusieurs exigences méthodologiques et heuristiques. Bien que ces deux auteurs évoluent dans des contextes littéraires différents — français pour Puech, espagnol pour Vila-Matas — leurs œuvres présentent des convergences significatives qui justifient une approche comparatiste, tout en manifestant des différences fécondes pour notre analyse.

La première justification de ce rapprochement tient à la temporalité de leurs œuvres. Puech et Vila-Matas sont des contemporains qui ont développé leurs projets d'écriture respectifs à partir des années 1980, période qui correspond précisément à l'émergence et à la consolidation de la fiction théorique comme mode d'écriture spécifique. Leur contemporanéité permet d'examiner comment deux auteurs, travaillant dans le même contexte historique, mais dans des traditions littéraires distinctes, ont contribué parallèlement au développement de ce genre hybride.

La deuxième justification relève de leur positionnement similaire vis-à-vis de l'institution littéraire. Tous deux occupent une position particulière dans le champ littéraire, à la fois en tant qu'écrivains et en tant que théoriciens de la littérature. Puech, universitaire et chercheur, développe une réflexion théorique qui nourrit directement sa pratique fictionnelle. Vila-Matas, bien que venant davantage du journalisme et de la création littéraire, manifeste une conscience aiguë des enjeux théoriques de la littérature contemporaine. Cette double posture leur permet d'explorer les frontières entre création et théorie.

Le choix de se concentrer sur *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) et *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) se justifie par la complémentarité de ces deux textes dans le projet de Puech. *La Bibliothèque d'un amateur* constitue le moment fondateur où apparaît le personnage de Benjamin Jordane, alter ego fictif de l'auteur qui deviendra central dans son œuvre. Ce texte pose les bases de ce qui deviendra une exploration systématique des possibilités de la fiction théorique.

Benjamin Jordane, une vie littéraire, publié presque trente ans plus tard, représente l'aboutissement de ce projet, offrant une réflexion sur les rapports entre biographie, fiction et théorie littéraire. L'écart temporel entre ces deux œuvres permet également d'observer l'évolution et la maturation du projet de Puech.

Pour Vila-Matas, le choix se porte sur l'*Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) et de *Chet Baker piensa en su arte* (2011). Ces deux textes représentent des moments clés dans le développement de sa poétique singulière. L'*Historia abreviada de la literatura portátil* constitue l'une des premières manifestations abouties de sa pratique de la fiction théorique, mêlant érudition réelle et imaginaire dans une construction narrative complexe. *Chet Baker piensa en su arte* pousse plus loin encore cette logique en proposant une réflexion théorique sur l'art et la création à travers une construction fictionnelle élaborée qui prend pour prétexte la figure du célèbre trompettiste. Ces textes illustrent deux approches différentes, mais complémentaires de la fiction théorique, permettant d'observer comment un même auteur peut décliner différentes stratégies au sein de ce mode d'écriture, tout en maintenant une cohérence dans son projet littéraire.

La mise en regard de ces œuvres permet d'éclairer plusieurs aspects essentiels de la fiction théorique :

- La question de l'auctorialité : Puech et Vila-Matas abordent différemment, mais de manière complémentaire la problématique de l'auteur fictif et du double littéraire. Là où Puech construit patiemment la figure de Benjamin Jordane comme un alter ego complexe, Vila-Matas multiplie les figures auctoriales dans un jeu de miroirs vertigineux.

- Le rapport à l'érudition : Les deux auteurs développent une « érudition créative », mais selon des modalités distinctes. Puech s'appuie sur une érudition universitaire qu'il détourne subtilement, tandis que Vila-Matas pratique une érudition plus ludique, mêlant librement références réelles et inventées.

- Les stratégies narratives : La comparaison permet d'identifier différentes stratégies de mise en fiction de la théorie. Puech privilégie une approche qui mime les codes du discours universitaire, quand Vila-Matas opte pour des constructions plus ouvertement fictionnelles.

Cette approche comparatiste permet ainsi non seulement d'identifier les caractéristiques communes qui définissent la fiction théorique comme genre, mais aussi d'en explorer les diverses

modalités possibles. La mise en perspective des œuvres de Puech et Vila-Matas révèle comment ce mode d'écriture peut se déployer selon des stratégies différentes tout en poursuivant des objectifs théoriques similaires. En outre, la dimension internationale de cette comparaison permet d'inscrire la réflexion sur la fiction théorique dans un contexte plus large, dépassant les frontières nationales pour examiner comment ce mode d'écriture participe d'un renouvellement plus global des formes littéraires contemporaines.

À travers ce parcours, nous tenterons de comprendre comment la fiction théorique renouvelle non seulement nos façons de lire et d'interpréter les textes, mais aussi nos manières de penser la littérature elle-même. En proposant un espace où l'imagination devient un outil heuristique à part entière et où la créativité participe de la rigueur intellectuelle, la fiction théorique opère une véritable révolution épistémologique. Comme l'affirme Éric Chevillard, « la littérature n'a pas à se superposer au réel, elle n'a pas à y consentir ni à le redoubler » (Chevillard, 2014 : 98). Au contraire, elle doit développer ses « contre-offensives » et ses « contre-propositions ». La fiction théorique incarne cette ambition en étant simultanément, pour reprendre encore ses termes, « un programme poétique » et « un manifeste écrit non pour des lecteurs, mais pour des adeptes » (*Ibid.* 31). C'est peut-être là que réside sa plus grande audace : proposer une forme d'écriture qui ne cherche pas à « redoubler » le discours théorique traditionnel, mais à le subvertir de l'intérieur, conjuguant ainsi la précision analytique et l'invention narrative dans un même geste créateur.

CHAPITRE I.

LES FONDEMENTS DE LA FICTION THÉORIQUE

Ce chapitre explore les fondements de la fiction théorique, un genre littéraire hybride qui associe créativité narrative et réflexion critique. Nous commencerons par définir la fiction théorique, en mettant en lumière ses caractéristiques principales et son rôle dans l'exploration créative des savoirs. Ensuite, nous remonterons aux origines de ce genre en analysant des textes dits « frontaliers » et en soulignant l'apport des critiques-écrivains à la formation de cette forme littéraire émergente. Une attention particulière sera accordée à la transition du genre essayistique vers la fiction théorique, notamment à travers l'examen des *Essais* de Montaigne, afin de comprendre comment l'essai a ouvert la voie à cette nouvelle forme d'expression littéraire. Enfin, nous étudierons l'œuvre de Jorge Luis Borges, qui incarne cette fusion entre fiction et théorie, en abordant des notions clefs, telles que l'hybridité, l'intertextualité et un nouveau régime d'auctorialité. Ce chapitre vise à poser les bases théoriques du concept de fiction théorique tout en retraçant les principales influences historiques et littéraires.

1. Qu'est-ce que la fiction théorique ? Définition et caractéristiques

a. La fiction théorique : une exploration créative des savoirs

La fiction théorique constitue un genre littéraire hybride qui allie créativité narrative et réflexion théorique. Le syntagme « fiction théorique » se compose du terme « fiction » antéposé à celui de « théorique », agissant comme adjectif qualificatif épithète qui vient compléter le substantif « fiction ». Sémantiquement, l'adjectif « théorique » qualifie la « fiction » et précise le type de fiction étudié : des fictions où la dimension fictionnelle demeure prépondérante, mais qui mettent en scène ou exemplifient certains aspects de la théorie littéraire. La fiction théorique représente une catégorie littéraire où la fiction prime et où le récit, c'est-à-dire la pratique scripturale des auteurs, utilise les codes de l'écriture fictionnelle. Les auteurs créent des mondes imaginaires dans lesquels se déploie leur créativité.

Cette pratique de la fiction se caractérise par une symbiose avec des éléments relevant de l'écriture savante ou universitaire, en particulier ceux qui relèvent du commentaire, ou du métatexte[3], créant une forme hybride de fiction théorique. La fiction théorique vise à développer

[3] La notion de métatexte a été théorisée par Gérard Genette dans *Figures III* (Paris : Éditions du Seuil, 1972). Les liens entre fiction théorique et métatextualité seront développés au sein du chapitre II de cette thèse.

ou mettre en scène des éléments théoriques. Elle s'inscrit dans une dialectique entre la théorie littéraire et la pratique du récit. Cette approche permet d'explorer les concepts théoriques à travers une forme narrative, créant un espace où la réflexion analytique et la création fictionnelle se rencontrent et s'enrichissent mutuellement. Dans ce contexte, la fiction théorique ne se contente pas de juxtaposer théorie et fiction, mais les entrelace de manière que chacune informe et transforme l'autre. La théorie devient un élément constitutif de la narration, tandis que la structure narrative sert de véhicule pour l'exploration et l'élaboration de concepts théoriques. Cette interaction dynamique entre théorie et récit permet à la fiction théorique de dépasser les limites traditionnelles de l'essai académique tout en offrant une profondeur analytique que la fiction conventionnelle n'atteint pas toujours. Elle crée un espace littéraire unique où la pensée critique et l'imagination narrative coexistent et se nourrissent mutuellement. La fiction théorique constitue un domaine d'exploration des liens entre l'imagination — qui dépasse le seul champ de la fiction —, la création, à travers la construction narrative et l'écriture, et la construction de savoirs, par la mise en scène ou l'exemplification de théories littéraires. La fiction théorique devient un moyen d'explorer des concepts abstraits en les incarnant dans des personnages ou situations fictives. Elle permet de questionner des réalités établies, d'expérimenter et de repousser les limites de certaines théories. La fiction théorique, par le biais de l'exploration fictionnelle, démontre sa capacité à défier et à repousser les limites de savoirs établis.

Les auteurs de fictions théoriques créent des œuvres littéraires autonomes et indépendantes qui peuvent se lire comme des récits. L'essence de ces ouvrages réside dans le plaisir fictionnel procuré aux lecteurs. Contrairement à un essai littéraire, où la production de connaissances et la réflexion sont souvent l'objectif central, la fiction théorique place la création d'œuvres littéraires au premier plan. Dans la fiction théorique, la dimension théorique agit en arrière-plan, complétant le récit sans en être le point focal. Cette approche hybride (sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans la suite de notre développement) permet aux auteurs d'explorer des concepts théoriques tout en offrant une expérience narrative captivante. Malgré son caractère hybride, la fiction théorique peut être classée du côté de la fiction, aux côtés des romans, plutôt que du côté des essais et ouvrages théoriques. Comme l'usage du terme « fiction » en tant que substantif le montre (le terme « théorique » étant ajouté en tant qu'adjectif au sein de ce groupe nominal), c'est l'importance accordée à l'aspect narratif et au plaisir de la lecture qui permet à la fiction théorique de se distinguer des œuvres plus axées sur la transmission de connaissances théoriques. Cette

distinction a été illustrée par Pedro Aullón de Haro dans son ouvrage *Idea de la literatura y teoría e los géneros literarios*, où il s'intéresse surtout au genre essayistique et à sa place au sein des catégories littéraires établies :

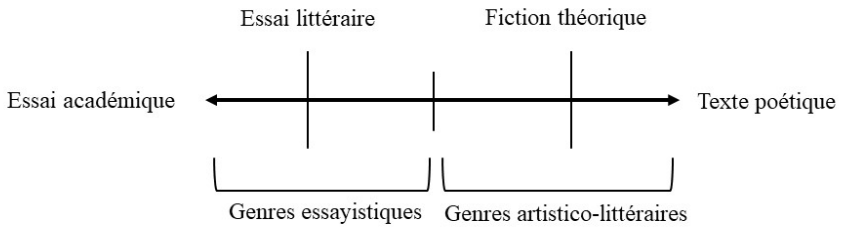


Figure 1 Modèle linéaire des genres littéraires

Ce modèle permet d'illustrer la distinction entre la fiction théorique et l'essai littéraire, tout en signalant que la fiction théorique tend davantage vers une écriture littéraire, c'est-à-dire une forme de texte où le langage cherche à susciter une expérience esthétique, sans pour autant s'associer strictement aux genres qui relèvent de la narration. Elle s'inscrit pleinement dans les genres artistico-littéraires et doit être abordée à partir de cette perspective pour en saisir toutes les subtilités et comprendre la diversité de ses manifestations. La fiction théorique privilégie la création d'univers narratifs et de mondes possibles, où la dimension théorique s'intègre au récit. De cette manière, l'exploration des savoirs s'effectue à travers le prisme de la fiction, en favorisant une expérience esthétique et imaginative plutôt que la stricte transmission de connaissances.

En tant que genre artistico-littéraire, la fiction théorique dépasse la transmission de concepts intellectuels ; elle vise à établir une connexion émotionnelle avec ses lecteurs. Cette dimension émotionnelle s'inscrit dans la lignée de la tradition narrative, où les auteurs cherchent à susciter des réactions profondes et variées chez leur public. La fiction théorique mobilise des éléments narratifs classiques, tels que des personnages et des intrigues complexes, destinés à engager et captiver le lecteur. Bien que ces éléments soient empreints de concepts théoriques, ils sont mis en scène de façon à provoquer une réponse émotionnelle semblable à celle suscitée par d'autres genres narratifs.

À l'investissement affectif nécessaire s'ajoute un investissement intellectuel, hérité du genre essayistique, dont la fiction théorique s'inspire pour construire et interroger les savoirs. Ce double investissement caractérise la nature de l'interaction entre la fiction théorique et son lectorat, sollicitant le lecteur sur plusieurs plans et exigeant une lecture active. Dans ce contexte, la lecture active dépasse l'immersion dans le monde fictionnel : elle invite le lecteur à participer à la co-construction du savoir. Contrairement à une réception passive, où les idées seraient simplement transmises, la fiction théorique amène le lecteur à construire les concepts en réponse aux interrogations soulevées par le texte, plutôt qu'à recevoir des affirmations définitives. Cette approche transforme la lecture en une expérience interactive et réflexive, où le lecteur est invité à interroger les éléments narratifs autant que les concepts théoriques qui les sous-tendent. La posture active adoptée par le lecteur fait de lui un participant à part entière dans la création de sens, enrichissant sa propre expérience de lecture.

Selon les classifications transtextuelles établies par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, la fiction théorique, entretient une relation d'architextualité avec le genre artistico-littéraire dont elle devient l'une des manifestations. La fiction théorique se place au sein du cadre plus large de la fiction et donc des attentes et conventions partagées par les lecteurs et écrivains de fiction. Conformément à cette catégorie d'architextualité, les fictions théoriques ne dévoilent jamais explicitement leur statut fictionnel, préservant l'illusion référentielle sans trahir leur essence de fiction. Cette approche ouvre un horizon d'attente chez le lecteur qui, dès le départ, est conscient qu'il explore une réalité inventée, conforme aux caractéristiques générales de la fiction. Comme le souligne Maxime Decout dans son article « Remake critique ou le commentaire en acte »[4], la fiction théorique peut être vue à travers le prisme de la méta-hypertextualité, où elle combine métatextualité et hypertextualité pour créer des œuvres qui commentent et transforment d'autres textes, brouillant les frontières entre fiction et critique. Decout explique que cette forme de fiction se situe à la croisée des chemins entre la création littéraire et la réflexion critique, intégrant des éléments de commentaires littéraires dans le récit fictionnel. Un exemple de cela se trouve dans les travaux de David Foster Wallace, dont les romans comme *Infinite Jest*[5] (1996) utilisent la fiction pour explorer et critiquer des aspects de la culture médiatique et les structures sociales.

[4] Decout, M. (2023). Remake critique ou le commentaire en acte. *XXI/ XX*, 4. https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15725-0.p.0147

[5] Publié en français sous le titre : *L'Infinie Comédie.*

Wallace intègre des digressions métatextuelles et des réflexions philosophiques dans son récit, illustrant la manière dont la fiction théorique peut servir de véhicule pour une critique littéraire et culturelle tout en menant à bien de multiples intrigues. La fiction théorique offre une expérience littéraire polyphonique, où plusieurs discours se mêlent et où les attentes du lecteur sont défiées.

Cependant, au sein de la fiction théorique, une tension émerge. Bien que le lecteur soit immergé dans la dimension fictionnelle, l'expérience est complexifiée par la prégnance de la démarche intellectuelle qui se développe en parallèle de l'intrigue. Contrairement à d'autres genres fictionnels, la fiction théorique introduit des éléments de réflexion intellectuelle plus nombreux, créant une interaction entre l'immersion dans la fiction et l'engagement intellectuel. Cette dualité confère à la fiction théorique une dynamique unique au sein du paysage artistico-littéraire. D'une part, elle maintient l'horizon d'attente du lecteur en tant que participant à une fiction, mais d'autre part, elle perturbe cette attente en introduisant des couches de pensée théorique. Le lecteur se trouve engagé dans un jeu subtil entre la recherche de l'illusion fictionnelle et l'exercice intellectuel. En raison de sa relation architextuelle avec la fiction, la fiction théorique révèle une complexité narrative où la frontière entre le fictif et le réel est négociée. Cette tension entre l'horizon d'attente fictionnel et l'impact intellectuel rend la lecture de la fiction théorique à la fois captivante et stimulante, offrant une expérience littéraire qui transcende les catégories traditionnelles.

D'un point de vue théorique, la fiction théorique peut être comparée à une expérience littéraire visant à expérimenter et repousser les limites de la fiction traditionnelle. Elle s'inscrit dans une lignée d'auteurs qui ont remis en question les frontières entre littérature et théorie, tels que Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas. Ces auteurs jouent avec les conventions littéraires, en créant des personnages qui incarnent non seulement des rôles narratifs, mais aussi des concepts critiques, transformant la lecture en un acte réflexif et créatif. Par exemple, le personnage fictif de Benjamin Jordane dans les œuvres de Puech incarne un questionnement sur la figure de l'auteur et sur la légitimité de l'œuvre littéraire.

En résumé, la fiction théorique constitue un genre littéraire hybride qui fusionne des éléments de fiction et de théorie littéraire. Elle se distingue par sa capacité à intégrer des concepts théoriques dans des récits fictifs, créant des œuvres qui sont à la fois intellectuellement stimulantes et narrativement captivantes. En utilisant des techniques narratives complexes et en incorporant

des réflexions théoriques, la fiction théorique invite les lecteurs à une lecture active et réflexive. Cette approche permet d'explorer des concepts abstraits de manière imaginative et engageante, tout en tentant de préserver l'illusion référentielle propre à la fiction, ou dans certains cas spécifiques d'en jouer comme nous le verrons par la suite.

b. Retour dans le temps : premières tentatives de définitions de la fiction théorique

La fiction théorique trouve son essor dans le contexte de la littérature contemporaine, où l'on distingue traditionnellement deux modes d'écriture : l'écriture littéraire et l'écriture de commentaire. La fiction théorique tend à brouiller ces frontières, fusionnant création littéraire et réflexion critique. L'hybridation littéraire actuelle s'inscrit dans un mouvement plus large observé dans la littérature contemporaine, comme le révèlent les travaux de René Audet dans *Enjeux du contemporain* (2009), qui explore la diversité du récit actuel, ceux de Dominique Rabaté dans *La Passion de l'impossible* (2018) et de Laurent Zimmermann dans *L'Aujourd'hui du roman* (2005), qui mettent en évidence l'évolution vers une écriture aux formes plus ouvertes et hybrides.

Ces deux formes d'écriture tendent de plus en plus à se confondre et à s'affranchir des normes établies, offrant alors une plus grande liberté de création aussi bien dans le domaine du récit, qu'au sein de la théorie littéraire. Cette hybridation des écritures devient l'une des caractéristiques du récit contemporain, comme en témoigne René Audet :

> L'hétérogénéité de la production immédiate divise en effet les chercheurs et dévoile, selon la position défendue, un ensemble de qualité variable. Contre l'épuisement est brandie la vitalité du roman, dont on vante le ludisme, l'hybridation générique, les avancées formelles, l'approche renouvelée de la fiction narrative. (Audet, 2009 : 30)

Dans la littérature contemporaine, le terme « récit » est souvent préféré à celui de « roman », il permet d'englober une variété de formes littéraires. Comme l'explique Dominique Rabaté dans son ouvrage dédié à la littérature contemporaine (*La Passion de l'impossible*), cette dénomination plus large rend compte de la tendance actuelle à brouiller les frontières entre fiction, théorie

littéraire, et écriture du commentaire. Des œuvres aussi différentes que *Le Musée de l'innocence*[6] d'Orhan Pamuk, celles[7] d'Éric Chevillard[8], ou celles de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas sont regroupées sous le terme de récit. Le terme « récit » sert de dénomination englobante pour une variété d'œuvres littéraires aux formes hybrides, mais cette richesse rend complexe l'élaboration de critères analytiques uniformes. La vaste portée du concept de récit a conduit à la multiplication des approches critiques et des théories littéraires, chacune cherchant à saisir et à analyser les multiples facettes de la narration. Le structuralisme, par exemple, s'intéresse aux structures sous-jacentes des récits pour révéler des schémas universels. À l'inverse, le poststructuralisme et la déconstruction insistent sur l'instabilité du sens et la nature changeante du récit, refusant toute signification fixe. La narratologie examine les composants et les mécanismes de la narration, tandis que l'herméneutique s'attache à l'interprétation des textes et au rôle actif du lecteur dans la construction du sens. Enfin, des approches telles que la critique psychanalytique, féministe ou postcoloniale explorent la manière dont les récits reflètent et reproduisent des structures de pouvoir et des identités sociales. Cette diversité de perspectives critiques met en lumière la richesse et la complexité du concept de récit, tout en montrant ses limites en tant que cadre analytique unique.

C'est au sein de cette vaste catégorie du récit que nous pouvons dégager un sous-groupe spécifique : celui de la fiction théorique. Cette distinction s'inscrit dans le contexte de l'hybridité croissante de la production littéraire contemporaine, qui complexifie l'analyse des œuvres. Les créations actuelles échappent souvent aux classifications traditionnelles, privilégiant des formes narratives innovantes et interdisciplinaires. La fiction théorique se situe à la croisée de la narration, de l'essai philosophique et de la critique littéraire, ce qui défie les catégorisations et requiert une approche analytique flexible. Les œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas incarnent cette tendance en mêlant éléments narratifs et réflexions théoriques, invitant à une lecture nuancée et interdisciplinaire. Pour analyser ces œuvres de manière adéquate, il est crucial d'adopter des

[6] Le projet de ce récit est défini comme tel par son narrateur : « De même que le trait qui reliait chaque instant était le Temps selon Aristote, je comprenais que le trait qui relierait tous ces objets serait un récit. Autrement dit, je pourrais confier la rédaction du catalogue de mon musée à un écrivain qui y travaillerait comme s'il s'agissait d'un roman ». (Pamuk, 2012 : 668-669)

[7] On pense à *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999), *Démolir Nisard* (2006), *Dino Egger* (2011) ou *L'Auteur et moi* (2012).

[8] Il le dit d'ailleurs lui-même : « J'écris des romans que je m'ingénie simultanément à démolir de l'intérieur. Je les sabote. Mes livres sont aussi à chaque fois le récit de cette mise à sac ». (Chevillard, dans L. Zimmerman [Ed.], *L'Aujourd'hui du roman* [16]. Cécile Defaut. [2005]).

outils analytiques capables de s'adapter aux spécificités de chaque texte, tout en reconnaissant le rôle actif du lecteur dans la co-construction du sens. La diversité des écoles critiques et la nature hybride de la production littéraire contemporaine soulignent la nécessité de dépasser la notion de récit pour une compréhension plus profonde et plus flexible des œuvres littéraires.

L'ensemble de la réflexion de ce travail de recherche porte sur cette notion de fiction théorique qui permet d'éclairer une partie de la production littéraire contemporaine. La fiction théorique ou *ficcion téorica* dans le monde hispanophone, n'est pour lors que peu utilisée dans le domaine littéraire, contrairement à l'expression « fiction critique » sur laquelle nous reviendrons par la suite. À l'heure actuelle[9], les principales occurrences du syntagme « fiction théorique » par ordre chronologique sont les suivantes :

- L'entretien entre le compositeur, écrivain, journaliste et dessinateur Maurice Roche et Eva Corredor[10] en 1981, dont l'ambition est de renouer avec l'idée d'œuvre d'art totale, ou *Gesamtkunstwerk.*
- L'étude de Michel Fabre de 1999 portant sur l'œuvre de Rousseau *Émile ou De L'Éducation*, intitulée *Jean-Jacques Rousseau : une fiction théorique éducative*[11]
- Le cahier thématique[12] consacré à la fiction théorique et analysant ses implications dans le domaine du faire, et plus particulièrement en architecture, daté de 2005.
- L'ouvrage de Philippe Boyer *L'Écartée* publié en 2006 et sous-titré : « fiction théorique »[13]
- La première volonté de définition de cette dynamique en 2012 par Jacques Dubois[14]
- La séance donnée au Collège de France par Pierre Bayard en 2017 dans le cadre du colloque intitulé *Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions* et intitulée : « Pour la fiction théorique », ensuite reprise au sein d'un numéro dédié de la revue Fabula[15].

[9] Cette recherche a été effectuée en juin 2023, il se peut que, depuis d'autres occurrences aient été depuis répertoriées.
[10] Corredor, E., & Roche, M. (1981). Théorie de la fiction et « fiction théorique » : Entretien avec M. Roche. *The French Review*, 54(4), 538-550. https://www.jstor.org/stable/391136
[11] Fabre, M. (1999). *Jean-Jacques Rousseau : Une fiction théorique éducative*. Hachette Éducation, coll. « Portraits d'éducateurs ».
[12] Vermandel, F. (Ed.). (2005). *Fiction théorique* [Numéro spécial]. Cahiers thématiques, 5.
[13] Boyer, P. (2006). *L'Écartée*. Seghers/Laffont, coll. « Change ».
[14] Dubois, J. (2012). Petits Éléments de fiction théorique. *Bulletin d'informations proustiennes*, 42, 109-112. https://www.jstor.org/stable/44760488
[15] Bayard, P. (2018). Pour la fiction théorique. *Acta Fabula, 19* (1). http://www.fabula.org/acta/document10661.php

- Dans certains travaux de psychanalyse[16] s'intéressant notamment à l'œuvre de Pierre Bayard, dont les présupposés théoriques reposent sur les concepts développés par Sigmund Freud.

Les occurrences du terme « ficcion téorica » pour le monde hispanophone sont quant à elles les suivantes :

- Le mémoire[17] de master d'Estéban Prado dédié à l'œuvre de Héctor Libertella.
- L'article[18] de Silvana Lopez est dédié à l'œuvre de Héctor Libertella, qui s'inscrit dans la lignée de Jorge-Luis Borges. Selon Silvana, l'œuvre de Libertella ne peut être réduite à une forme unique, mais à un amalgame d'influences et de pratiques scripturales.
- L'ouvrage collectif[19] publié en 2021, intitulé : *Imaginar / hacer,* dont le sous-titre est : « Ficciones téoricas para la literatura y las artes contemporaneas ». Et qui comporte un chapitre[20] intitulé « Ficcion teorica ».

Ces listes quasiment exhaustives montrent que le concept de fiction théorique est encore peu utilisé. Cependant, le nombre d'œuvres appartenant à ce genre a augmenté. Cette étude préliminaire révèle que, dans chaque cas, le syntagme « fiction théorique » renvoie à des fictions dont l'objectif est moins de transmettre des connaissances que de questionner le réel et de proposer une réflexion critique sur celui-ci à travers une démarche narrative. On peut citer le cahier thématique dirigé par Frank Vermandel, qui souligne l'importance de la fiction et, par extension, de l'imagination, en tant que prémisses essentielles à la pratique artistique et à sa réalisation. Cette première analyse met en lumière une caractéristique centrale de la fiction théorique : son usage comme outil de complexification du réel, en complément des questionnements soulevés par le commentaire critique. La fiction théorique vise à interroger la réalité, mais aussi à engager activement le lecteur, l'invitant à adopter une posture critique plutôt que passive tout au long de sa

[16] Monzani, S. (2020). La Fiction théorique de P. Bayard. *Cahiers de psychologie clinique*, 55 (2), 39-65. https://doi.org/10.3917/cpc.055.0039
[17] Prado, E. (2015). *La ficción teórica en la obra de Héctor Libertella*. [Thèse de doctorat, Universidad Nacional de Mar del Plata]. http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/266
[18] Lopez, S. (2017). Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica. *Valenciana*, (20), 297-334. https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.331
[19] Maccioni, F., Milone, G., & Santucci, S. (2021). *Imaginar / hacer. Ficciones para la literatura y las artes contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.
[20] Maccioni, F., Milone, G., & Santucci, S. (2021). Ficción teórica. Dans G. Milone, F. Maccioni, & S. Santucci (dir.), *Imaginar/hacer. Ficciones para la literatura y las artes contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.

lecture. Cette idée rejoint les travaux de Jean-Marie Schaeffer, notamment *Pourquoi la fiction ?* (1999). Schaeffer souligne que « le plaisir joue un rôle central dans nos usages de la fiction. Il est même le seul critère immanent selon lequel nous jugeons de la réussite ou de l'échec d'une œuvre fictionnelle » (Schaeffer, 1999 : 319). Cette dimension esthétique est essentielle à la fiction théorique, qui équilibre la réflexion intellectuelle avec le plaisir de lecture. Schaeffer rappelle que « les fictions sont des opérateurs cognitifs » (*Ibid.* 319). Cela correspond à la façon dont la fiction théorique interroge et met en doute le réel.

Schaeffer précise que « pour remplir une fonction transcendante quelle qu'elle soit, il faut d'abord que la fiction soit à même de remplir sa fonction immanente », qui est d'ordre esthétique : « la fiction n'a qu'une seule fonction immanente, et cette fonction est d'ordre esthétique » (*Ibid.* 327). La fiction théorique s'appuie sur le plaisir esthétique pour engager le lecteur dans un processus réflexif. Enfin, Schaeffer note que « la fiction est […] un jeu avec des représentations, ou encore un usage ludique de l'activité représentationnelle » (*Ibid.* 329), une définition qui correspond à la démarche de la fiction théorique, jouant sur les frontières entre le réel et la théorie. Cette idée est également explorée par Françoise Lavocat dans *Fait et fiction* (2016), qui examine le rôle de la fiction dans la construction du sens et de la connaissance.

En d'autres termes, la fiction théorique invite le lecteur à devenir un participant actif. Plutôt que de se contenter de recevoir l'information de manière passive — comme cela peut parfois être le cas dans la lecture d'un manuel ou d'une œuvre narrative traditionnelle —, le lecteur est encouragé à interagir avec le texte, à le questionner, à l'interpréter, et même à en proposer mentalement une réécriture. Cette interaction active enrichit l'expérience de lecture, car elle engage l'imagination et la réflexion critique du lecteur, le poussant à une compréhension plus profonde et personnelle des concepts présentés. La fiction théorique renouvelle le rapport entre l'œuvre et son lectorat. Loin d'être un réceptacle passif, le lecteur est invité à devenir un enquêteur, un participant actif dans la déconstruction et la reconstruction des récits. Cette dynamique interactive transforme la lecture en un acte créatif où lire, écrire et réécrire se confondent. En déjouant les jeux littéraires des auteurs, le lecteur engage un dialogue continu avec le texte, reconstituant et réinterprétant sans cesse les significations. Ce rapport renouvelé entre l'œuvre et son lectorat reflète une conception moderne de la littérature où la frontière entre auteur et lecteur s'efface, favorisant une compréhension plus profonde et plus interactive des œuvres littéraires.

Cette conception, loin d'être foncièrement nouvelle, avait déjà été mise en lumière par Michel Picard dans son essai *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature* (1986); où il développe l'idée que, tout comme le jeu, la lecture constitue une activité dynamique. Il s'appuie sur le concept de *leerstellen* mis en lumière par le linguiste Wolfgang Iser, selon lequel chaque texte est une structure schématique avec de nombreux blancs que le lecteur doit combler. Dans le cadre de la fiction théorique, le lecteur ne se contente pas de combler les trous de la fiction ; il doit également interpréter la dimension théorique de ce qu'il lit, transformant l'objet livre en un jouet sophistiqué nécessitant une activité intellectuelle accrue. Cette approche met en évidence le rôle actif et participatif du lecteur dans la construction du sens, renforçant l'interactivité entre l'œuvre et son lectorat.

Cette conception de l'acte de lecture permet à d'autres postures lectorales de voir le jour. Sophie Rabau développe le concept d'interpolateur dans son ouvrage *L'Art d'assaisonner les textes* (2020), en s'appuyant sur cette liberté lectorale et ses possibilités. Elle part du postulat suivant :

> La poétique est une branche de la théorie littéraire qui tend à concevoir non seulement ce qui existe en matière littéraire, mais aussi ce qui pourrait exister, soit des manières d'écrire inédites qui ne se pratiquent pas encore. Le poéticien spécule sur les possibilités de l'écriture et invite à la mise en pratique de ce qu'il invente. (Rabau, 2020 : 23)

Rabau suggère que la poétique ne se contente pas d'analyser les œuvres littéraires existantes, mais explore également les possibilités latentes et inédites de l'écriture. En ce sens, la fiction théorique apparaît comme une manifestation de cette spéculation poétique, ouvrant des voies nouvelles pour l'interaction entre le texte et le lecteur. L'interpolateur, tel que défini par Rabau, devient un lecteur actif qui n'accepte pas passivement le récit tel qu'il est présenté, mais qui s'engage dans un dialogue créatif et critique avec le texte. Cela reflète l'essence de la fiction théorique, où la lecture devient une activité dynamique de cocréation et de réinterprétation.

La fiction théorique n'est d'ailleurs pas le genre à se baser sur ce postulat. Le groupe de recherche InterCriPol utilise également ce principe, comme l'expliquent les membres du Policburo (le bureau directeur du groupe) dans un entretien accordé à Nadia Hachemi : « Débattre avec

l'œuvre : vers une herméneutique du soupçon. Entretien avec Intercripol »[21]. InterCriPol se définit comme tel :

> Intercripol est un réseau d'enquêteurs et d'enquêtrices venus de tous horizons géographiques et disciplinaires. Notre équipe, répartie en brigades qui travaillent main dans la main, se charge de mener diverses investigations au sein des fictions, pour en explorer les virtualités et proposer, à l'intérieur de l'œuvre, d'autres parcours narratifs que celui que le texte semble programmer, ou qui s'est imposé dans la tradition critique. (Hachemi, 2021)

Et de poursuivre plus loin :

> En abordant toute fiction comme un jeu d'enquête où les critiques sont chargé(e)s de résoudre une énigme cachée, Intercripol a vocation à ouvrir de nouveaux champs herméneutiques, en rendant les lecteurs et lectrices consciemment actif(ve)s dans la construction du sens — jusqu'à explorer les limites autorisées par le texte. (*Ibid*.)

La fiction est sujette à débat. La fiction théorique ne fait qu'accentuer cette caractéristique en proposant à ses lecteurs non seulement de débattre sur la part fictive des œuvres, mais également de questionner la partie théorique de celles-ci.

En ce sens, la fiction théorique renoue avec le concept ancien de *placere* et *docere*, c'est-à-dire l'idée de plaire et d'enseigner, telle que professée par les Anciens. Les auteurs classiques, comme Horace, croyaient que la littérature devait à la fois divertir (*placere*) et instruire (*docere*). La fiction théorique embrasse cette dualité en utilisant des récits captivants pour transmettre des idées complexes, rendant l'apprentissage non seulement plus accessible, mais aussi plus engageant. Par la lecture active, elle réactualise cette tradition en intégrant plaisir et instruction dans une expérience littéraire unifiée. La fiction théorique démontre que l'enseignement peut être enrichissant et agréable, et que l'imagination et la réflexion critique sont des outils essentiels pour la compréhension des savoirs.

Notre définition de la fiction théorique se base en partie sur trois tentatives de définitions établies au sein des champs hispanophones et francophones de la littérature. Nous nous référerons tout d'abord, comme mentionné précédemment, au texte de Pierre Bayard intitulé : « Pour la

[21] Hachemi, N. (2021). Débattre avec l'œuvre : vers une herméneutique du soupçon. Entretien avec Intercripol. *Acta Fabula, 22* (2). https://www.fabula.org/revue/document13410.php

fiction théorique », mais également aux différentes définitions proposées par Jacques Dubois[22]. Quant au monde hispanophone, nous nous concentrerons sur le chapitre co-écrit par Franca Maccioni, Maria Gabriela Milone et Silvana Snatucci intitulé « Ficcion téorica »[23].

Chez Pierre Bayard, la fiction théorique permet d'explorer des idées et des concepts théoriques liés entre autres à la lecture, à la connaissance littéraire et aux interactions autour des livres. La fiction théorique interroge le rôle de la lecture au sein de la société et propose une manière novatrice d'aborder la lecture et les livres. La fiction théorique agit comme un empêcheur de penser en rond. Elle force son lecteur à sortir des sentiers battus en lui offrant des expériences de lecture inédites et parfois en rupture avec la théorie littéraire plus classique.

De son côté, Jacques Dubois base son analyse sur l'œuvre de Marcel Proust, *À La Recherche du temps perdu* dans son article : « Petits éléments de fiction théorique ». Cette relecture du texte proustien lui permet de mettre en avant les caractéristiques suivantes, qui, selon lui, constituent les fondements de la fiction théorique :

- La complémentarité et la tension entre le discours narratif et le discours essayistique,
- L'expansion essayistique, le fait que le commentaire prenne le pas sur la narration,
- La mise en place de fictions hypothétiques au sein de l'essai qui passe par l'usage de personnages ayant pour unique fonction de véhiculer ou de personnifier des idées ou concepts,
- L'emploi de comparaisons sociologiques afin de pratiquer la sociologie de manière amusante,
- L'hybridité du texte qui fluctue sans cesse entre fiction et théorie.

L'hybridité apparaît comme centrale au sein de cette définition de Dubois, et nous reviendrons dessus un peu plus loin, car elle constitue en effet l'un des points clefs de la fiction théorique. Enfin, les auteurs du chapitre « Ficcion téorica » insistent sur le fait que la fiction théorique est une approche méthodologique qui combine l'imagination et la pensée critique. Toutefois, il est

[22] On pense ici à :
- (2012). Pour une critique fiction. Dans M. Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*. Rodopi.
- (2004). Pour une critique fiction. Dans *L'Invention critique* (pp. 111-135). Éditions Cecile Defaut/Villa Genet.
- (2012). Petits éléments de fiction théorique. *Op. cit.*

[23] Maccioni et al., 2021.

important de préciser que l'imagination ne se limite pas à la sphère de la fiction ; elle joue un rôle fondamental dans de nombreuses activités cognitives — comme l'a mis en avant Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* —, et fait partie intégrante de la pensée critique. Plutôt que d'opposer imagination et pensée critique, la fiction théorique les mobilise de manière conjointe, en proposant des questionnements où l'imagination nourrit la réflexion critique. Cette approche se base sur la mise en place de personnifications de concepts théoriques que sur le développement de modes alternatifs de production et de connaissance.

Ces définitions sommaires permettent de mettre en lumière les principaux éléments constitutifs de la fiction théorique, auxquels il faut bien sûr ajouter les débats qui animent le monde littéraire sur la question de la production des fictions. Ces débats ont été synthétisés par Aurélien Maignant et Marc Escola dans l'article suivant : « Débattre d'une fiction. Un débat sur les débats »[24]. D'après les auteurs, toute la production critique et théorique tente de répondre aux orientations suivantes :

- Débattre du débat lui-même
- Débattre sur les conditions matérielles de production des fictions
- Débattre de la fiction comme reflet des structures sociopolitiques
- Débattre des intentions de ceux qui produisent la fiction
- Débattre de sa propre implication affective dans l'univers fictif
- Débattre de la motivation des personnages
- Débattre de sa propre vie à partir de la fiction

Ces intentions s'appliquent à la fiction théorique, étant donné qu'elle relève du panorama de la théorie littéraire contemporaine tel qu'esquissé au sein de l'introduction de cette thèse.

[24] Escola, M., & Maignant, A. (2021). Débattre d'une fiction. Un débat sur les débats. *Fabula-LhT, 25*. https://www.fabula.org/lht/25/escola_maignant.html

c. Fiction théorique et imagination : renouer avec la fiction et le plaisir du texte

La fiction théorique, comme toute fiction, se caractérise par sa créativité, mobilisant l'imagination tant de l'auteur que du lecteur. L'essor de ces textes offre une occasion renouvelée de savourer le plaisir de la lecture et de l'exploration textuelle. Plutôt que de réintroduire l'imagination au cœur de l'acte de lire, la fiction théorique la met en lumière, soulignant son rôle essentiel dans l'expérience littéraire. Cette démarche semble rejouer le rôle de vecteur du savoir qui avait pu être imparti à la fiction dans l'Antiquité. C'est le cas des mythes anciens porteurs de sagesse et d'enseignements, ainsi que le souligne Paul Veyne dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. En mettant en avant les liens entre imagination et connaissance, la fiction théorique explore cette relation dynamique pour en révéler toute la richesse.

Dans la fiction théorique, comme c'est le cas pour la fiction en général, l'imagination ne se limite pas une fonction esthétique ; elle devient un vecteur essentiel de compréhension. En recourant à des récits imaginaires, la fiction théorique transcende les frontières des disciplines académiques traditionnelles. Elle permet au lecteur de naviguer à travers des concepts théoriques en les incarnant dans des histoires vivantes. Des œuvres comme celles de Jorge Luis Borges utilisent des labyrinthes et des bibliothèques infinies pour illustrer des idées philosophiques sur l'infini et la connaissance. Cette approche rend les concepts non seulement plus accessibles, mais également mémorables, car ils sont associés à des images et des situations concrètes que le lecteur peut visualiser et ressentir. De même, dans *Ficciones* (1944)*,* Borges explore des thèmes tels que l'éternité, l'infini et la réalité à travers des récits qui défient les structures narratives traditionnelles. Dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », il imagine une encyclopédie fictive d'un monde imaginaire qui, par sa richesse de détails et de références croisées, incite le lecteur à réfléchir sur la nature de la réalité et de la fiction. Ce procédé narratif permet à Borges de transformer des concepts philosophiques abstraits en une expérience de lecture immersive et intrigante.

Cette capacité à rendre les concepts théoriques plus tangibles est directement liée au plaisir du texte que la fiction théorique cherche à susciter. Cette notion de plaisir du texte est notamment

développée par Roland Barthes dans son ouvrage *Le Plaisir du texte* (1973). Dans cet ouvrage Barthes distingue entre le plaisir et la jouissance :

> Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. (Barthes, 1973 : 25-26)

Le plaisir du texte est associé à une lecture agréable et rassurante, tandis que la jouissance émerge d'une expérience plus intense, perturbatrice, qui défie les attentes du lecteur et l'incite à reconsidérer ses notions préconçues. Le plaisir du texte, selon Barthes, résulte de l'interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Il dépend de la manière dont le texte sollicite les sens, l'imagination et les émotions de ce dernier. Chaque lecteur peut éprouver ce plaisir de manière différente, en fonction de ses expériences, attentes et sensibilités. La conception du plaisir du texte chez Barthes, sur laquelle repose en partie notre analyse, invite à envisager la lecture non seulement comme un acte intellectuel, mais aussi comme une expérience sensuelle et émotionnelle. Chacun y trouve son propre plaisir à travers son engagement avec le texte.

Dans le cadre de la fiction théorique, le plaisir du texte découle de l'interaction dynamique entre le contenu narratif et théorique. En lisant ces œuvres, le lecteur éprouve une satisfaction à la fois intellectuelle et émotionnelle. Les récits captivants créent une tension narrative qui incite à la réflexion et à la découverte. En parallèle, les éléments théoriques intégrés enrichissent l'expérience de lecture en offrant des perspectives nouvelles et stimulantes. Dans les œuvres d'Enrique Vila-Matas, les digressions et les réflexions méta-narratives ajoutent une couche de complexité et d'intrigue. La lecture devient un jeu intellectuel où le plaisir réside dans la déconstruction et la reconstruction des significations. Dans *Bartleby y compañía* (2000), Vila-Matas utilise des annotations et des récits secondaires pour explorer le thème de l'écrivain qui cesse d'écrire. Il crée ainsi une interaction constante entre le texte principal et les commentaires qui l'accompagnent.

Cette interaction entre plaisir et théorie conduit à une expérience immersive unique. La fiction théorique crée des mondes où les idées théoriques prennent vie, et cette immersion est rendue possible par l'attention portée aux détails narratifs et stylistiques. Les descriptions précises, les dialogues réfléchis et les situations intrigantes enveloppent le lecteur dans un univers où chaque

élément du récit est imprégné de sens. Dans « La Bibliothèque de Babel » de Borges, l'immersion dans une bibliothèque infinie où chaque livre contient toutes les combinaisons possibles de lettres fait ressentir au lecteur l'abstraction de l'infini. Cette immersion permet une exploration plus profonde et intuitive des concepts, car elle engage non seulement la raison, mais aussi les émotions et l'imagination.

En renouant avec la fiction et le plaisir du texte, la fiction théorique réaffirme une pratique littéraire ancienne où le divertissement et l'instruction étaient indissociables. Les mythes, les épopées et les contes traditionnels servaient à enseigner des leçons morales et sociales tout en captivant l'auditoire. Les mythes grecs, tels que ceux relatant les exploits d'Hercule ou les aventures d'Ulysse, n'étaient pas seulement des histoires d'aventure ; ils étaient également des moyens de transmettre des valeurs culturelles, des leçons sur la bravoure, la ruse et la persévérance, et des explications sur les phénomènes naturels et les origines du monde. Aujourd'hui, la fiction théorique revitalise cette tradition en intégrant des réflexions critiques et philosophiques dans des récits attrayants. Par exemple, les œuvres de Jean-Benoît Puech, qui souvent intègrent de faux auteurs et des récits inventés, rappellent les traditions de l'épopée et du conte, tout en explorant des thèmes contemporains, comme l'identité et l'authenticité. Ce retour aux origines souligne que la littérature peut être à la fois un moyen de plaisir et un outil de réflexion profonde. Dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire,* Puech crée le personnage d'écrivain fictif de Benjamin Jordane, dont les œuvres et réflexions littéraires sont explorées en profondeur, jouant sur les frontières entre réalité et fiction. Cette technique rappelle les anciens contes et légendes où les personnages fictifs étaient utilisés pour illustrer des vérités universelles et enseigner des leçons importantes. La fiction théorique emprunte également à d'autres genres littéraires anciens, comme l'épopée et le conte philosophique. L*'Épopée de Gilgamesh*, par exemple, une des plus anciennes œuvres littéraires connues, combine des éléments de mythe, de légende et d'histoire pour enseigner des leçons sur l'amitié, la mortalité et la quête de la connaissance. Gilgamesh, roi d'Uruk, part à la recherche de l'immortalité après la mort de son ami Enkidu. Au cours de ses aventures, il rencontre des dieux et des créatures mythiques qui lui apprennent les limites de la condition humaine et l'importance de vivre une vie pleine de sens. Ces récits mythologiques fournissent des enseignements moraux et philosophiques tout en captivant le lecteur par leurs intrigues épiques et leurs personnages fascinants. Ce même procédé est à l'œuvre au sein des fictions théoriques où le récit incarne des concepts théoriques.

De même, dans le conte philosophique *Candide* (1759) de Voltaire, les aventures du personnage principal servent de véhicule pour critiquer la philosophie optimiste de Leibniz et pour encourager une réflexion critique sur la société et la condition humaine. Candide, accompagné de son précepteur Pangloss et d'autres personnages, traverse une série de péripéties qui mettent à l'épreuve l'idée que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Par ses expériences, Candide apprend à rejeter cet optimisme aveugle au profit d'une vision plus pragmatique et nuancée de la vie. Toutefois, il convient de préciser que le conte philosophique n'est pas encore une fiction théorique. Le discours critique ou le commentaire ne s'y expriment pas explicitement, mais plutôt implicitement, et c'est au lecteur qu'il incombe de les déduire. Le conte philosophique utilise l'humour et l'ironie pour remettre en question les croyances établies et inviter les lecteurs à une réflexion critique, mais il conserve une séparation nette entre la narration et la réflexion philosophique[25]. Une dynamique du même ordre se retrouve dans l'œuvre de Vila-Matas *Historia abreviada de la literatura portátil*. Dans cet ouvrage, Vila-Matas présente un voyage littéraire à travers les idées et les écrivains, créant une sorte de cartographie de la littérature où les frontières entre fiction et réalité sont floues. Les personnages et les situations traversent des genres et des époques, rappelant l'errance de Candide, mais dans un cadre littéraire et intellectuel. Ces deux ouvrages, bien que très différents en style et en époque, partagent une volonté de critiquer et de réfléchir sur la réalité humaine à travers la satire, la parodie et l'exploration de l'absurdité du monde.

Dans le contexte moderne, *House of Leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski reprend cette tradition en défiant les conventions narratives et en intégrant des éléments de critique littéraire, des annotations en marge, et des récits imbriqués. Le lecteur est invité à suivre une histoire captivante, mais aussi à interpréter et reconstituer les différents niveaux de narration, transformant la lecture en une enquête active. Dans ce roman, la maison mystérieuse qui change de taille et de forme incarne des idées sur la perception et la réalité, tout en engageant l'imagination du lecteur. Cette œuvre démontre comment la fiction théorique peut à la fois divertir et instruire, en

[25] Pour approfondir ce point, il est possible de se référer à l'ouvrage de Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières* (1989). Dans cet essai, Starobinski explore la façon dont les penseurs des Lumières, y compris Voltaire dans *Candide*, utilisent la fiction pour analyser ou approuver certaines théories philosophiques. On peut également consulter l'ouvrage de René Démoris, *Le Roman à la première personne : du Classicisme aux Lumières* (1975). Il consacre une partie de ses analyses à la narration dans les contes philosophiques, examinant comment la voix narrative contribue à la dimension philosophique du récit.

transformant la lecture en une enquête active et intellectuellement stimulante. En intégrant ces éléments, la fiction théorique renouvelle le plaisir du texte en offrant cette double expérience de lecture mêlant immersion dans le récit fictif et exploration intellectuelle des concepts théoriques sous-jacents. Les œuvres de Borges, comme « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », constituent un exemple de cette dualité. Le récit, qui explore des concepts complexes de temporalité et de réalité alternative, est une aventure où chaque choix du personnage mène à une nouvelle bifurcation de l'histoire. Dans ce conte, Borges utilise des éléments de fiction spéculative afin de questionner la nature du destin et de la liberté humaine, tout en nouant une intrigue philosophique.

En s'inspirant des traditions anciennes où l'instruction et le divertissement étaient indissociables, la fiction théorique réussit à réconcilier l'imagination et le plaisir du texte avec l'exploration intellectuelle. En engageant le lecteur, elle démontre que l'apprentissage et le plaisir peuvent se renforcer mutuellement. Cette approche invite le lecteur à être curieux, critique et créatif, transformant la lecture en une aventure intellectuelle où le plaisir et le savoir se rencontrent et se complètent harmonieusement.

2. Aux origines : les textes frontaliers et prémisses du genre

a. L'éclatement des genres : vers un assouplissement du paradigme narratif

La notion de fiction théorique, au cœur de la réflexion de cette thèse, requiert pour être comprise un retour en arrière et une enquête sur les origines de ce genre. Bien avant la mise en place de cette idée, il convient de revenir sur les précurseurs de celle-ci et comprendre ce qui a permis son essor.

Le XX^{e} siècle est marqué par une série d'événements qui ont conduit à ce que Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat[26] ont dénommé « l'éclatement des genres ». Tout au long de ce siècle, les genres littéraires et narratifs ont peu à peu gagné en souplesse et en perméabilité. Ce phénomène s'inscrit dans une transformation globale du champ littéraire, où les frontières entre

[26] Dambre, M., & Gosselin-Moat, A. (dir.). (2001). *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.

fiction, essai et critique se sont progressivement estompées. Cette évolution se traduit par un dynamisme de la création. Un exemple de cela n'est autre que Marcel Proust avec son œuvre majeure *À la recherche du temps perdu,* écrite de 1906 à 1922. Cette somme romanesque permet de comprendre ce qui se joue à l'époque, à savoir la possibilité de créer des œuvres qui ne s'apparentent plus à un genre unique, mais peuvent au contraire être affiliées à plusieurs catégories. Proust intègre dans son récit des éléments d'essai et d'autobiographie, créant une œuvre hybride qui brouille les frontières traditionnelles de la littérature. Cependant, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, ce constat est à nuancer tant à l'époque, qu'aujourd'hui : « Il faut rappeler que l'éclatement des genres n'est pas une définition d'essence de la littérature moderne, mais une caractéristique de certaines œuvres sélectionnées par une hiérarchie d'attention spécifique » (Schaeffer, 2001 : 15). Aujourd'hui, des récits relevant de la fiction théorique coexistent avec des romans renouant avec les cycles romanesques du XIX^{e} siècle. C'est le cas de la trilogie *Les Enfants du désastre* de Pierre Lemaître, composée d'*Au revoir là-haut* (2013), *Couleurs de l'incendie* (2018) et *Miroir de nos peines* (2020), qui s'inscrit dans la lignée des grandes sommes romanesques zoliennes et balzaciennes, tout en se réclamant du roman picaresque. La même tendance se retrouve dans sa série en cours, *Les Années glorieuses*, qui compte actuellement *Le Grand Monde* (2022) et *Le Silence et la colère* (2023). Ces œuvres témoignent de la diversité des pratiques littéraires actuelles, oscillant entre innovation théorique et retour aux formes narratives classiques.

Cet éclatement des genres permet de réinventer les formes littéraires, mais reflète également une interrogation sur les fondements mêmes de la création littéraire. Les textes qui nous intéressent se caractérisent par une remise en cause de l'ordre établi et une volonté de s'affranchir des catégories préexistantes afin d'atteindre un état d'hybridité se jouant des frontières. La fiction théorique prend son essor grâce à la multiplication de textes frontaliers, c'est-à-dire à la frontière entre plusieurs genres littéraires et dont l'hybridité est constitutive de leur essence. Ces textes s'inscrivent dans une démarche où la narration et la théorie ne s'opposent plus, mais s'enrichissent mutuellement. Ce brouillage des frontières et des genres établis a conduit à la mise en place progressive d'une esthétique de la marge.

La littérature du XX^{e} siècle a été le théâtre d'une évolution majeure, notamment avec l'émergence de la fiction théorique. Cette tendance reflète un éclatement des genres traditionnels,

une transformation de la manière de raconter des histoires. Cet intérêt pour la fusion de la théorie et de la fiction, bien que plus marqué au XX^{e} siècle, n'était pas sans précédent. En effet, déjà au XVII^{e} siècle, la fiction critique tentait de combiner récit et réflexion philosophique. Fontenelle, dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), utilisait déjà la fiction pour problématiser ses théories scientifiques, mêlant ainsi discours scientifique fournisseur de connaissances et fiction. Fontenelle introduit dans ces dialogues une conversation fictive entre un philosophe et une marquise, transformant la vulgarisation scientifique en un acte littéraire. Il en va de même pour l'œuvre de Margaret Cavendish *The Blazing World* (1666). Cet ouvrage singulier est parmi les premiers à aborder la théorie des mondes parallèles, reprise depuis par les théoriciens du XX^{e} siècle.

The Blazing World relate l'histoire de Margaret, double de son autrice, qui atterrit dans un univers parallèle au sien : the blazing world, dont elle devient l'impératrice. Cette œuvre, à la fois visionnaire et fictionnelle, offre un espace d'exploration où le *what if* devient un outil théorique pour comprendre la réalité à travers ses possibles alternatifs. La mise en place de cette théorie s'explique avant tout par le contexte au sein duquel Cavendish écrit, à savoir la guerre civile anglaise. Une époque troublée dont l'issue aurait pu permettre l'avènement d'un monde différent au précédent. Ce jeu avec les possibilités narratives, où la fiction interroge la réalité, annonce déjà certaines démarches de la fiction théorique contemporaine. Ce qui émerge ici, c'est une littérature qui, dès ses prémices, refuse de se laisser enfermer dans des cadres rigides, et qui fait de l'hybridité son mode d'expression principal. Chez Cavendish, la fiction apparaît alors comme un moyen d'explorer les potentialités de la réalité sous forme de réponses à la question : et si ? Cette idée sera d'ailleurs reprise par de nombreux auteurs de science-fiction ou de fictions hypothétiques, comme Stephen Fry avec *Le Faiseur d'histoires* (1996).

Au sein du prologue de *The Blazing World* intitulé « To the Reader », Cavendish justifie le choix de la fiction comme suit :

> If you wonder, that I join a work of fancy to my serious philosophical contemplation; think that nit it is out of a disparagement to philosophy; or out of an opinion, as if this noble study were but a fiction of the mind; […] but fictions are an issue of man's fancy framed in his own mind, according as he pleases, without regard, whether the thing he fancies, be really existent without his mind or not; so that reason searches the depth of nature, and enquires after the true causes of natural effects; but fancy creates of its own accord whatsoever it pleases, and delights in its own work. (Cavendish, 2021 : 156)

Il est déjà crucial à l'époque de justifier l'utilisation de la fiction, en particulier lorsqu'un ouvrage prétend transmettre des connaissances. C'est le cas de l'œuvre de Cavendish, qui explore les théories philosophiques de son époque. Tout ceci s'inscrit au sein d'un mouvement plus vaste, notamment étudié par Frédérique Aït-Touati au sein de son ouvrage : *Fictions of the Cosmos : Science and Literature in the Seventeenth Century* (2011). Aït-Touati montre comment la littérature du XVII^{e} siècle, avec des œuvres comme celles de Fontenelle et de Cavendish, a utilisé la fiction pour explorer et populariser des concepts scientifiques. Ces fictions scientifiques apparaissent comme un ancêtre de la fiction théorique où déjà fiction et discours savant se mêlent.

Les textes frontaliers revendiquent une plus grande perméabilité entre les différents genres, mais aussi une hybridation assumée qui permet aux ouvrages de critique littéraire de renouer avec la tradition littéraire classique[27] telle qu'elle était pratiquée au XVII^{e} siècle[28]. À l'époque, le genre épistolaire est le lieu privilégié d'expression de la critique littéraire ; comme en témoigne la *Lettre à la marquise de **** au sujet de La Princesse de Clèves* (1678) de Valincour[29]. Cette forme permet de reproduire à l'écrit les conversations sur les œuvres lues comme elles pouvaient être pratiquées dans les salons littéraires. Au XVII^{e} siècle, plus que la lecture en elle-même, ce sont les discussions et les critiques littéraires qui intéressent et occupent une grande partie du temps des nobles et intellectuels. Cette critique de salons se caractérise par le fait que, comme l'illustre Valincour[30], la littérature est considérée très sérieusement. Valincour juge les personnages du

[27] La critique littéraire renoue avec les prémisses de son histoire, comme l'explique Baptiste Franceschini dans sa thèse intitulée *L'Oulipien translateur : la bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud.* La critique originelle de l'époque des *transleator* ne fait pas de différence entre l'œuvre originale et son commentaire ; il y a une réelle absence de séparation entre les deux. Cela s'explique par une volonté de réécriture de l'œuvre afin de la mettre au goût du commentateur et de convenir à ses attentes.

[28] Le siècle des Lumières permet l'essor du genre épistolaire, et du roman épistolaire. De nombreux sujets sont abordés dans ses lettres, elles permettent de poursuivre les conversations entamées dans les salons à l'écrit. Il est donc courant de trouver des lettres consacrées aux récentes lectures des correspondants. À ce sujet, voir :

- Hoock-Demarle, M. (2008). *L'Europe des lettres. Réseaux épistolaires et construction de l'espace européen*. Albin Michel.
- Jovičić, J. (2010). *L'Intime épistolaire* (1850-1900). Cambridge Scholars Publishing.
- Khouzeimi, S. (2013). *L'Interaction épistolaire au XVIII^{e} siècle. Étude réalisée à partir de trois dialogues épistolaires : Voltaire & Mme du Deffand, Jean-Jacques Rousseau & Malesherbes, Benjamin Constant & Isabelle de Charrière. Théorie et pratique de l'épistolaire au XVIII^{e} siècle* [Thèse de doctorat, Université d'Orléans].
- Lignereux, C. (2016). L'Art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique. *Exercices de rhétorique*, 6.

[29] Ensemble de trois lettres écrites en 1678 quelques mois après la publication du roman de Madame de La Fayette.

[30] Dans cet ouvrage, Valincour donne son avis sur *La Princesse de Clèves* en écrivant à une baronne fictive. Il procède avec méthode. Chacune des trois lettres se concentre sur un aspect de l'œuvre. Il propose une analyse minutieuse, mais sans distinction entre l'œuvre littéraire et la réalité. L'œuvre se conçoit comme une extension du réel, car elle est

roman comme s'ils étaient réels. C'est de cette tradition que découle la fiction critique qui se met en place au XX^e siècle en parallèle de l'émergence de la fiction théorique.

Comme l'analyse Richard Saint-Gelais[31], cet exercice constitue d'ailleurs l'un des premiers exemples de critique transfictionnelle qui, de nos jours, paraît novatrice, mais qui à l'époque, était monnaie courante. Les critiques n'ont aucun scrupule à agir directement sur le corps du texte ; l'un des meilleurs exemples de cela demeure *La lettre à d'Alembert sur les spectacles* de Rousseau de 1758. Dans cette lettre, Rousseau propose une version corrigée du *Misanthrope* de Molière qui, encore aujourd'hui, influence notre lecture[32] de l'œuvre du dramaturge. Ce phénomène peut être caractérisé, comme le fait Marc Escola dans *Le Misanthrope corrigé. Critique et création* (2021) par le plaisir de la variante ; la critique est avant tout le lieu privilégié d'expression de variantes littéraires qui rendent hommage aux œuvres commentées en en proposant d'autres variantes possibles. Ainsi,

> La lettre à d'Alembert donne l'exemple d'une critique pleinement créatrice, en ce que le commentaire du chef-d'œuvre de Molière s'y confond avec la quête d'une nouvelle version de la pièce : un Misanthrope revu et corrigé (Escola, 2021 : 98).

Ces exercices de critique littéraire mettent en avant cette dimension hybride que revêt dès lors la fiction et qui continuera à se développer au sein du mouvement de la fiction théorique par la suite. L'accent est mis sur l'importance de la création. La fiction théorique est à concevoir comme un laboratoire d'expérimentation. La fiction y joue le rôle de terrain de jeu exploratoire de la fiction littéraire. Elle participe à l'effort entrepris tout au long du XX^e siècle de restructuration des connaissances. En effet, ce siècle d'innovations littéraires est traversé par deux tendances qui, de prime abord, peuvent sembler contradictoires, mais qui, en réalité, se complètent. Tout d'abord, comme nous l'avons vu, l'éclatement des genres et l'hybridité des genres narratifs prennent leur essor à cette époque ; mais, en même temps, se multiplient les textes cherchant à structurer les

jugée selon des critères qui ne lui pas sont spécifiques. La vraisemblance est le critère principal du prisme d'analyse de Valincour pour juger des qualités littéraires de l'œuvre.

[31] Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges*. Seuil. coll. « Poétique ».

[32] En effet, depuis la lecture de Rousseau et ses analyses, il est désormais établi qu'Alceste ne correspond en rien à la définition de la misanthropie. Pour le philosophe le véritable misanthrope de la pièce serait en réalité Philinte. Alceste, quant à lui, correspondrait davantage au qualificatif de philanthrope. À cela, s'ajoute également le sixième acte écrit par Rousseau lui-même, qui offre une prolongation de la pièce, et qui aujourd'hui est présente dans la majorité des appareils critiques des éditions de l'œuvre de Molière.

connaissances grâce à d'autres outils. Dès le XIX^e^ siècle, se met en place une vaste entreprise de structuration des savoirs. De nombreux courants se développent, et, malgré cette prolifération, ils n'entrent pas en concurrence, bien au contraire, ils s'alimentent les uns les autres et favorisent la création.

Le développement d'autres courants n'est pas propre à la littérature. Au cours du XX^e^ siècle, d'autres disciplines voient également émerger de nouvelles mouvances. L'histoire, par exemple, influencée par le développement et la structuration des sciences humaines, devient une discipline à part entière. Comme le rappelle Arthur Koestler dans *The Act of Creation* (1964), tous les processus créatifs, et qu'importe le domaine, fonctionnent de la même manière. Tout au long du XX^e^ siècle, nous assistons peu à peu à une structuration de ces voix nouvelles au sein de la littérature qui cherchent à se définir. Cette volonté de structuration et de définition se base en partie sur un processus plus large qui a lieu au même moment, à savoir l'organisation en champs disciplinaires des sciences sociales en général, et de la littérature. La démarche de structuration qui en résulte a été mise en lumière a posteriori par différents auteurs, dont Jean Boutier, Jean-Claude Passeron et Jacques Revel dans leur ouvrage *Qu'est-ce qu'une discipline ?* (2006) :

> Qu'est-ce qu'une discipline ? On peut dire qu'il s'agit à la fois de la stabilisation d'un objet de connaissance, de la sécurité aux frontières et de l'établissement de modes unifiés de traitement d'objets préalablement découpés (Fabiani, « À quoi sert la notion de discipline », 2006).

La littérature et les différents courants qui la composent, dont ceux qui nous intéressent dans la mise en place de la fiction théorique, se stabilisent peu à peu et se structurent. Des écoles critiques se créent et les concepts se cristallisent. Dès lors, la notion de fiction théorique telle que nous nous proposons de l'étudier émerge enfin au sein de ce réseau de concepts et de mouvances. Cette structuration ne signifie pas pour autant l'établissement de catégories aux frontières imperméables qui normeraient la création ; bien au contraire. Désormais, même si les auteurs continuent à jouer sur les lignes de démarcation entre plusieurs genres ou disciplines, comme l'histoire et la littérature, par exemple, ce jeu peut être analysé par le prisme des outils qui se créent dans chacune des disciplines. La multiplication de ses outils permet donc d'enrichir toujours davantage le savoir théorique. Si nous prenons, le cas de l'ouvrage de Stephen Fry, *Le Faiseur d'histoire* publié en 1996. Cet ouvrage de science-fiction suit les pérégrinations d'un jeune thésard en histoire dont les recherches portent sur la jeunesse d'Hitler. Son travail est rejeté par son directeur en raison de la

manière dont est rédigée sa thèse, jugée trop littéraire et pas assez historique. Cette fiction est intéressante à bien des égards, qu'il s'agisse de sa dimension historique, littéraire ou bien théorique. On voit bien que continuent à se mêler différentes disciplines au sein d'un même texte. Cependant, forts des outils développés au cours des dernières décennies, la théorie littéraire aussi bien qu'historique peut apporter sa contribution à l'analyse de cet ouvrage. Mais, comme le rappelle Donald R. Kelley, malgré cette volonté de légitimation de leur discours, les mouvances critiques qui se développent à l'époque, dont la fiction théorique, ne sont en réalité responsables que d'elles-mêmes et de leur propre création :

> En général, les disciplines peuvent prétendre être des structures nécessaires et logiques, mais elles sont aussi des constructions culturelles que ceux qui n'en sont pas les disciples peuvent bien considérer comme une opinion instable ou les expressions d'un intérêt. Les disciplines servent des besoins spécifiques, elles adoptent un langage formel, des méthodes, des programmes et des organisations ; elles trouvent un consensus, une base sociale et institutionnelle et des voies pour préserver et étendre leur continuité intellectuelle à travers des relations plus ou moins mathétiques ; elles façonnent finalement leur propre image et leur légitimité à travers la construction de leur histoire (Kelley, « Le problème du savoir et le concept de discipline », traduit par Jean Boutier).

La production critique abondante de l'époque s'explique en partie par la volonté intrinsèque de cette tendance de la fiction théorique de se donner un cadre et une légitimité dans le champ plus vaste qu'elle vient occuper, soit celui de la littérature. En somme, l'évolution de la littérature, tant dans sa forme que dans son contenu, a toujours été influencée par les mouvements sociaux, culturels et intellectuels de son époque.

Toutefois, comme le souligne Nathalie Piégay dans son livre *L'Érudition imaginaire* (2009), il est important de reconnaître que, jusqu'à récemment, l'érudition dans la fiction a fait l'objet de vives critiques. L'érudition est perçue comme un moyen de pallier l'invention et devient donc symptôme de décadence. Cette critique repose sur l'idée que l'accumulation de connaissances et de références érudites pouvait étouffer la créativité et l'originalité, donnant lieu à des œuvres lourdes et excessivement intellectuelles. Dans l'histoire littéraire, de nombreux auteurs et critiques ont exprimé des réserves vis-à-vis de l'érudition dans la fiction. Au XIX^{e} siècle, les écrivains romantiques privilégiaient l'inspiration et l'imagination spontanée, souvent en opposition à ce qu'ils percevaient comme une surcharge d'érudition classique et académique. Cette tendance s'est poursuivie au XX^{e} siècle, où certaines avant-gardes littéraires, telles que les

surréalistes, ont rejeté l'érudition en faveur de l'expression libre et de l'imagination débridée. L'érudition était souvent critiquée pour son potentiel à rendre les textes élitistes et inaccessibles, limitant leur audience à une minorité cultivée capable d'apprécier les multiples couches de références et de citations. Les œuvres érudites risquaient d'être perçues comme des exercices de style plus que comme des créations authentiques, où l'affichage ostentatoire des connaissances suppléait à une véritable originalité narrative.

De plus, l'érudition dans la fiction a été vue comme un signe de décadence dans le sens où elle pouvait indiquer une culture littéraire en déclin, privilégiant la compilation et le commentaire au détriment de la création pure. Cette perception est illustrée par des critiques qui considéraient les œuvres trop érudites comme manquant d'âme, de vivacité et d'innovation, se contentant de recycler des connaissances anciennes plutôt que de produire de nouvelles idées et formes narratives. Nathalie Piégay souligne toutefois que cette vision négative de l'érudition a évolué. Aujourd'hui, la fiction théorique réhabilite l'érudition en montrant comment elle peut enrichir le texte littéraire, en ajoutant des dimensions supplémentaires de signification et en établissant des dialogues intertextuels. Au lieu d'étouffer l'invention, l'érudition dans la fiction théorique est utilisée de manière créative pour stimuler l'imagination et engager le lecteur dans un processus de découverte intellectuelle. Cette réhabilitation de l'érudition se manifeste dans les œuvres de nombreux auteurs contemporains qui embrassent l'intertextualité et la métatextualité comme des outils narratifs puissants. Georges Perec illustre cette tendance : dans des œuvres telles que *La Vie mode d'emploi* (1978), il combine rigueur structurelle et références culturelles pour construire des récits ouverts à de multiples interprétations, transformant l'érudition[33] en une source d'inspiration littéraire. En outre, les œuvres de Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas intègrent des éléments érudits de manière à enrichir la narration, en jouant avec les références littéraires et les concepts théoriques pour créer des récits qui sont à la fois intellectuellement stimulants et artistiquement innovants. La fiction théorique montre que l'érudition, loin d'être un palliatif à l'invention, peut être une source d'inspiration et un moyen d'explorer de nouvelles dimensions narratives. Elle transforme la perception de l'érudition, la faisant passer de symptôme de décadence à signe de vitalité et d'innovation littéraire. Nathalie Piégay explique que cette évolution s'inscrit dans une réévaluation plus large de la manière dont les connaissances sont intégrées dans la fiction. Elle

[33] L'érudition au sein de l'œuvre de Perec a été étudiée par Marcel Bénabou dans son article : Bénabou, M. (1990). Vraie et fausse érudition. Dans *Parcours Perec* (pp. 41-47). Presses Universitaires de Lyon.

démontre que l'érudition, lorsqu'elle est habilement tissée dans le récit, peut créer une profondeur et une richesse qui enrichissent l'expérience de lecture. L'exemple de Borges est pertinent ici ; ses nouvelles, comme « La Bibliothèque de Babel » ou « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », sont imprégnées de références littéraires et philosophiques qui engagent le lecteur dans un jeu érudit de décryptage et de réflexion. Cependant, comme elle le rappelle, Borges symbolise la confusion entre savoir imaginaire et authentique.

Le XX^{e} siècle se caractérise par une importante créativité dans tous les domaines, mais plus particulièrement en littérature. Cette créativité a influencé le développement de textes de plus en plus difficiles à classer et qui remettent en cause les genres classiques. On pense aux travaux de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) qui ont cherché à toujours repousser les limites de la littérature en multipliant les expériences afin d'explorer toutes les potentialités offertes par la création littéraire. Cette volonté de repousser les limites de la création a d'ailleurs influencé par la suite les propositions de tout un pan de la critique moderne qui cherche à toujours proposer de nouvelles manières de lire les œuvres. On peut par exemple citer la proposition de Gérard Genette dans *Apostille* (2012) de lire toutes les phrases comme des lipogrammes potentiels. De ce fait, la célèbre phrase d'ouverture d'À la recherche *du temps perdu,* de Marcel Proust (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure »), est un lipogramme en « a ».

Même s'ils sont plus récents, les recherches de Franck Salaün dans son livre *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante* (2010), s'intéressent précisément à ces mouvements d'hybridité et de transgression des genres qui ont marqué le XX^{e} siècle. Salaün explore comment les textes qui se situent dans l'entre-deux — à la fois fictionnels et critiques — participent à une redéfinition des rôles de l'auteur et du lecteur. Selon lui, l'hybridité n'est pas seulement une stratégie narrative, mais un processus par lequel le texte invite le lecteur à remettre en question les conventions littéraires, et à s'engager dans une démarche active de lecture. Cette idée rejoint les expérimentations formelles de l'OuLiPo, qui cherche à défier les attentes du lecteur tout en proposant une nouvelle manière d'interagir avec le texte. Franck Salaün va plus loin en montrant que l'hybridité littéraire contribue à une reconfiguration des savoirs, où la fiction devient un terrain de jeu critique, tout comme la critique devient une forme de fiction.

L'éclatement des genres au XX^{e} siècle et l'essor de la fiction théorique sont des illustrations de cet essor créatif. Mais si nous regardons en arrière, nous remarquons que ces bouleversements ne sont que la continuation d'une tradition littéraire riche qui a toujours cherché à repousser ses propres limites. La critique littéraire du XVII^{e} siècle, avec son engagement envers le texte, témoigne de la même quête d'hybridité et d'innovation. Cette exploration constante des frontières entre les genres, et entre fiction et réalité met en avant la capacité de la littérature à se réinventer perpétuellement. Dans ce cadre, Franck Salaün montre également que cette hybridité historique, déjà présente dans les dialogues philosophiques de l'époque, trouve aujourd'hui une nouvelle pertinence à travers la fiction théorique. À l'ère de la postmodernité, la littérature continue à offrir des outils pour repenser le monde qui nous entoure. La fiction théorique, avec son audace et sa complexité, ne fait que confirmer la vitalité et la pertinence persistantes de cet art ancien. Dans cette dynamique émerge la notion d'entre-deux qui permet d'apporter des éléments supplémentaires aux fondements de la fiction théorique.

b. La littérature de l'entre-deux

Le syntagme « fiction théorique » illustre à lui seul cette notion d'entre-deux, espace au sein duquel se situe ce mouvement littéraire. La fiction théorique n'est ni une œuvre littéraire ni un commentaire théorique, même si la présence d'éléments fictifs transforme d'emblée le texte en fiction. Elle se situe dans cette zone floue, à la confluence de ces deux paradigmes, où les genres se mêlent sans jamais se fixer définitivement. Cette ambiguïté explique, d'une part, son hybridité, mais d'autre part, la rend d'autant plus difficile à cerner et à classifier. Cette difficulté de classification est d'ailleurs renforcée par l'absence de conventions clairement établies pour ce genre, ce qui en fait un territoire d'expérimentation littéraire. C'est pourquoi il convient d'examiner cette notion.

Le développement de cet entre-deux, entre œuvre et commentaire, a l'avantage d'offrir une liberté relative à la fiction théorique. Comme le souligne Florian Pennanech dans *Poétique de la critique littéraire* (2019), l'opposition entre métatexte et texte est à relativiser, puisqu'il propose d'étudier la critique littéraire comme un genre littéraire à part entière, au même titre que les autres. Il affirme en effet : « Je me propose donc d'étudier les procédés d'écriture qu'un texte critique est

susceptible de mettre en œuvre, autrement dit les "possibles" du discours critique, comme le font les poétiques du roman, de la tragédie, de l'épopée, etc. » (Pennanech, 2019 : 10). Cette approche met en lumière la tension inhérente à la critique littéraire : « La critique, au moins de nos jours, prétend s'attacher à la particularité de son objet, or la poétique de la critique va montrer comment le discours critique s'élabore toujours à partir des mêmes opérations générales »[34] (*Ibid.* 10). Étant donné que cet espace ne possède pas de règles propres quant aux conditions de production des savoirs, les textes qui se développent en son sein présentent une plus grande fluidité, jouant toujours plus à transgresser cette frontière supposée entre théorie et fiction. C'est cette absence de cadre rigide qui permet à la fiction théorique de brouiller les genres et de défier les attentes du lecteur, en proposant des récits qui échappent à toute forme de classification. Mais la fiction théorique n'est pas la seule à jouer dans cet entre-deux ; il s'agit d'un mouvement de vaste ampleur au sein de la littérature contemporaine qu'ont analysé de nombreux théoriciens, comme c'est le cas de Dominique Viart et Bruno Vercier dans leur ouvrage intitulé *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* :

> Le lien entre fiction et réflexion n'est plus dès lors un rapport d'illustration ou de servitude, mais d'échange et de collaboration, au sens quasiment étymologique de ce terme : fiction et réflexion travaillent ensemble. Ces formes littéraires « hybrides » ne relèvent pas d'une décision esthétique, comme ce fut le cas du poème en prose, du vers libre ou des autres formes promues par les diverses avant-gardes, mais d'un choix de nature épistémologique. Les limites définies des genres ne peuvent plus être circonscrites, la fiction s'est rapprochée de l'essai (Viart & Vercier, 2005 : 272).

Ces textes hybrides constituent bel et bien un choix épistémologique. Ils incarnent la volonté de repenser les formes narratives traditionnelles, tout en redéfinissant les modalités de production et de transmission des savoirs. Ce choix a permis à la littérature de s'autonomiser et de choisir ses propres conditions de production de discours théoriques autoréflexifs. Pour ce faire, ces textes mêlant à la fois la fiction, c'est-à-dire la dimension créative de la discipline, et la théorie, pourvoyeuse de savoir et porteuse d'enseignements, créent de ce fait un dialogue entre ces deux pôles. Les deux auteurs vont même plus loin : grâce à ces textes hybrides, ils dévoilent une autre fonction de la fiction et de la littérature :

[34] Dans son ouvrage, Pennanech identifie six opérations générales caractéristiques de la critique littéraire, chacune faisant l'objet d'un chapitre distinct : la prédication, la référentiation, la partition, l'aspectualisation, la substitution et la combinaison.

> La fiction contemporaine est le creuset où peuvent se penser en liaison des disciplines souvent devenues trop spécialisées pour se rencontrer aisément ou, du moins, pour se rencontrer ailleurs que dans le champ de la philosophie qui seule tente de toutes les embrasser, mais ne parvient à le faire qu'en termes conceptuels. Or, la littérature ne privilégie pas les concepts, mais incarne les questions grâce au truchement littéraire des fictions. Une nouvelle fonction de la fiction apparaît ainsi, qui en vient à changer sa nature même puisqu'elle n'est plus tout entière dévolue au récit, mais fait sa part à la réflexion critique. (*Ibid*. : 276).

Ainsi, fiction et récit ne sont plus en totale adéquation. Le concept de fiction s'est élargi afin d'inclure des formes d'écriture, telle que la fiction théorique, qui ne sont plus centrées sur une narration linéaire ou la création d'un monde imaginaire cohérent. Cette transformation marque un tournant dans la manière dont la fiction est perçue : elle devient un outil narratif, mais aussi un instrument de réflexion critique. La fiction devient un moyen parmi d'autres de sonder des questions philosophiques, politiques, sociales ou culturelles sans pour autant suivre une structure narrative traditionnelle. C'est par exemple le cas de l'ouvrage de Neige Sinno, *Triste Tigre,*[35] paru en 2023, qui entremêle témoignage, autofiction et analyse psychologique de son violeur. L'ouvrage inclut toute une dimension réflexive sur la manière de dire la violence qu'elle a subie, tout en offrant à son lecteur de nombreuses références culturelles et littéraires pour se documenter sur le sujet des violences sexuelles sur mineurs. Sinno nous montre comment la fiction peut transcender le témoignage et interroger les mécanismes de représentation de la violence dans la littérature. Son ouvrage inclut notamment une réflexion sur la lecture critique de *Lolita*[36] de Nabokov, l'autrice-narratrice s'identifie à ce personnage phare de la littérature tout en analysant les mécanismes à l'œuvre dans l'œuvre de Nabokov :

> Le lecteur que projette le texte de Nabokov est considéré comme un être intelligent, capable de faire preuve de discernement et de se retourner vers un narrateur abject sans tomber dans le piège de la compassion. C'est ce qu'on appelle en critique littéraire un tour de force, une prouesse technique qui fait que l'auteur parvient, si ce n'est à condamner le crime, du moins à montrer son atrocité à travers le discours d'un narrateur qui semble en faire l'apologie. (Sinno, 2023 : 30).

Cette réflexion sur le type de lecteur que suppose l'œuvre de Nabokov nous amène à considérer la place centrale du lecteur au sein de cette littérature de l'entre-deux. Dans ce contexte, le lecteur n'est pas un simple récepteur, mais un enquêteur actif, chargé de décoder les strates narratives et

[35]Sinno, N. (2023). *Triste Tigre*. P.O.L.
[36] Nabokov, V. (2001). *Lolita*. Gallimard.

d'interpréter les ambiguïtés du texte. Ici, comme l'exprime Neige Sinno, le lecteur n'est pas un récepteur passif, mais un participant actif dans la construction du sens. Cette participation active souligne le caractère ouvert et pluriel du texte de Sinno, où le lecteur doit naviguer entre narration et réflexion :

> Ami lecteur, amie lectrice, ma semblable, ma sœur, voici donc un aveu que je me dois de te faire, car je ne nourris point le désir de te fourvoyer ; prends garde à mes propos, ils avancent toujours masqués. Ne prends pas ce texte dans son ensemble pour une confession il n'y a pas de journal intime, pas de sincérité possible, pas de mensonge non plus. Mon espace à moi n'est pas dans ses lignes, il n'existe qu'au-dedans. (*Ibid*. 52)

Cette adresse directe au lecteur, brisant le quatrième mur, est caractéristique de cette littérature de l'entre-deux, où les frontières entre l'auteur, le narrateur et le lecteur deviennent floues. Cette rupture de la convention narrative permet au texte de solliciter directement le lecteur, le forçant à jouer un rôle dans la construction du sens. C'est d'ailleurs dans cette tendance que s'inscrit la fiction théorique en intégrant divers matériaux — théoriques, philosophiques, autobiographiques — et en les transformant en éléments narratifs. Le lecteur est invité à naviguer entre différents niveaux de réalité et de fiction, à déchiffrer les codes et à reconstituer les fragments d'un récit éclaté. De ce fait, l'idée même de fiction est interrogée et ouverte à la réflexion, ouvrant de nouvelles perspectives sur le rôle de l'imaginaire et de la narration dans la littérature contemporaine. Les matériaux constitutifs de la fiction, tels que les témoignages, les références culturelles et littéraires, ainsi que les éléments théoriques, contribuent à cette réflexion. Ils permettent de se questionner sur ce qu'est, ou pourrait être, la fonction de la fiction, comme l'explique encore Neige Sinno :

> Je sais que la vérité n'est pas dans le langage. Je sais que la vérité n'est nulle part. Je sais que le récit peut faire advenir une expérience qui n'est pas nécessairement de la même nature que ce qui est dit. La fiction est ce qui m'intéresse le plus au monde, depuis toujours. Je suis fascinée par cet ordre des choses où on dit autre chose que ce qu'on dit. (*Ibid*. 181)

Cette citation met en lumière la capacité unique de la fiction à transcender les mots pour évoquer des expériences et des vérités plus profondes. La fiction ne se contente pas de reproduire la réalité ; elle en crée une nouvelle, où les significations sont multiples et souvent implicites. Cet espace d'expérimentation, propre à la fiction de l'entre-deux, permet une interaction entre imagination, réflexion et savoir, enrichissant notre compréhension du monde et de la littérature contemporaine.

C'est sur cette capacité de la fiction à créer de nouveaux espaces de sens et de réflexion que repose l'hybridité de cette littérature de l'entre-deux. La fiction devient alors un lieu d'expérimentation où les matériaux divers se rencontrent et se recomposent pour produire un sens nouveau. L'intégration de références culturelles, littéraires et scientifiques crée un dialogue interdisciplinaire au sein du texte, enrichissant l'expérience de lecture. Un exemple notable est *2666* (2004) de Roberto Bolaño, un roman qui mêle enquête policière, critique littéraire et réflexion philosophique. Ce texte hybride, à la fois complexe et polyphonique, illustre l'essor de la littérature contemporaine dans ce qu'elle propose de plus innovant : une trame narrative qui englobe une réflexion sur la littérature et la société. Cette fiction enrichie par ses nombreux matériaux annexes qui viennent compléter le récit apparaît comme une réponse aux exigences d'un lectorat avide de complexité et de profondeur. Elle s'écarte des formes narratives traditionnelles pour proposer des textes polyphoniques, où les voix s'interrogent et se répondent mutuellement. Cette approche invite à une lecture critique, où le plaisir de l'interprétation et de la découverte prime sur la consommation de l'intrigue.

La fiction évolue et tend à englober désormais les fonctions jusqu'alors dévolues à la théorie et à la critique littéraire. Cette évolution se manifeste par exemple dans l'essor progressif du récit[37]. Les textes littéraires explorent de nouvelles voies d'expression, cherchant à intégrer des réflexions théoriques au sein même de leur structure narrative. La fiction embrasse toutes les possibilités qui lui sont offertes et se montre plus protéiforme. Cela se voit dans les œuvres où les auteurs ne se limitent plus à des genres spécifiques, mais explorent activement les intersections entre la narration et la réflexion théorique. C'est le cas dans l'écriture de Paul Valéry. Dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Valéry se réfère à la manière d'écrire de Montaigne[38], de suivre le cheminement de la pensée. La fiction devient un moyen d'expression des errances et divagations de l'esprit :

> Suivons un peu plus avant la pente et la tentation de l'esprit ; suivons-les malheureusement sans craintes, cela ne mène à aucun fond véritable. Même notre pensée la plus « profonde » est contenue dans les conditions invincibles qui font que toute pensée est « superficielle ». On ne pénètre que dans une forêt de transpositions ;

[37] Cette évolution est relatée par Dominique Rabaté dans son ouvrage : Rabaté, D. (2018). *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XXe siècle*. José Corti.

[38] On se réfère ici à l'expression utilisée par Montaigne dans son chapitre « De la vanité » : « j'ayme l'alleure poétique, à sauts et à gambades ». (III, 9 : 1040).

> ou bien c'est un palais fermé de miroirs, que féconde une lampe solitaire qu'ils enfantent à l'infini. (Valéry, 1894 : 12)

Le développement de textes hybrides s'explique par une évolution de la fiction au cours des dernières décennies. La fiction demeure prégnante, mais désormais, la réflexion et la théorisation sont davantage mises en avant. À cela s'ajoute le fait que, contrairement à ce qui avait pu être reproché à la fiction, et au genre romanesque par le passé, la fiction ne fait plus face aux mêmes détracteurs. Les fictions n'ont plus à prouver qu'elles ne cherchent pas à tromper leurs lecteurs en les laissant croire que la fiction serait une tentative d'imitation du réel. De nombreux critiques se sont attelés à définir la fiction[39] et à la défendre afin qu'elle soit à nouveau associée à une image positive, mais surtout à la notion de plaisir, qui est au cœur du processus de lecture. On pense aux travaux de Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* où il définit la fiction comme feintise ludique :

> Toutes les fictions ont en commun la même structure intentionnelle (celle de la feintise ludique partagée), le même type d'opération (il s'agit d'opérateurs cognitifs mimétiques), les mêmes contraintes cognitives (l'existence d'une relation d'analogie globale entre le modèle et ce qui est modélisé) et le même type d'univers (l'univers fictif est un analogon de ce qui à un titre ou à un autre est considéré comme étant « réel »). En revanche, elles se distinguent par la façon dont elles nous permettent d'accéder à cet univers, donc aussi par l'aspectualité de l'univers représenté, c'est-à-dire par la modalité selon laquelle l'univers fictionnel prend figure dans le processus d'immersion mimétique. (Schaeffer, 1999 : 243).

Schaeffer replace également l'importance du plaisir : « Pourtant, le plaisir joue un rôle central dans nos usages de la fiction. Il est même le seul critère immanent selon lequel nous jugeons de la réussite ou de l'échec d'une œuvre fictionnelle » (*Ibid.* : 319). Ainsi, de nombreux auteurs s'amusent à mettre en scène la littérature au sein de la fiction, illustrant ce plaisir fictionnel qui se retrouve également au cœur des fictions théoriques. Cette mise en scène de la littérature au sein de la fiction théorique permet un dialogue ludique entre le texte et le lecteur, où la littérature elle-même devient un objet d'investigation et de jeu. Elle est au cœur même des œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas. Leurs œuvres sont saturées de références littéraires et constituent un jeu sur la littérature.

[39] Les travaux de Doležel ont également permis un nouvel essor de la théorisation de la fiction, on pense à *Heterocosmica* où il développe la théorie des mondes possibles créés par la fiction : Doležel, L. (1998). *Heterocosmica : Fiction and possible worlds*. Johns Hopkins University Press.

Autre exemple de cela, *Feu pâle* (1962) de Nabokov, qui se présente comme un poème de John Shade, suivi du commentaire dudit poème établi par Charles Kinbote. Au fur et à mesure de la lecture de ce commentaire, le lecteur est confronté à la réécriture du premier texte qu'il a lu selon un tout autre prisme, celui de l'histoire du pays de la Zemble. L'intrigue est déplacée, au lieu de se trouver dans le texte premier, elle se trouve en réalité dans son commentaire.

Cette mise en scène de la littérature se retrouve dans des ouvrages dits « grand public ». En plus de jouer sur les liens entre littérature et théorie, ces ouvrages jouent sur les liens entre la fiction et la réalité. La trilogie[40] d'Antoine Bello l'exemplifie. Bello imagine le CFR ou « Consortium de falsification du réel » qui agit sur la réalité et vient créer des fictions très élaborées afin d'influencer l'avenir du monde. Ces liens entre réalité et fiction sont mis à mal dans le roman de Laurent Binet, *La Septième Fonction du langage* (2015), qui revient sur la mort de Roland Barthes. Celle-ci n'aurait rien d'accidentel, mais serait liée à la supposée septième fonction du langage, une enquête mêlant littérature, histoire littéraire, linguistique, mais aussi les codes du roman policier. La preuve que la littérature contemporaine n'est pas en reste quand il s'agit de mêler les genres et les frontières. Parmi les enquêteurs littéraires, la plus célèbre et l'une des premières du genre demeure Thursday Next[41], héroïne de Jasper Fforde, qui a le pouvoir grâce au portail de la prose de voyager dans les œuvres littéraires. Cette série incarne l'essence même du jeu sur la littérature, où la fiction s'amuse à briser le quatrième mur pour interagir directement avec les classiques de la littérature. Tous ces exemples montrent bien l'importance de la fiction dans ce processus de brouillage des frontières entre fiction et théorie, ainsi que dans la mise en place de textes hybrides indéfinissables et insaisissables en regard des catégories classiques de classifications des textes.

La littérature contemporaine, en développant cet entre-deux de la fiction et de la théorie, fait montre de son adaptabilité, de sa créativité et de sa capacité à se métamorphoser. Les œuvres hybrides oscillant entre fiction et essai illustrent la manière dont les textes peuvent stimuler

[40] La trilogie comprend : Bello, A. (2008). *Les Falsificateurs*. Gallimard ; (2010). *Les Éclaireurs*. Gallimard ; et (2016). *Les Producteurs*. Gallimard.

[41] La série comprend les titres suivants :
Fforde, J. (2005). *L'Affaire Jane Eyre* (C. Arnaud, Trad.). Fleuve Noir. (Ouvrage original publié en 2001)
Fforde, J. (2006). *Délivrez-moi !* (C. Arnaud, Trad.). Fleuve Noir. (Ouvrage original publié en 2002)
Fforde, J. (2007). *Le Puits des histoires perdues* (C. Arnaud, Trad.). Fleuve Noir. (Ouvrage original publié en 2003)
Fforde, J. (2008). *Sauvez Hamlet !* (C. Arnaud, Trad.). Fleuve Noir. (Ouvrage original publié en 2004)
Fforde, J. (2009). *Le Début de la fin* (C. Arnaud, Trad.). Fleuve Noir. (Ouvrage original publié en 2007)
Fforde, J. (2014). *Petit Enfer dans la bibliothèque* (C. Arnaud, Trad.). Fleuve Noir. (Ouvrage original publié en 2011)
Fforde, J. (2015). *Le Mystère du hareng saur* (C. Arnaud, Trad.). Fleuve Noir. (Ouvrage original publié en 2012)

l'imagination tout en proposant une réflexion sérieuse. Cette réflexion est le résultat d'interactions et d'influences mutuelles au sein du monde littéraire. La fiction théorique constitue un exemple de cette mutation. Il convient cependant de ne pas négliger les critiques-écrivains qui ont été des piliers dans l'émergence de cet espace interstitiel.

c. L'importance des critiques-écrivains dans la mise en place de cet entre-deux de la fiction

Tout ceci mène peu à peu à la mise en place d'un entre-deux de la fiction ; il est temps à présent de voir plus en détail quels ouvrages peuplent cet espace hybride à la frontière entre fiction, théorie et critique. Dans un premier temps, ce mouvement doit beaucoup aux critiques-écrivains, c'est-à-dire aux personnes ayant à la fois la casquette d'auteur et celle de critique et qui sont d'ailleurs mis à l'honneur dans l'ouvrage collectif : *Figures du critique-écrivain XIX^e^-XXI^e^ siècles*[42] qui offre un panorama des différents auteurs ayant eu ce double rôle, et présente leur évolution au cours de ces deux siècles. Cet ouvrage met en avant des figures clefs ayant façonné l'hybridité littéraire, en naviguant entre la création et l'analyse critique, un rôle qui a contribué à l'émergence des formes narratives complexes qui caractérisent la fiction théorique. Il convient également de se référer à l'ouvrage de Michel Jarrety intitulé *La Critique littéraire française au XX^e^ siècle*[43], qui offre un panorama de la critique littéraire dite universitaire tout au long de ce siècle et de ses évolutions. Cet ouvrage permet de situer les contributions des critiques-écrivains dans un contexte plus large et de comprendre comment la critique littéraire universitaire a influencé et été influencée par ces figures hybrides.

Dans les deux ouvrages, présentés de manière chronologique, les directeurs de publication ont choisi de retracer l'histoire de l'évolution de la critique et distinguent plusieurs moments clefs de sa structuration qui ont mené à la situation actuelle de production de textes de plus en plus hybrides. Ce processus évolutif permet de voir comment, au fil des décennies, les frontières entre la création littéraire et la réflexion théorique se sont estompées. Dans un premier temps sont

[42]Absalyamova, E., Van Nuijs, L., & Stienon, V. (dir.). (2019). *Figures du critique-écrivain. XIXe-XXIe siècles*. Presses Universitaires de Rennes.
[43]Jarrety, M. (1998). *La Critique littéraire française au XXe siècle*. Presses Universitaires de France.

développés les portraits de plusieurs modèles et contre-modèles d'écrivains critiques (ce que Thibaudet appelait la critique des écrivains) au rang desquels nous pouvons retrouver Sainte Beuve[44] ou Barbey d'Aurevilly[45], mais également les premiers reproches adressés à la critique par les écrivains, comme Balzac[46]. Dans un second temps, le volume s'intéresse à l'institutionnalisation de la critique. Ce moment coïncide avec l'autonomisation de la littérature en tant que discipline. Cette autonomisation marque un tournant décisif, où la critique littéraire acquiert ses propres codes et son propre métadiscours, s'affirmant comme une discipline légitime au même titre que la création littéraire elle-même. Parmi les auteurs ayant contribué à ce tournant au sein de la critique littéraire française, Jarrety distingue notamment les apports de Gustave Lanson. Cette période de structuration en genre à part entière est suivie d'un mouvement de renouvellement et de la mise en place de liens de plus en plus étroits entre critique et création. Ce renouvellement se traduit par une réflexion croissante sur le statut du texte littéraire, où l'écrivain-critique devient un acteur central dans l'évolution des formes narratives.

Ainsi, de nombreux écrivains de l'époque prennent position sur la critique littéraire, un sujet qui anime intensément les débats. C'est dans ce contexte qu'est publié le recueil de Marcel Proust *Contre Sainte-Beuve*, une œuvre où il critique les méthodes de Sainte-Beuve et défend une approche de la littérature qui privilégie l'intuition et l'expérience personnelle du lecteur. De même, Paul Valéry s'oppose fermement à toute forme de critique littéraire, arguant que celle-ci peut entraver la relation directe et personnelle entre le livre et son lecteur. Ces positions illustrent l'évolution des sensibilités critiques de l'époque, où l'interaction entre le texte et le lecteur est

[44] Sainte Beuve a eu un rôle important dans le développement de la critique telle que nous la connaissons aujourd'hui, que ce soit par la publication de ses critiques, on pense à son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (Sainte-Beuve, 1828) ou à *Causeries du lundi* (Sainte-Beuve, 1851-1862) ; ou grâce à ses détracteurs qui, en s'opposant à lui, ont permis la mise en place d'une nouvelle critique, on pense bien entendu au célèbre *Contre Sainte-Beuve* (Proust, 1954).
Sainte-Beuve, C. A. (1828). *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle*. A. Sautelet et Cie.
Sainte-Beuve, C. A. (1851-1862). *Causeries du lundi* (Vols. 1-15). Garnier frères.
Proust, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve*. Gallimard.
[45] Barbey d'Aurevilly considérait la critique comme une « mission de salubrité publique ». Concernant ce point, se référer à l'ouvrage : Glaudes, P., & Melmoux-Montaubin, M.-F. (dir.). (2016). *Barbey d'Aurevilly : perspectives critiques*. Classiques Garnier.
[46] Voir notamment la contribution de Brigitte Diaz à ce sujet dans le volume : Diaz, B. (2016). Sainte ou prostituée ? La critique jugée par les écrivains au XIXe siècle. Dans P. Glaudes & M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Barbey d'Aurevilly : perspectives critiques*. Classiques Garnier. Diaz y reprend le cas de Balzac et de son rapport à la critique journalistique tant décriée par les auteurs, comme en témoigne la scène parodique tirée des *Illusions perdues* de Balzac au cours de laquelle Lucien de Rubempré reçoit ses premières leçons de critique littéraire. Lucien se rend compte très vite que, pour réussir en tant que journaliste critique, il vaut mieux ne pas lire les livres dont il doit faire la critique.

revalorisée au détriment des analyses rigides. Cette période voit l'émergence de multiples consciences critiques, qui donnent naissance à une diversité de discours et d'approches littéraires. Les écrivains et critiques commencent à privilégier le texte par rapport à son auteur, un glissement qui prépare le terrain aux théories structuralistes et poststructuralistes des années suivantes. Cette réorientation explique le développement des études narratologiques, qui se concentrent sur les structures et les mécanismes internes des textes, ainsi que la réaffirmation de la polysémie des œuvres littéraires, c'est-à-dire leur capacité à générer une multiplicité de significations. En s'opposant aux critiques littéraires traditionnelles, ces auteurs contribuent à redéfinir le rôle de la critique elle-même, transformant la manière dont les textes sont analysés et compris. Cette pluralité de perspectives critiques ouvre la voie à la fiction théorique, où critique et création littéraire se rejoignent pour explorer de nouvelles formes narratives et théoriques.

La critique devient le laboratoire de la création littéraire, comme un sismographe[47]. Elle enregistre les évolutions de la littérature et permet de consigner les avancées créatives qui se sont développées tout au long du XX^{e} siècle, où la créativité était alors à son apogée. En effet, c'est grâce à cet échange continu entre critique et création que se dessine la production contemporaine de textes hybrides, indissociables de cette dynamique critique-créative. Enfin, la conclusion de cette étude transversale met en avant l'importance, selon les autrices, du terme de critique-écrivain au sein de la littérature contemporaine. Cette dénomination permet en effet de légitimer l'existence de ces textes frontaliers, car, de nos jours, le métadiscours sur les œuvres littéraires fait partie intégrante de l'œuvre en question.

Dans ce processus de développement des textes frontaliers, une œuvre a joué un rôle singulier, car elle est parmi les œuvres frontalières à être passée à la postérité et elle a entraîné des répercussions sur la création littéraire. Cette œuvre n'est autre que *Bartleby, the Scrivener : A Story of Wall Street* (1853) d'Herman Melville. Cette nouvelle est considérée pour beaucoup comme une fable théorique en raison de la profondeur de ses thèmes et de la réflexion qu'elle suscite sur des

[47] Expression utilisée par Pierre Bayard pour parler des auteurs et de leur capacité à percevoir ce qui pourrait arriver ou va arriver. Il utilise cette expression en référence à sa trilogie de critique d'anticipation constituée de *Demain est écrit* (Bayard, 2005), *Le Plagiat par anticipation* (Bayard, 2009) et *Le Titanic fera naufrage* (Bayard, 2016). Pour plus de détails, se référer à l'entretien publié par Fabula : Toudoire-Surlapierre, F., Voegele, A., & Bayard, P. (2016). Les écrivains et les artistes ont une sorte de capacité sismographique. Entretien avec Pierre Bayard autour de son dernier ouvrage, *Le Titanic fera naufrage*. *Fabula, les colloques, L'art machine à voyager dans le temps*. http://www.fabula.org/colloques/document4843.php

concepts philosophiques, sociaux et existentiels. La richesse interprétative de *Bartleby* et son impact sur la pensée philosophique contemporaine sont tels que Gisèle Berkman y a consacré un ouvrage entier, *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs* (2011), soulignant la portée théorique de cette nouvelle. Elle offre une synthèse de ces diverses interprétations philosophiques, démontrant comment cette nouvelle est devenue un véritable carrefour de la pensée contemporaine. Elle y analyse notamment les lectures de Blanchot, Deleuze, Agamben, mais aussi celles de Jean-Luc Nancy, Philippe Jaworski et Judith Butler, illustrant l'étendue de l'influence de *Bartleby* sur la philosophie moderne[48]. Ces multiples lectures démontrent le potentiel de *Bartleby*, qui, bien qu'étant une fiction, peut servir d'outil pour la réflexion théorique sur des questions philosophiques et littéraires fondamentales. Contrairement à la fiction théorique qui s'appuie souvent sur une hybridation générique explicite (mélange de fiction, essai, critique littéraire), *Bartleby* ne présente pas de tels mélanges de genres. Cependant, elle est considérée comme une fable théorique parce qu'elle aborde, de manière fictionnelle, des questions sur la condition humaine, le travail, le conformisme, et l'absurde. Comme l'explique Gilles Deleuze :

> Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain ni le symbole de quoi que ce soit. C'est un texte violemment comique, et le comique est toujours littéral. C'est comme une nouvelle dans la nouvelle : non pas au sens d'un procédé de construction, mais au sens d'une nouvelle de voyage dans l'immanence. […] La nouvelle a cessé d'être une nouvelle exemplaire ou morale, elle est devenue analytique et critique. […] La nouvelle est devenue une véritable expérimentation. (Deleuze, 1989 : 96)

Cette approche expérimentale permet à Melville d'explorer des concepts philosophiques à travers le médium de la fiction.

Cette fable théorique relate les aventures de Bartleby, un scribe travaillant à Wall Street et dont la formule la plus célèbre est « I would rather not to »[49]. Cette phrase lui attirera de nombreux ennuis[50]. Bartleby est devenu une figure centrale de la littérature moderne, incarnant à la fois le refus de participer et la critique implicite des structures sociales. Ainsi, *Bartleby* fonctionne comme

[48] Plusieurs critiques littéraires et philosophes ont abordé Bartleby sous l'angle de la fable théorique :
- Deleuze, G. (1989). Bartleby ou la formule. Dans *Critique et clinique* (pp. 89-114). Éditions de Minuit.
- Agamben, G. (1993). Bartleby ou la création. Dans *Bartleby ou la création* (pp. 83-112). Circé.
- Rancière, J. (1998). Deleuze, Bartleby et la formule littéraire. Dans *La Chair des mots : Politiques de l'écriture* (pp. 179-203). Galilée.
- Blanchot, M. (1959). La littérature et le droit à la mort. Dans *Le Livre à venir* (pp. 106-112). Gallimard.

[49] Traduite en français par « Je préférerais ne pas ».

[50] Le narrateur de la nouvelle raconte le destin du scribe Bartleby, qui a un jour décidé qu'il préférerait ne pas, et les conséquences que cette décision a eues sur son existence.

une allégorie ou une fable théorique, dans la mesure où elle propose, par le biais de la fiction, une réflexion critique et philosophique sur le monde, sans avoir besoin d'entrer dans une forme hybride de récit-essai. C'est la richesse des interprétations possibles et la réflexion qu'elle ouvre sur des concepts abstraits qui lui confèrent cette dimension théorique. Ainsi, le texte n'est pas hybride au sens formel du terme, mais il remplit tout de même une fonction réflexive, ce qui le rapproche de la démarche de la fiction théorique.

La figure de Bartleby a inspiré de nombreux auteurs, comme le montre la bibliographie importante qui lui est consacrée ainsi que les réécritures[51] de son histoire. Bartleby devient paradoxalement la figure de l'écrivain moderne malgré le fait que Bartleby ne soit jamais *auctor* de son histoire, mais *scriptor*. Dans la nouvelle d'Herman Melville, c'est le narrateur qui a embauché Bartleby qui relate le destin de ce personnage singulier peuplant l'imaginaire collectif moderne. Certains critiques, comme Marie Blaise, dans son article « Bartleby. "*I would prefer not to*" ou la disparition des possibles »[52], avancent l'hypothèse que le narrateur aurait symboliquement assassiné Bartleby pour s'approprier le pouvoir de raconter son histoire, ce qui soulignerait la tension entre création et silence dans la littérature moderne. Bartleby devient une figure de résistant par excellence, ce qui lui permet d'incarner toutes les potentialités de la littérature et de son extinction. La nouvelle de Melville a inspiré l'un des auteurs de notre corpus : Enrique Vila-Matas, qui lui dédie un livre entier, *Bartleby y compañía*[53], dans lequel il se donne pour projet de recenser tous les Bartleby de la littérature mondiale. Vila-Matas utilise cette figure pour explorer les auteurs qui ont choisi de se retirer de la littérature ou de refuser d'écrire en traçant les contours d'une littérature du refus. Cette enquête à la forme littéraire indéfinissable permet d'illustrer les textes frontaliers qui se développent peu à peu sous l'influence de ce personnage fictif, et met en avant les liens entre fiction et théorie. Dans le cas qui nous intéresse, un personnage fictif est à l'origine de la mise en place de textes hybrides, preuve supplémentaire de l'importance de la fiction dans ce processus de création. Enrique Vila-Matas met en lumière dans cet ouvrage toute une littérature du silence qu'il présente d'une manière inédite, c'est-à-dire comme une

[51] On pense à Philippe Delerm avec *Quelque chose en lui de Bartleby* qui suit les aventures d'Arnold Spitzweg, Bartleby moderne qui tient un blog appelé « Antiaction » et sur lequel il fait l'éloge de la lenteur, se situant ainsi à contre-courant de la société. Delerm, P. (2009). *Quelque chose en lui de Bartleby*. Mercure de France.

[52] Blaise, M. (2017). Bartleby. « I would prefer not to » ou la disparition des possibles. Dans C. Julliot (dir.), *Fabula/Les colloques, Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard*. http://www.fabula.org/colloques/document4841.php

[53] Une analyse plus poussée de cet ouvrage se trouve au Chapitre II de notre thèse.

compilation de notes de bas de page. Le texte tout entier constitue une absence de texte à proprement parler, inaugurant notre panorama des représentants de ces textes hybrides jouant sur les frontières de la fiction. La rédaction de cet ouvrage sort le narrateur de son propre silence d'écriture d'après ses dires.

> Este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys. (Vila-Matas, 2000 : 5)

> Ce journal qui sera en même temps un carnet de notes en bas de pages, destinées à commenter un texte invisible, et susceptibles, je l'espère, de prouver ma compétence de dénicheur de Bartleby. (Vila-Matas, 2002 : 5)

Tel est le projet du livre, qui se propose de traquer le spectre du syndrome Bartleby en littérature. Vila-Matas transforme cette figure de l'effacement en moteur de sa propre création, explorant la tension entre présence et absence dans l'acte d'écriture. Il enquête sur la littérature du refus et emmène le lecteur en promenade dans le labyrinthe de la négation.

> Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente, ya que muy bien podría ser que ese texto fantasma acabe quedando como en suspensión en la literatura del próximo milenio. (*Ibid.* 5)

> Je rédigerai des notes en bas de page en commentaire à quelque texte invisible, mais non inexistant pour autant, car il se pourrait bien que ce texte fantôme puisse rester comme en suspension dans la littérature du prochain millénaire. (*Ibid.* 7-8)

Vila-Matas s'interroge dans cet ouvrage sur les raisons qui poussent les écrivains à arrêter d'écrire et sur les justifications qu'ils donnent à ce silence. L'un des cas emblématiques n'est autre que Rimbaud, qui n'a plus jamais écrit après ses dix-neuf ans. Cette absence volontaire de création a alimenté le mythe de l'écrivain Bartleby. Les livres impossibles sont les héritiers d'une esthétique romantique. Dans cette épopée de la non-littérature, Vila-Matas présente le cas de Pepin Bello, qui constitue l'archétype même de l'auteur sans œuvre. Il s'agit d'un écrivain hispanique qui n'a aucune œuvre à son actif, mais qui figure dans tous les dictionnaires. Une grande activité lui est reconnue ; mais aucune œuvre, il peut être qualifié de « récalcitrant agraphique ». Pour justifier ce projet, Enrique Vila-Matas se réfère au projet de Blaise Cendrars de publier un *Manuel de bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits.* Cette fascination pour les livres inexistants s'inscrit dans une démarche plus large où la négation de la littérature devient une forme paradoxale

d'affirmation littéraire. Cette importance de la négation de la littérature s'explique également par le fait qu'en plus de ces Bartleby littéraires, plus de quatre-vingt-dix-neuf pour cent de la population préfère ne pas écrire et s'en abstient même à la perfection, comme en témoigne l'article de Borges intitulé « Enrique Banchs a célébré cette année ses noces d'argent avec le silence ». Ce texte montre que l'absence d'écriture n'est pas seulement un choix personnel, mais un acte littéraire en soi, un acte qui interroge la nature même de la création. Tout ce livre est à la poursuite de la non-littérature et, pour mener à bien ce projet, développe une esthétique qui lui est propre et qui joue sur les liens entre fiction et paratexte, faisant un pas sur le chemin de la fiction théorique.

Le projet poursuivi par Vila-Matas reprend également l'idée développée par Marcel Bénabou dans son ouvrage *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (1986). Dans cette œuvre oulipienne, Bénabou explore une forme de méta-écriture où l'acte de commenter le texte devient aussi crucial que l'acte de l'écrire, en particulier lorsqu'il s'agit de commenter des textes qui n'ont pas encore été écrits. Cette approche reflète une tension constante entre création et réflexion, où l'auteur interrompt et modifie continuellement son propre travail, créant un dialogue entre le texte et son commentaire :

> L'auteur se proposait de justifier enfin sa démarche, cette démarche qui l'a conduit à livrer un texte qui s'encombre sans cesse de son propre commentaire. Qui sait, en effet, si le lecteur apprécie qu'on vienne à tout instant interrompre sa lecture pour corriger, pour remodeler le développement en cours ? (Bénabou, 1986 : 111)

Cette démarche, qui consiste à transformer les éléments périphériques en éléments centraux, occupe également une place fondamentale dans les œuvres de Vila-Matas. En adoptant cette technique, Vila-Matas place la réflexion sur l'écriture au cœur de ses récits. Il joue avec l'idée que l'écriture sur l'acte d'écrire est elle-même une forme de création littéraire. En écrivant sur les difficultés et les paradoxes de l'écriture, Vila-Matas construit des œuvres où l'absence et l'incomplétude deviennent des sujets littéraires à part entière. Cette technique permet de subvertir les attentes traditionnelles du lecteur en transformant l'absence de texte en une présence significative. Comme Bénabou, qui fait exister fictivement des livres qui n'existent pas, Vila-Matas utilise l'idée de l'inachèvement et de l'impossibilité d'écrire comme des moteurs narratifs puissants. Cela crée un espace où la fiction et la réalité se confondent, où les livres inachevés et les projets littéraires avortés deviennent des métaphores pour l'acte même de créer :

> Ainsi, écrire qu'on voudrait écrire, c'est déjà écrire. Écrire qu'on ne peut écrire, c'est encore écrire. Une façon comme une autre d'opérer le renversement qui est à l'origine de tant d'audacieuses entreprises : faire du périphérique le centre, de l'accessoire l'essentiel et de la pierre de rebut la clef de voûte. Je savais donc ce qui me restait à faire : une sorte de coup de force par lequel il fallait arriver à faire exister fictivement des livres qui n'existent pas vraiment et, par-là, donner une démarche en somme qui ressemble fort à celle qui mène au *cogito* cartésien : c'est dans le moment même où je donnerai acte de mon inaptitude à l'écriture que je me découvrirais écrivain, et c'est de l'absence de mes ouvrages inaboutis que se nourrirait celui-ci. (*Ibid.,* 122)

Bénabou met en lumière un renversement fondamental dans la compréhension de l'écriture elle-même. Cette idée repose sur la notion que l'écriture ne se limite pas à la production de texte narratif ou à la réalisation d'œuvres complètes. Au contraire, l'acte même de réfléchir sur l'écriture, d'exprimer le désir d'écrire ou les obstacles rencontrés dans ce processus, constitue en soi une forme d'écriture. Cette métatextualité, où le texte parle de sa propre création et de ses propres limitations, ouvre de nouvelles dimensions dans la littérature.

Bénabou explique ce renversement en termes de déplacement des centres d'intérêt littéraires : faire du périphérique le centre, de l'accessoire l'essentiel, et de la pierre de rebut la clef de voûte. Cette approche consiste à valoriser ce qui est habituellement marginalisé ou considéré comme secondaire dans la création littéraire. Par exemple, les notes de bas de page, les annotations, les esquisses d'idées, et les réflexions sur les échecs deviennent des éléments centraux de l'œuvre. En faisant cela, Marcel Bénabou transforme les éléments périphériques en piliers de la narration, subvertissant les attentes traditionnelles du lecteur. L'auteur décrit son approche comme un coup de force nécessaire pour faire exister fictivement des livres qui n'existent pas. Ce processus implique de créer des œuvres littéraires à partir de leur propre absence, une démarche qui rappelle le célèbre *cogito* cartésien, « je pense, donc je suis ». De même, Bénabou suggère que c'est dans l'acte même de reconnaître son inaptitude à écrire qu'il se découvre écrivain. Cette reconnaissance de l'échec et de l'inachèvement devient une source de création et d'identité littéraire. En appliquant cette idée, Bénabou propose une manière audacieuse et novatrice d'envisager la littérature. La fiction, comme pratiquée par Marcel Bénabou, a influencé des auteurs comme Vila-Matas, qui explore cette dynamique en créant des œuvres où le commentaire sur l'écriture et les réflexions sur l'incapacité à achever deviennent le cœur de la narration. Ces œuvres ne sont pas simplement des récits, mais des méditations sur l'acte d'écrire, la nature de la fiction, et les limites de la créativité humaine. En fin de compte, Bénabou encapsule une vision de la littérature où l'échec,

l'absence et l'inachèvement sont non seulement reconnus, mais valorisés comme des forces créatives. Cette perspective invite les écrivains et les lecteurs à reconsidérer ce qui constitue une œuvre littéraire, en voyant la beauté et la profondeur dans ce qui est inachevé et imparfait. En transformant les défis et les limitations en opportunités, Marcel Bénabou ouvre un espace littéraire riche en potentialités et en innovations.

En intégrant ces éléments, Vila-Matas renverse lui aussi les conventions littéraires en faisant de l'accessoire l'essentiel. Ses récits sont parsemés de réflexions sur des œuvres imaginaires et des auteurs fictifs, brouillant les frontières entre le commentaire critique et la fiction. Cette approche métatextuelle invite le lecteur à une forme de lecture active, où il doit naviguer entre différents niveaux de réalité et de fiction. La démarche de Vila-Matas, comme celle de Bénabou, met en lumière le processus créatif de l'écrivain, faisant de l'acte d'écrire sur l'écriture une exploration de la condition littéraire. En déclarant son inaptitude à l'écriture, l'auteur se redéfinit paradoxalement comme écrivain, et c'est précisément cette dynamique de renversement qui enrichit ses œuvres. Vila-Matas célèbre la richesse de l'échec et de l'inachèvement, transformant ce qui pourrait être perçu comme une limitation en une source d'inspiration littéraire. En somme, le projet littéraire de Vila-Matas, inspiré par les principes énoncés par Bénabou, transcende la narration pour devenir une réflexion nuancée sur l'acte d'écrire. Il démontre que l'écriture, même lorsqu'elle se confronte à ses propres impossibilités, peut donner naissance à des œuvres originales et stimulantes.

L'entre-deux de la fiction doit donc son émergence aux critiques-écrivains qui ont permis de peupler cette zone où création et critique convergent pour se fonder en une entité hybride, à savoir dans un premier temps la fiction critique, puis la fiction théorique. Ces critiques-écrivains, par leur double rôle d'auteur et de penseur, ont façonné cet espace littéraire où les frontières sont remises en question. Les exemples variés allant de l'influence de Bartleby à l'approche innovante d'Enrique Vila-Matas illustrent la richesse de cet espace littéraire frontalier. Les critiques-écrivains, en jonglant sans cesse entre leurs deux rôles, démontrent que la littérature n'est pas qu'affaire de narration d'un côté ou de théorie de l'autre, mais un dialogue constant entre ces deux pôles. Établissant dès lors un terrain fertile pour l'exploration d'autres formes narratives et théoriques, au rang desquelles les vies d'écrivains fictifs, ouvrant un peu plus la voie à la fiction théorique.

d. Les vies d'écrivains fictifs et les commentaires de leurs œuvres : un pas de plus vers la fiction théorique

Sur le chemin de la fiction théorique, il existe une catégorie de textes qui relève de la métafiction et qui contribue à l'établissement des textes frontaliers. Ces récits s'intéressent aux histoires fictives, mais également à la création d'écrivains et d'œuvres imaginaires, créant une nouvelle dimension narrative. Il s'agit des vies d'écrivains fictifs et de commentaires sur leurs œuvres, elles aussi fictives. L'un des premiers à avoir pratiqué cet exercice n'est autre que Jorge Luis Borges, dont nous développerons plus loin l'importance dans ce processus. Borges, par ses récits mêlant fiction et critique, inaugure une forme de littérature où les frontières entre réalité et invention sont continuellement brouillées. Selon Laurent Lepaludier, dans l'introduction de son livre *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses* (2002), le terme « métafiction » a été inventé par William Gass en 1971[54] pour désigner les œuvres de Borges en particulier.

Afin de saisir l'importance des auteurs fictifs et de leurs productions littéraires tout aussi fictives, il est crucial de s'intéresser à la notion de texte fantôme. Ce concept désigne les œuvres littéraires qui n'existent pas ou plus matériellement, mais qui influencent les récits dans lesquels elles sont évoquées, jouant un rôle central par leur absence même. Cette notion, notamment mise en lumière par le numéro de la revue *Fabula*[55] consacré à ce thème, ouvre des perspectives nouvelles sur les défis et les possibilités offertes par les œuvres absentes. Les textes fantômes représentent un défi unique pour l'analyse littéraire, car ils forcent les critiques à aller au-delà de l'analyse traditionnelle, en se concentrant sur l'invisible et l'absent. Les textes fantômes, bien qu'inaccessibles, jouent un rôle fondamental dans la manière dont nous comprenons et interprétons la littérature contemporaine et historique. Le concept de texte fantôme se réfère à des œuvres littéraires qui ne sont pas accessibles dans une forme complète ou matérielle, mais qui exercent une influence significative par leur absence même. Ces œuvres peuvent être inachevées, perdues, ou purement imaginaires, créées pour enrichir la narration d'une autre œuvre littéraire. Les textes fantômes posent des défis uniques pour l'analyse littéraire, car ils forcent les chercheurs à transcender les méthodes analytiques traditionnelles et à considérer des dimensions narratives et

[54] Cette notion est développée dans son ouvrage *Fiction and the Figures of Life* : Gass, W. H. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. Alfred A. Knopf.

[55] Escola, M., & Depretto, L. (2014). La Bibliothèque des textes fantômes. *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/

intertextuelles plus subtiles[56]. L'absence matérielle du texte invite à l'imagination et à la spéculation, permettant au lecteur de reconstruire mentalement ce qui est absent. En étudiant ces œuvres absentes, on découvre des couches de sens cachées qui enrichissent notre compréhension de la littérature et de son impact culturel. La reconstitution contextuelle est essentielle pour étudier les textes fantômes. Cela implique de rassembler des indices historiques et littéraires pour reconstruire les circonstances de création et de disparition de ces œuvres. Par exemple, les chercheurs doivent examiner les raisons pour lesquelles certaines œuvres n'ont jamais été achevées ou ont été perdues. Ce processus peut inclure l'analyse de correspondances, de témoignages contemporains, et de références littéraires. Cette approche permet de situer les textes fantômes dans leur contexte d'origine, offrant une compréhension plus riche de leur signification et de leur impact potentiel sur la littérature et la culture. Comme le développe Marc Escola l'exprime dans l'avant-propos[57] de ce numéro, les textes fantômes enrichissent la texture littéraire par leur interaction avec des œuvres réelles, créant des couches supplémentaires de signification et de mystère. Ces œuvres fictives fonctionnent à des niveaux multiples, contribuant à des jeux d'intertextualité qui brouillent les frontières entre le réel et l'imaginaire. L'intertextualité et la métafiction sont des éléments clefs dans l'étude de ces textes. Les œuvres fictives évoquées par des auteurs comme Borges et Lovecraft, par exemple, créent des mondes littéraires où les frontières entre la réalité et la fiction sont floues. En analysant ces interactions, les chercheurs peuvent explorer comment les textes fantômes influencent et sont influencés par les œuvres existantes, et comment ils contribuent à la construction de l'univers narratif de l'auteur. Ces œuvres fictives mettent donc en scène à des degrés variés le couple absence et présence, forçant de ce fait les exégètes à extrapoler[58] les extraits qu'ils souhaitent commenter.

Les textes fantômes ont un effet performatif sur les lecteurs et les écrivains. Même en l'absence d'un texte physique, ils encouragent la création littéraire et suscitent des interprétations variées. En passant de l'idée de texte-fantôme au concept[59], les textes fantômes peuvent inspirer

[56] Cette idée est notamment développée dans : Saint-Gelais, R. (2014). La lecture des œuvres imaginaires : enjeux et paradoxes. *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/saint-gelais.html

[57] Escola, M. (2014). Comment parler des livres que l'on ne peut pas lire ? Avant-propos. *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/avant-propos.html

[58] Cette idée est notamment développée dans : Wagner, F. (2014). Naissance, croissance et descendances des « livres-fantômes ». *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/wagner.html

[59] Cette idée est développée dans : Murzilli, N. (2014). Le texte fantôme : de l'objet au concept. Le cas du Général Istin. *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/murzilli.html

de nouvelles œuvres, stimuler la réflexion critique, et enrichir le débat littéraire. Ils montrent comment l'absence peut être tout aussi puissante que la présence dans la littérature, offrant de nouvelles perspectives sur la création et la réception littéraire. En outre, les textes fantômes évoquent souvent des thèmes de nostalgie et d'inachèvement, attirant les lecteurs par ce qui est absent. Par exemple, le projet artistique d'Alice Forge[60] : les Éditions Pyrodactyles explorent cette nostalgie en créant des auteurs et des œuvres fictifs qui rendent hommage à des esthétiques littéraires passées. Ce projet montre comment des textes inexistants ou inventés peuvent devenir des objets de fascination pour le lecteur, en créant une connexion émotionnelle avec des mondes littéraires qui n'ont jamais existé. Cette exploration de l'inachèvement et de la perte permet de comprendre comment les textes fantômes peuvent évoquer des émotions et des réflexions sur le passé littéraire. En étudiant ces thèmes, les chercheurs peuvent découvrir comment l'absence et l'incomplétude peuvent enrichir la signification d'une œuvre littéraire et son impact sur les lecteurs.

La Vraie Vie de Sebastian Knight (1941) de Vladimir Nabokov est un exemple clef d'utilisation de textes fantômes. Dans ce roman, les œuvres fictives de Sebastian Knight jouent un rôle crucial. Nabokov utilise l'absence de texte de Knight pour créer un effet de mystère et enrichir la complexité narrative, obligeant le lecteur à spéculer sur la vie et l'œuvre de ce personnage imaginaire. Nabokov crée une biographie fictive pour Knight, avec des œuvres littéraires inexistantes, pour explorer les limites entre réalité et fiction. Cette approche reflète les stratégies vues dans les études sur les textes fantômes, où les œuvres imaginaires enrichissent la narration et ajoutent des couches de mystère au récit. Dans cet ouvrage, le narrateur, qui n'est autre que le demi-frère de Sebastian Knight, enquête sur la vie de cet auteur illustre et cite sans cesse son travail. Mais le héros éponyme est en réalité une pure création fictive. Nabokov s'amuse avec les codes de la critique littéraire pour créer cette œuvre qui n'est autre qu'une supercherie ludique. De ce fait, comme le montre René Alladaye dans son article[61] « Shaped by the teller, reshaped by the listener, concealed from both by the dead man of the tale »[62], Nabokov dramatise la question

[60] Guéna, B., & Forge, A. (2014). Les Éditions Pyrodactyles ou la nostalgie de la littérature. *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/guena-forge.html

[61] Qui peut être traduit par : Façonné par le conteur, remodelé par l'auditeur, caché aux deux par l'homme mort du conte. (Nous traduisons)

[62] Article tiré de Corréard et al. (2014).

herméneutique afin de la placer au cœur de ce roman. Le lecteur doit sans cesse arbitrer, car le narrateur tente de mettre en place une vérité, mais une vérité qui lui est propre. Ainsi, *La Vraie Vie de Sebastian Knight* peut se lire comme l'autobiographie de Sebastian Knight qui se cacherait derrière le masque de V. pour se raconter dans une forme revisitée de *Larvatus prodeo* :

> C'est donc Nabokov lui-même qui, dans une ultime pirouette, fait tomber le rideau sur ce texte crypté qui n'a de cesse d'inciter le lecteur à exercer ses talents d'enquêteur, mais déjoue constamment ses attentes. Cet ultime jeu de lettres nous permet de prendre une dernière fois la mesure de ce roman kaléidoscopique, dans lequel l'enquête de V. est progressivement devenue l'enquête du lecteur, pris dans les filets du texte, contraint à se poser des questions et à échafauder des hypothèses. (Alladaye, 2014 : 230).

Le lecteur est encouragé tout au long de sa lecture à mettre en lumière un certain paradigme de l'indice et à déjouer les pièges fictifs que lui tend l'œuvre. Cette dynamique de lecture, où le lecteur devient enquêteur, révèle la tension entre ce qui est donné à voir et ce qui est caché dans le texte.

Mais, dans certains cas, la supercherie a été poussée encore plus loin. C'est le cas par exemple de l'œuvre de Wolfgang Hildesheimer : *Sir Andrew Marbot* (1981), qui se présente comme la biographie d'un certain Andrew Marbot, critique d'art du XIX^{e} siècle. Ce texte franchit une étape supplémentaire dans l'illusion référentielle, cherchant à immerger totalement le lecteur dans une fiction biographique crédible. Mais, contrairement à l'œuvre de Nabokov, qui se dénonce comme fictive dès le départ, chez Hildesheimer, il y a une vraie volonté de duper le lecteur en se faisant passer pour vraie. Cette forme de métafiction est une mise en scène consciente du processus de création, jouant sur les frontières poreuses entre réalité et invention. Dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* Jean-Marie Schaeffer s'intéresse à ce cas spécifique de création métalittéraire et offre plusieurs éléments de théorisation à son sujet afin de montrer les mécanismes à l'œuvre dans ces textes qui repoussent les liens entre fiction et critique, mais aussi entre fiction et réalité :

> Du point de vue de la dynamique de lecture, le cadre générique de la biographie factuelle et les citations se renforcent mutuellement : le lecteur prend les citations pour argent comptant parce qu'il pense être en train de lire une biographie réelle, mais dans la mesure où elles sont référées à des auteurs réels connus de lui (Goethe, Platen Berlioz, etc.), elles renforcent à leur tour sa conviction qu'il est en train de lire une biographie réelle. Autrement dit, le piège du leurre mimétique se referme sur lui grâce à une variante perverse de ce qu'on a coutume d'appeler le cercle herméneutique. (Schaeffer, 1999 : 141)

Schaeffer montre à quel point il est difficile pour les lecteurs de percer à jour l'illusion référentielle et de réaliser qu'en réalité il s'agit de la biographie fictive d'un être tout aussi fictif. Ces vies

d'écrivains fictifs jouent sur les codes de la biographie afin de créer une fiction d'un genre nouveau dont le lecteur devient la victime. Tous ces ouvrages placent le lecteur dans une posture particulière qui devient alors un enquêteur, mais un enquêteur dupé dès le départ par l'auteur, comme c'est aussi le cas avec *La Vraie vie de Sebastian Knight.*

Cette dimension de la lecture des vies fictives d'écrivain (ou des vies d'écrivains fictifs) a également été analysée par Richard Saint-Gelais dans son article « La lecture des œuvres imaginaires. Enjeux et paradoxes »[63], dans lequel il s'intéresse à la question de l'étagement de la fiction en se basant sur l'analyse de l'œuvre fictive d'Herbert Quain[64] chez Borges. Saint-Gelais étudie la manière dont les œuvres fictives, bien qu'inexistantes, influencent le lecteur par leur évocation, jouant sur la perception de la réalité. Cette étude reprend le présupposé énoncé par Doležel[65], à savoir que les dispositifs textuels sont toujours régis par un principe d'incomplétude. Malgré l'apparence de complétude et de cohérence que ces textes fictifs peuvent donner, ils restent intrinsèquement incomplets par leur nature même, puisqu'ils ne possèdent pas d'existence matérielle réelle. Nonobstant les effets de trompe-l'œil qui peuvent avoir lieu et qui participent à l'illusion de réalité, étant donné que la fictionnalité n'est pas toujours perceptible de prime abord au sein de ces œuvres ; les univers présentés n'en demeurent pas moins incomplets, car telle est leur essence même. Les œuvres imaginaires permettent d'illustrer ce que Doležel appelle le sortilège de la fiction. C'est-à-dire que la fiction se tient pour extensible au point de jouxter la réalité, sans pour autant ne jamais prétendre la suppléer. Cet entrelacement entre fiction et réalité crée un espace ambigu où les œuvres peuvent sembler réelles tout en restant fictives. Cela peut parfois conduire à la matérialisation de quelques fantômes. C'est le cas du fantasme du passage de la fiction à la réalité, comme en témoigne par exemple Michel Lafon pour qui Borges aurait tué Pierre Ménard tout en lui donnant le jour. Tout ceci conduit à la conclusion qu'il est plus facile de faire accéder des œuvres imaginaires à l'existence que leurs auteurs supposés. Cette observation montre comment les œuvres peuvent acquérir une réalité symbolique ou culturelle, même lorsqu'elles n'existent pas physiquement. Cette règle suppose toutefois une exception, comme

[63] Saint-Gelais, R. « La lecture des œuvres imaginaires : enjeux et paradoxes », art. cit.
[64] Dans « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », Borges expose une idée fondatrice du commentaire d'œuvre imaginaire : « Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire. » La critique d'œuvres imaginaires devient un genre à part entière.
[65] Théorie développée dans Doležel, L. *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, op. cit.

nous le verrons par la suite avec l'œuvre de Jean-Benoît Puech et de son double fictif Benjamin Jordane.

Tous ces textes ont en commun la mise en place de dispositifs textuels leur permettant de tenter de faire venir à la vie les auteurs fictifs dont ils se font les porte-parole. La création de ces doubles fictifs devient un exercice littéraire complexe, où l'auteur joue avec les identités et les rôles littéraires. Dans *Feu pâle*, Nabokov présente une œuvre dont la structure est la suivante : tout d'abord un long poème dédié à l'histoire de la Zemble écrit par John Francis Shade et dont le titre n'est autre que *Feu pâle.* Dans un second temps, le lecteur suit l'histoire de Charles Xavier Vseslav, le dernier roi de Zemble. Enfin, le lecteur découvre le commentaire du poème initial, exécuté par Kinbote[66]. Dans cette œuvre singulière, le métatexte, à savoir le commentaire du poème qui devrait constituer la partie seconde de l'œuvre, prend le pas sur le poème en lui-même et constitue la part la plus importante de l'œuvre. Nabokov déstabilise les hiérarchies entre texte et métatexte, en faisant du commentaire une composante essentielle de l'intrigue. Cette glose est l'occasion pour le commentateur-critique d'extrapoler sur la vie en Zemble à partir du poème. La figure de Kinbote incarne un lecteur qui interprète de manière obsessionnelle le texte pour y voir son propre reflet, créant un processus de réécriture continue du poème. La lecture du poème est guidée par le commentaire et ne laisse aucune liberté au lecteur. Comme le développe Maxime Decout dans son ouvrage *Éloge du mauvais lecteur*, Nabokov illustre avec *Feu pâle* un exemple de lecteur haineux d'un texte avec la figure de Kinbote, c'est-à-dire : « celui qui exècre un texte en particulier et qui en fournit une interprétation résolument partisane » (Decout, 2021 : 99). En effet, le lecteur est invité avec insistance à suivre les prescriptions de Kinbote quant à la bonne manière de lire le texte. Ce mécanisme repose sur la mise en place de raisonnements élaborés afin de démontrer que le poème de Shade traite en réalité de la vie de Kinbote, il en serait à la fois l'inspirateur, voire le créateur. Cette appropriation du texte par le commentateur révèle une dynamique complexe entre création et interprétation, où le texte est continuellement réécrit par l'acte de lecture. Ce procédé permet de renverser les rapports classiques de la fiction et du métatexte. Ici, le commentaire ou le texte second est plus important que le texte premier qu'il commente. Ce renversement des hiérarchies textuelles fait écho aux dynamiques explorées dans la fiction théorique, où les frontières entre création et analyse se brouillent. Ce processus est mis en avant par Déborah Lévy-

[66] Le lecteur finira par découvrir qu'en réalité Kinbote et Charles Xavier Vseslav ne seraient qu'une seule et même personne.

Bertherat dans son article « L'anti-utopie, un mythe politique ? Le cas de *Feu pâle* de Nabokov », où elle explique que Nabokov joue d'un double héritage littéraire : utopique, mais aussi, anti-utopique, qui a pour conséquence l'invasion progressive du texte par le thème de la Zemble. La Zemble n'est nulle part et partout à la fois, mais elle est co-dépendante du texte, car elle se désagrège une fois le texte achevé. L'existence même de la Zemble dépend du texte qui la mentionne, créant une relation de dépendance entre le monde fictif et le commentaire qui l'évoque. Cette idée s'applique également au commentaire. Le commentaire envahit peu à peu le poème, mais, pour autant, contrairement au poème, il n'est pas autonome et ne peut exister sans le poème.

La mise en place de tels textes permet de s'interroger sur la fiction et ce qu'elle permet désormais grâce à ces textes hybrides. C'est d'ailleurs ce qu'analyse l'ouvrage collectif *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*[67] :

> La fiction romanesque autorise non seulement le dévoilement de réalités dissimulées par les discours majoritaires, mais aussi la question du lien qu'ils posent entre réalité et représentation : quand le reportage est indiscutable — du moment qu'il est honnête —, le roman peut élaborer les conditions d'une lecture non crédule, questionnant ce qui est décrit, mais aussi l'entreprise même de description. Or le refus de la lecture-adhésion et de la crédulité, au profit de la lecture-interprétation et de la prise de distance, relève d'un choix autant littéraire que politique : « Un texte qui privilégie la distance s'inscrit dans une remise en cause des habitudes de lecture, donc des valeurs dominantes », rappelle Vincent Jouve (Jouve, 2001 : 73)[68] (Correard, Ferré & Teulade, 2014 : 176).

Le développement de ces textes frontaliers instaure de nouvelles manières de lire qui sont elles-mêmes présentées au sein de ces textes[69]. Ces œuvres hybrides proposent une redéfinition de la lecture, où le lecteur devient un participant actif dans la déconstruction du texte. Les textes de métafiction incitent le lecteur à suivre leur exemple, c'est-à-dire à adopter une démarche de lecture qui se rapproche parfois d'une enquête visant à démasquer, dans le cas des biographies d'auteurs fictifs, les indices de fictionnalité qui lui permettront de comprendre que les personnages qu'il découvre sont des créations.

[67]Corréard et al. (2014).
[68] Voir Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Presses Universitaires de France.
[69] Ce point sera plus amplement développé dans le dernier chapitre de notre développement consacré aux nouvelles manières de lire proposées par la fiction théorique.

Cependant, la métafiction pose des défis uniques et complexes pour le lecteur, comme l'a expliqué Louis Rouillé dans sa conférence « Quand la fiction déraille : le cas des métafictions »[70]. Rouillé définit la métafiction comme une forme de littérature qui prend conscience d'elle-même et qui exprime un « je » autoréflexif. Rouillé montre que la métafiction crée une situation paradoxale où la fiction est à la fois un récit autonome et une réflexion sur elle-même. Cette autoreprésentation introduit une couche supplémentaire de complexité, car les énoncés métafictionnels sont conçus pour être à la fois vrais dans la réalité et dans la fiction. Ce jeu avec les niveaux de réalité invite le lecteur à naviguer entre plusieurs perspectives, rendant la lecture plus enrichissante, mais aussi plus exigeante. En d'autres termes, la fiction internalise une perspective externe sur ses personnages et son propre récit. Ce phénomène crée un double niveau de lecture : d'un côté, il y a la narration de l'histoire, et, de l'autre, la conscience narrative qui réfléchit sur la construction même de cette histoire. Cette mise en abyme narrative transforme l'expérience de lecture en un exercice de décodage où le lecteur doit être attentif aux différents niveaux de réalité et de fiction. Rouillé illustre cela à l'aide du schéma ci-dessous, qui montre comment la métafiction navigue entre les deux niveaux.

[70] Rouillé, L. (2024, 11 mars). *Quand la fiction déraille : le cas des métafictions littéraires* [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0hoivkeuq80

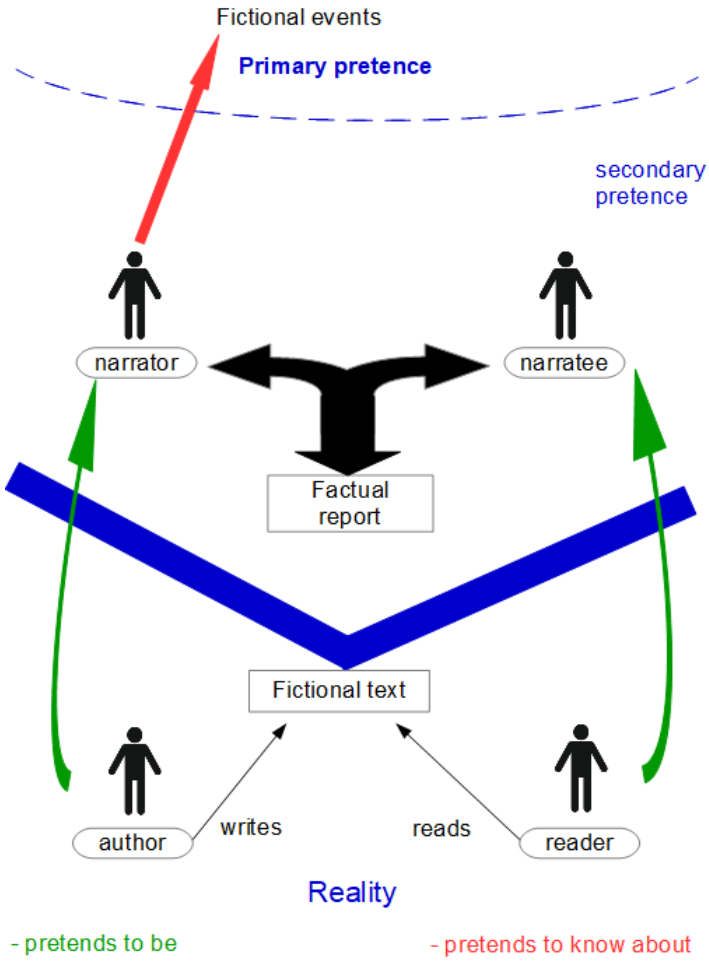


Figure 2 Visualisation de la structure et des dynamiques de la métafiction

Le schéma ci-dessus montre comment la métafiction implique à la fois le narrateur et le narrataire dans un jeu de prétention où les événements fictifs (primary pretence) et les rapports factuels (secondary pretence) se chevauchent. Le narrateur, tout en prétendant être le narrateur d'une histoire, sait également qu'il est une création de l'auteur, et cette conscience est transmise au narrataire. Cette autoréflexivité entraîne une interaction permanente entre les deux dimensions rendant la frontière entre auteur, narrateur et lecteur plus floue. Cela signifie que le lecteur doit naviguer entre la réalité de l'auteur et la réalité de la fiction, ajoutant une couche de complexité à la compréhension du texte. Par exemple, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino, le lecteur est interpellé par des interruptions métafictionnelles qui remettent en question

la linéarité de la narration et l'identité des personnages. La lecture devient ainsi une expérience interactive et réflexive. Cette structure enchevêtrée, où le lecteur est à la fois personnage et lecteur, renverse les attentes traditionnelles de la fiction linéaire et accentue le rôle actif du lecteur dans la création du sens. La narration commence avec le lecteur s'apprêtant à lire le nouveau roman de Calvino, seulement pour être interrompu par des récits incomplets et des interventions directes de l'auteur, forçant le lecteur à reconnaître sa propre position dans le processus de lecture. De même, dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, la métafiction est utilisée pour créer un texte complexe où plusieurs narrateurs racontent différentes couches d'histoires, certaines étant des commentaires sur les autres. Danielewski utilise la mise en abyme et les annotations multiples pour établir un dialogue entre le texte et son commentaire, plongeant le lecteur dans une spirale narrative où chaque niveau d'interprétation influence l'autre. Les annotations, les mises en abyme, et les récits imbriqués demandent au lecteur de reconstruire le sens du texte, en prenant en compte à la fois la fiction et la réflexion sur la fiction elle-même. Cette stratégie multiplie les perspectives narratives, ce qui rend la lecture interactive, mais aussi déroutante, car le lecteur est pris dans une série de jeux de miroirs où chaque nouvelle information questionne ce qui précède. Cette double conscience narrative peut parfois rendre la lecture déroutante, car elle nécessite du lecteur une attention particulière aux multiples couches de signification. Les ruptures de ton et les jeux intertextuels utilisés par les auteurs de métafictions créent un effet de distanciation qui pousse le lecteur à constamment redéfinir sa position par rapport au texte. L'ironie, la parodie et l'intertextualité sont souvent employées pour ajouter à cette complexité, obligeant le lecteur à distinguer entre les différentes voix et perspectives présentes dans le texte. Cette complexité, bien que stimulante, peut aussi constituer un défi, rendant l'interprétation des textes métafictionnels exigeante, mais riche en possibilités analytiques.

Comme l'exprime Éric Chevillard, critique-écrivain et représentant du développement de la métafiction[71] en France, « la théorie d'une œuvre est l'œuvre elle-même » (Chevillard, 2014 : 25). Cette phrase souligne le caractère autoréflexif de la métafiction, où la création littéraire est simultanément une théorie de la fiction, brouillant la distinction entre l'œuvre et son commentaire. Cette idée permet de montrer comment les textes frontaliers, dont nous offrons ici un bref

[71] Au sein de la bibliographie d'Éric Chevillard, on pense à *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999), à *Démolir Nisard* (2006) et à *L'Auteur et moi* (2012), qui relèvent tous trois du genre de la métafiction et s'inscrivent dans cette lignée de textes frontaliers inclassables à la limite entre fiction et théorie littéraire.

panorama, constituent à la fois des représentations de ce genre. Autrement dit, la métafiction ne se limite pas à raconter une histoire. Elle réfléchit aux mécanismes de la narration, engageant ainsi une réflexion sur la nature même de la fiction. Comme le rappellent Raphaël Piguet et Philippe Roger dans l'introduction de la revue *Critique* consacrée à la figure d'Éric Chevillard, « la critique n'est pas l'objectif visé par l'écriture, elle est son principe actif, son moteur le plus sûr »[72]. Cette idée montre que la critique est intégrée dans le processus créatif même, devenant inséparable du texte qu'elle analyse. Cette fictionnalisation d'une partie de la critique a permis à la fiction critique de prendre peu à peu son essor, puis à la fiction théorique de s'en inspirer afin de s'autonomiser également.

Au terme de cette exploration, il est manifeste que la métafiction, les vies d'écrivains fictifs et les commentaires de leurs œuvres remettent en question les conceptions traditionnelles de fiction et théorie. Ces textes frontaliers interrogent les mécanismes mêmes de la création littéraire, révélant l'interaction entre l'auteur, le texte et le lecteur. En brouillant délibérément les frontières entre réalité et fiction, ces textes poussent à la réflexion quant à la nature de la fiction elle-même, et sur les rôles de l'auteur, du théoricien, du critique et du lecteur. Ces récits illustrent la capacité de la littérature à s'interroger sur elle-même.

3. L'avènement du genre essayistique : transition vers la fiction théorique

a. L'importance d'un hapax littéraire : les Essais *de Montaigne*

Le développement du genre essayistique permet également de rendre compte des processus à l'œuvre au sein du domaine littéraire et de comprendre comment peu à peu fiction et théories se sont entremêlées afin de faire émerger des fictions théoriques. Ce dialogue entre fiction et théorie, qui semble aujourd'hui naturel, a ses racines dans l'histoire même de l'essai, un genre qui, dès ses débuts, a ouvert un espace hybride entre réflexion personnelle et investigation critique.

[72] Piguet, R., & Roger, P. (2018). Éric Chevillard. Angles d'attaque. *Critique*, 855-856.

Au départ, fiction et essais sont opposés, car relevant de pactes de lecture différents, comme l'exprime Claire de Obaldia dans son ouvrage *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges* :

> S'il est donc loisible de lire l'essai « comme si » il s'agissait d'un roman, cette lecture n'en suppose pas moins un saut conceptuel ayant ceci de particulier que son effectivité même, la vraisemblance même qui sous-tend l'idée de pouvoir lire l'essai comme un roman, dépend de la reconnaissance du caractère distinct sinon opposé des « pactes » respectifs de la fiction et de la non-fiction. (Obaldia, 2005 : 281)

En effet, pour reprendre la distinction faite par David Shields, la lecture d'un ouvrage de fiction et d'un ouvrage relevant de la non-fiction répond à deux mécanismes distincts :

> Les auteurs de non-fiction imaginent. Les auteurs de fiction inventent. Ce sont des démarches fondamentalement différentes, au service de buts fondamentalement différents. À l'inverse d'un lecteur de fiction, dont la seule tâche est d'imaginer, on attend d'un lecteur de non-fiction un comportement plus profond : qu'il imagine, et aussi qu'il croie. La fiction n'a pas besoin que ces lecteurs y croient ; en fait, elle offre à ses lecteurs l'immense liberté de l'expérience sans croyance — chose dont la vraie vie est incapable. La fiction nous propose une question rhétorique : « et si cela arrivait ? ». La (meilleure) non-fiction nous propose une assertion, quelque chose de plus complexe : « c'est peut-être arrivé ». (Shields, 2016 : 96).

Lire un essai n'est pas la même chose que lire une fiction, le lecteur ne se trouve pas dans les mêmes dispositions. L'essai s'appuie sur une relation de confiance avec son lecteur, qui accepte l'idée que le texte traite d'une certaine vérité, même si elle est subjective. Dans le cas de la fiction, comme nous l'avons vu précédemment l'auteur invite son lectorat à avoir recours à son imagination. Dans le cadre de l'essai ou de la non-fiction, le lecteur se trouve face à des assertions, voire des faits en raison de la nature même du genre essayistique.

Aujourd'hui, essais et fictions peuvent se rejoindre malgré tout. De nombreux ouvrages ont étudié les évolutions du genre essayistique au fil des siècles, aussi bien du côté espagnol que du côté français, et ont permis de mettre en avant plusieurs caractéristiques qui se révéleront utiles pour notre étude de la fiction théorique. Cette convergence des genres ouvre la voie à une réflexion plus large sur la manière dont les frontières entre narration et réflexion théorique s'effacent dans la littérature contemporaine. Il convient de rappeler que, tout comme les œuvres de Vila-Matas et de Puech, qui sont uniques en leur genre, bien que s'inscrivant au sein d'un mouvement plus large, le point de départ de l'essai n'est autre qu'un hapax littéraire. Ainsi, l'œuvre de Montaigne, publiée pour la première fois en 1580 et qu'il aura continué d'enrichir durant toute sa vie, est ainsi décrite :

> Les *Essais* ne fonctionnent pas comme exemple, ni même seulement comme origine, mais comme comble et état hyperbolique. L'œuvre ici vaut le genre : elle l'a fait naître à son sommet. Passé exemplaire, souvenir d'un père admirable et encombrement, le livre de Montaigne a aussi, à certains égards, saturé l'espace des potentialités de l'essai, et rendu impertinente la question du genre. (Macé, 2006 : 13)

Comme le rappelle Claire de Obaldia, « les *Essais* ont pris la forme d'un ensemble qui s'engendre et se légitime à partir de lui-même, qui trouve en lui-même sa source et la clef de sa pleine compréhension » (2005 : 135). Montaigne, en réfléchissant sur sa propre méthode, crée un espace littéraire où la pensée en mouvement devient l'objet même de l'œuvre. Tout en créant, Montaigne expose sa méthode et donne les clefs de lecture de son œuvre. Cette vaste entreprise se trouve d'ailleurs résumée dans l'« Avertissement au lecteur » du livre premier. Cette forme novatrice à l'époque a été créée par Montaigne afin de pouvoir suivre les linéaments de sa pensée « à sauts et à gambades[73] ». L'esthétique développée par Montaigne est impropre au discours continu et explique en partie la grande diversité de formes qui existent aujourd'hui au sein du canon de l'essai. Son œuvre est fondatrice, non seulement par son contenu, mais aussi par sa forme, qui encourage une approche exploratoire et réflexive du monde.

L'œuvre de Montaigne constitue donc le point d'émergence du genre essayistique. Cependant, comme le rappelle Olivier Guerrier dans son article « Frontière de la fiction, fiction de la frontière : les *Essais* de Montaigne »[74], la rédaction de cette œuvre prend place dans le contexte de la Renaissance et de la pratique des Belles Lettres. À cela s'ajoutent deux influences notables sur l'auteur à savoir sa formation en tant que magistrat et sa connaissance du droit romain ; mais également sa volonté sceptique de suspendre son jugement et de pratiquer l'*épochê*. L'écriture des *Essais* fait la part belle à l'errance et à l'aventure grâce à cette libération des contraintes du jugement. De ce fait,

> Les essais entérinent la faillite de discours de vérité qui prétendraient dévoiler les choses, en les remplaçant par des investigations dont la consistance et la validité impliquent une adéquation. À ce compte, ils préservent la lecture des schémas tout préparés et de catégories toujours extérieures, pour en faire une activité compréhensive, une collaboration franche et volontaire, sans laquelle leur sens se fige ou s'effrite en vaines paroles. (Guerrier, 2002 : 193)

[73] Montaigne. (2007). *Essais* (III, 9).
[74] Audet, R., & Alexandre, G. (Eds.). (2002). *Frontières de la fiction*. Presses universitaires de Bordeaux.

L'importance des *Essais* de Montaigne ne se limite pas à leur contenu, mais s'étend également à leur forme et à leur méthode. En intégrant des réflexions personnelles, des anecdotes et des citations diverses, Montaigne crée un espace où le lecteur est invité à participer activement à la construction du sens. Cette approche dialogique et non dogmatique a inspiré de nombreux auteurs ultérieurs, qui voient dans l'essai une forme ouverte et flexible, capable d'intégrer des éléments narratifs et théoriques. Par exemple, les œuvres de Roland Barthes, telles que *Fragments d'un discours amoureux*, où Barthes utilise la forme de l'essai pour déconstruire et analyser les discours amoureux à travers des fragments de réflexion personnelle et de citations littéraires. Barthes, tout comme Montaigne, fait de l'essai un outil de pensée en perpétuel mouvement. De même, l'approche de Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, où elle mêle autobiographie, fiction et critique littéraire pour discuter de la place des femmes dans la littérature. Woolf, en s'inspirant de Montaigne, crée une forme hybride où la réflexion théorique est inséparable de la narration. C'est cette flexibilité qui a fait des *Essais* un hapax littéraire, un exemple unique et fondateur de la manière dont la littérature peut servir de lieu de rencontre entre la pensée critique et l'imagination créatrice. L'essai, par sa structure fragmentaire et ouverte, est un espace de liberté où la pensée évolue sans contrainte, un modèle repris par de nombreux auteurs de fictions théoriques. La forme essayistique, par sa nature non contrainte et exploratoire, permet d'aborder des sujets variés avec une liberté que d'autres genres littéraires ne possèdent pas. Cette liberté se retrouve dans la fiction théorique, où les auteurs, à l'instar de Montaigne, explorent des concepts théoriques au travers de récits fictifs. L'œuvre de Montaigne a ouvert la voie à une littérature où le plaisir de la pensée et le plaisir du texte se rejoignent. En renouant avec cette tradition, la fiction théorique contemporaine perpétue l'héritage de Montaigne, en intégrant la réflexion théorique dans le tissu même de la narration, offrant au lecteur une forme hybride qui défie les catégorisations traditionnelles.

b. L'essai : un genre vaste à la reconnaissance tardive

L'essai, depuis ses débuts avec Montaigne, englobe une diversité de formes. Cette diversité témoigne de la capacité de ce genre à évoluer et à s'adapter aux enjeux intellectuels et littéraires de chaque époque. Marielle Macé, dans son livre *Le Temps de l'essai*, offre un aperçu de son évolution. Selon elle, le genre a atteint son apogée au XX^{e} siècle. Cette période a été marquée par des mouvements intellectuels significatifs, qui ont utilisé des écrits théoriques et des essais pour se structurer. De plus, c'est à cette époque que les frontières entre les genres narratifs ont commencé à s'estomper. L'effacement progressif des frontières entre les genres souligne la souplesse de l'essai à intégrer des éléments narratifs et à interagir avec d'autres formes de discours. Ainsi, comme le définit Jean Starobinski dans « Peut-on définir l'essai ? »[75] : « L'essai est le genre par excellence de l'expérimentation, de la tentative, de la production du neuf : il est véritablement un lieu d'invention non seulement d'une vision du monde, mais aussi et surtout de la forme qui porte et forge cette vision » (1985 : 188). L'essor de l'essai coïncide avec les efforts de structuration et de création de nouvelles connaissances dans les différentes disciplines. L'essai devient alors un espace d'articulation entre réflexion théorique et forme littéraire, ouvrant la voie à des créations hybrides qui préfigurent la fiction théorique. Le développement de l'essai s'accompagne alors de l'émergence de nouvelles théories et de nouveaux outils conceptuels qui prennent leur essor en son sein.

Cette connivence entre la mise en place de savoirs théoriques et essayisme s'explique également en raison de la forme même de l'essai. L'essai, par sa forme ouverte et flexible, offre un cadre pour intégrer des réflexions théoriques sans sacrifier la liberté créatrice. Comme le rappelle Pierre Glaudes au sein de ses analyses, l'essai est un genre qui recouvre des réalités multiples :

> Modulable à l'infini, sa forme ductile permet de mettre en relation différents champs disciplinaires dans un grand arc herméneutique, qui relie ce que le langage des savants a pour habitude de dissocier ou de fragmenter. En ce sens c'est un genre civique : s'adressant à un large public, qui ne se réduit pas aux spécialistes, il est, dans la littérature d'idées, le genre qui vise l'ensemble de la communauté, qui empêche les individus de s'isoler dans leur domaine de compétence ou leur espace privé. (Glaudes, 2002 : X)

[75] *Cahiers pour un temps*. (1985). Jean Starobinski (Vol. 7). Centre Georges Pompidou.

L'essai se prête aux échanges interdisciplinaires, ce qui contribue à sa nature polymorphe et hybride. Il allie non seulement le discours scientifique, générateur de connaissances, mais aussi le discours réflexif, voire narratif. En outre, en ayant parfois recours à des hypothèses fictives dans le cadre d'expériences de pensée, l'essai apparaît comme un genre tout désigné pour s'hybrider davantage vers des fictions plus assumées. C'est ce que laisse entrevoir Marielle Macé dans ses travaux :

> La fiction est d'abord mobilisée comme cadre de pensée : hors culture rhétorique, l'essai se définit comme une fiction théorique, un discours qui manipule ses idées comme des personnages et construit sa recherche comme une aventure. La fiction est ici entendue dans son sens physique, définissant les modalités du vrai en contexte culture, et la façon dont nous nous y rapportons. (Macé, 2006 : 248).

Le glissement de l'essai vers la fiction hypothétique dans certains cas permet de mettre en évidence ces accointances avec la fiction théorique telle que nous la connaissons aujourd'hui. La fiction théorique s'inspire des méthodes utilisées par les essayistes lorsqu'ils souhaitent développer leur pensée. Cependant, la fiction théorique, bien que tirant son inspiration du genre de l'essai, s'en distingue par l'importance qu'elle accorde à l'intrigue. Dans la fiction théorique, le récit ne sert pas uniquement d'illustration d'une idée, il devient un enjeu en soi, au cœur même du processus créatif. Dans le cadre d'un essai ayant recours à une fiction de pensée, ce qui importe est l'idée illustrée par cette fiction alors que, dans la fiction théorique l'intrigue revêt une importance cruciale. Les auteurs de fictions théoriques sont avant tout des auteurs de fiction, comme le rappelle l'antéposition du terme « fiction » au sein de notre syntagme. Un exemple de cela est l'œuvre de Michel Butor, *Mobile,* qui utilise une structure essayistique pour développer des récits qui interrogent la réalité américaine et européenne à travers une série de fragments narratifs et de réflexions théoriques.

Malgré tout, l'essai et sa plasticité ont offert à la fiction théorique les conditions propices à son essor. Comme le rappelle Pedro Aullón de Haro : « El ensayo establece el instrumento de la convergencia del saber y el idea con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente »[76] (2016 : 210). C'est-à-dire que l'essai a permis en partie par son écriture singulière et sa forme de donner corps à l'hybridité qui s'est développée tout au long du XX^{e} siècle. La fiction

[76] L'essai établit l'instrument de la convergence de la connaissance et de l'idée avec la multiplicité générique à travers l'hybridation fluctuante et permanente.

théorique en est l'héritière. Les idées peuvent désormais revêtir différentes formes et n'ont plus nécessairement besoin de se conformer aux exigences d'un genre, mais peuvent se développer plus librement.

Malgré des convergences entre essai et fiction théorique, les deux genres se distinguent. L'essai, comme nous le rappelle Marielle Macé dans ces analyses, a œuvré notamment à l'autonomisation de la littérature. La fiction théorique, quant à elle, jouit de plein droit de cette autonomie :

> L'essai est devenu une région bien identifiée de la prose française, et son essor rend visible le lent déplacement des frontières externes de la littérature. Mais ce geste de reconquête du domaine de la pensée par celui du style se fait au nom d'une littérature désormais autonomisée, c'est-à-dire exposée à des exigences contradictoires. (Macé, 2006 : 117)

L'essai se situe donc à la croisée des chemins entre le discours académique et la fiction, naviguant sur la frontière ténue qui sépare l'essai traditionnel de la fiction théorique. Cette nature hybride de l'essai est capturée par Irène Langlet dans *L'Abeille et la balance. Penser l'essai* :

> Distant des systèmes épistémologiques, narratologiques ou poétiques, tout en les convoquant selon le besoin de son argumentation oblique ; de style et d'écriture ostensiblement libertaires, tout en manœuvrant puissamment les leviers de la rhétorique, l'essai exige du lecteur la posture intellectuelle originale et proprement *utopique* qui est à sa source, dans le buisson de toutes ses variantes : essai littéraire, essai personnel, essai critique, essai philosophique ; *informal essay*, *familiar essay*, *personal essay*, *periodical essay*, *scientific essay* ; *feingeistiger Essay*, *schöngeistiger Essay*, *literarischer Essay* ; *essais de* critique et d'histoire, *essai sur* les mœurs et l'esprit des nations… et surtout essai, *essay*, *Essay*. (Langlet, 2015 : 9)

Cette description met en lumière la nature protéiforme de l'essai, capable d'emprunter à divers systèmes de pensée et styles d'écriture tout en maintenant une approche unique et « utopique ». Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989), l'essai peut parfois utiliser la fiction comme outil conceptuel, sans pour autant renoncer à son ambition théorique première, ce qui le distingue fondamentalement de la fiction théorique. Marielle Macé, dans son ouvrage *Le temps de l'essai*, poursuit cette analyse en se concentrant sur la période allant de 1950 à 1980, dans une section intitulée « L'analyse le dispute au romanesque ». Elle met en lumière le fait que l'essai utilise la fiction comme cadre conceptuel pour développer ses idées. Dans certains cas, l'essai peut être considéré comme une forme de fiction théorique, manipulant les idées à la manière de personnages de fiction et présentant leur développement comme un récit

ou une aventure intellectuelle. Cependant, il est crucial de noter que, contrairement à la fiction théorique pure, l'essai reste subordonné à la démonstration d'une idée ou d'un argument. Il est important de reconnaître que l'essai est tenté par la fiction, cherchant à rendre son discours plus attrayant et accessible. Toutefois, même lorsque l'essai s'aventure dans le domaine de la fiction, par exemple en racontant une histoire des idées, il ne fait que créer un « effet de réel » selon la définition de Roland Barthes dans son essai du même nom (1968). C'est une fable théorique qui sert à illustrer son propos. La volonté première de l'essai demeure l'expression du point de vue de l'auteur, et non la création d'une fiction plaisante pour le lecteur. Il s'agit là d'un point essentiel de distinction entre fiction théorique et essai.

L'importance du monde de l'édition dans la structuration et la reconnaissance de l'essai comme genre littéraire à part entière remonte au début du XXe siècle. Comme le souligne Irène Langlet dans *L'Abeille et la balance* :

> On a lu plus haut l'avant-propos exemplairement paratopique par lequel l'éditeur Gallimard introduisait le premier recueil de Variété en 1924, et dont l'esprit se retrouve dans l'acte de naissance de la collection « Essais » en 1931 (Ferrand, 1981) ; rénovée en 1990 sous la houlette de Vigne (elle devient « NRF Essais »), la collection maintient son argumentaire : « [ce] n'est pas une collection au sens où ce mot est communément entendu aujourd'hui : […] NRF Essais est le pari ambitieux d'aider à la défense et restauration d'un genre : l'essai ». (Langlet, 2015 : 332)

Cette reconnaissance éditoriale s'est étendue au domaine des prix littéraires, confirmant la place centrale de l'essai dans le paysage littéraire contemporain. L'essai littéraire constitue aujourd'hui une catégorie établie, du moins d'un point de vue éditorial. On pense par exemple au prix de l'Essai de l'Académie française, créé en 1971, ou au prix Médicis Essai, mis en place en 1985. Il existe le Prix France Télévisions — Essais créé quant à lui en 1995. En 2008, c'est le Prix de la *Revue des Deux Mondes* qui a vu le jour et qui récompense chaque année un essai tant pour ses qualités littéraires que pour la pertinence de son sujet dans le débat d'idées contemporain[77]. Plus récemment, en 2021 a été créé le Prix de l'essai France Culture-Arte. En Espagne, depuis 1973, la maison d'édition Anagrama récompense chaque année un essai écrit en castillan et faisant preuve d'imagination critique[78]. En 1975, le Ministère de la Culture d'Espagne a mis en place le Prix national de l'essai ou *Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Ensayo*. Au niveau

[77] https://www.revuedesdeuxmondes.fr/prix-de-la-rddm/
[78] https://www.anagrama-ed.es/premios/anagrama-de-ensayo

européen, il existe le Prix européen de l'essai Charles-Villon, créée en 1975. Le Canada, quant à lui, fait office de précurseur avec le Prix du Gouverneur général : études et essais de langue française décerné depuis 1959.

Ces prix littéraires mettent en avant une caractéristique distinctive de certains essais, particulièrement ceux qui répondent aux interrogations et débats contemporains. En effet, leur sélection met souvent l'accent sur des œuvres qui, tout en étant ancrées dans une réflexion critique plus large, parviennent à capter l'essence des préoccupations de leur époque. Les critères de ces différents prix soulignent que l'essai lauréat doit être en phase avec les questions et discussions actuelles. Cette exigence de résonance avec le présent confère aux essais une fonction sociale et politique, en tant qu'outils de réflexion et de critiques contemporaines. Cependant, tous les essais ne sont pas ancrés dans l'immédiateté ou orientés vers les débats actuels. Il existe de nombreux essais dont l'approche est plus intemporelle, explorant des idées et des réflexions qui transcendent les contingences du moment. Par exemple, des œuvres comme les *Essais* de Montaigne ou *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir ont une portée qui dépasse le contexte de leur publication initiale, continuant à influencer la pensée critique bien au-delà de leur époque. Ces textes, à la fois fondateurs et intemporels, démontrent la capacité de l'essai à transcender les limites de l'actualité et à s'inscrire dans une tradition intellectuelle durable. Néanmoins, les tendances observées dans les prix littéraires permettent de mettre en lumière certaines caractéristiques prédominantes du genre essayistique contemporain, son potentiel à saisir et à commenter les enjeux de son temps. C'est ainsi que l'essai, dans sa dimension la plus actuelle, s'inscrit dans le débat public, devenant un véhicule de discussion et d'interrogation sociétale. En comparaison, la fiction théorique, grâce à sa dimension fictionnelle, n'est pas contrainte par cette temporalité immédiate. Elle possède une plus grande souplesse dans la manière d'aborder des thèmes, pouvant se situer en dehors des contingences contemporaines. Cette liberté narrative permet aux auteurs de fictions théoriques d'explorer des questions existentielles, philosophiques ou théoriques sous des formes plus variées, sans être liées aux préoccupations du moment. Ainsi, bien que la fiction théorique puisse refléter des préoccupations contemporaines, elle n'est pas limitée par les mêmes attentes de pertinence immédiate que les essais primés, ce qui lui confère une flexibilité et une liberté narrative distinctes.

Malgré le consortium de textes qu'il représente, le genre essayistique est désormais un genre établi et reconnu, comme en atteste notamment la définition qu'en donne l'Académie

française dans son édition actuelle (la neuvième). L'essai constitue : « Un genre littéraire distinct de la fiction, défini par la concision et le caractère personnel de la réflexion ; ouvrage qui ressortit à ce genre littéraire ou lui emprunte certains caractères[79] ». Cette reconnaissance académique témoigne de l'institutionnalisation de l'essai en tant que forme légitime et autonome, distincte de la fiction, mais jouant un rôle tout aussi central dans le paysage littéraire. En librairie, il est assez aisé de trouver la section dédiée aux essais, qu'ils soient littéraires, historiques ou bien économiques, philosophiques, sociologiques… Cependant, cette classification formelle est parfois remise en question par la diversité des formes que peut prendre l'essai, et par la montée de nouvelles catégories qui se superposent à l'essai traditionnel. Aujourd'hui, de nouvelles étiquettes apparaissent et jettent à nouveau le flou sur ce qui constitue ou non un essai. Avec l'apparition de nouvelles sous-catégories, la frontière entre l'essai et d'autres genres littéraires devient de plus en plus poreuse. L'essai narratif est illustré par des œuvres comme *Les Années* (2008) d'Annie Ernaux. Ce livre mêle réflexion sociologique et récit autobiographique pour explorer la mémoire collective à travers son propre vécu. L'essai littéraire hybride trouve un exemple marquant dans *La Panthère des neiges* (2019) de Sylvain Tesson, qui combine des éléments de récit d'aventure, de méditation philosophique et de réflexion écologique. Enfin, les autofictions critiques sont représentées par des œuvres telles que *Le Lambeau* (2018) de Philippe Lançon. Ce livre raconte son expérience personnelle de l'attentat de Charlie Hebdo, tout en offrant une réflexion sur la reconstruction physique et psychologique à travers l'écriture. Ces nouvelles formes démontrent que l'essai, tout en restant une forme distincte, est également en perpétuelle évolution, capable de s'adapter aux nouvelles exigences de la création littéraire contemporaine. Par exemple, l'essai narratif utilise des techniques romanesques pour rendre plus vivante la réflexion critique. L'essai littéraire hybride permet de combiner plusieurs formes d'écriture, souvent en lien avec des enjeux historiques, culturels ou philosophiques, ce qui enrichit le propos intellectuel tout en captant un lectorat plus large. Cette évolution continue participe à l'hybridité même de l'essai et de son ouverture aux formes nouvelles qui enrichissent sans cesse le genre. Les autofictions critiques, quant à elles, ajoutent une dimension réflexive à la création autobiographique, tout en questionnant les liens entre réalité, fiction et théorie, brouillant encore davantage les lignes entre ces différents genres.

[79] http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E2655

c. L'essai aujourd'hui

Bien que la distinction entre essai et fiction semble claire à première vue, de nombreux textes remettent en cause cette frontière, parmi lesquels figure la fiction théorique. Cependant, l'essai lui-même joue sur cette limite, comme l'exprime Irène Langlet dans *L'Abeille et la balance* :

> L'essai littéraire est placé au croisement des conceptions de l'art comme surgissement profondément original, jamais encore advenu (création) et de l'art comme pratique codifiée grâce à laquelle un esprit inventif parvient parfois à produire un objet qui semble neuf (créativité). (Langlet, 2015 : 253)

Cette nature hybride de l'essai se reflète dans le paysage éditorial contemporain, comme en témoignent les nombreuses sous-catégories d'essais existant aujourd'hui en librairie. Cette diversification est une preuve supplémentaire de la perpétuation de l'éclatement des genres narratifs au sein de la littérature contemporaine, brouillant davantage les frontières entre essai, fiction et autres formes d'expression littéraire. Par exemple, la maison d'édition Les Éditions de Minuit comptait une collection dédiée aux essais intitulée sobrement « Essais ». Cette collection regroupait des essais littéraires, sociologiques ou consacrés à la peinture. En plus de cette collection, la maison d'édition inaugure en 1993 la collection « Paradoxe » avec l'ouvrage de Pierre Bayard *Le Paradoxe du menteur*. Cette collection regroupe d'après la maison d'édition elle-même « des essais consacrés principalement à la critique littéraire et à la philosophie[80] ». Ainsi, on retrouve dans cette collection des ouvrages très différents, tels que *Sur la peinture* de Gilles Deleuze, édité par David Lapoujade en 2023, ou encore les œuvres de fiction critiques de Pierre Bayard, comme mentionné précédemment. Cette collection a pris le relai de la collection « Essais », et contribue à ce flou qui entoure à nouveau la notion d'essai et explique les difficultés à classer les œuvres contemporaines en raison des multiples mouvances existantes.

Autre exemple révélateur de la multiplication des textes brouillant toujours davantage les frontières, la collection « Fictions pensantes » des Éditions Hermann inaugurée en 2010 avec la publication de *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante* de Franck Salaün. Ce texte s'interroge sur la nécessité de la fiction. Cette collection explore la façon dont les textes pensent, en s'intéressant à la manière dont ils construisent leur

[80] http://www.leseditionsdeminuit.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html

recherche comme une aventure intellectuelle. « Il s'agit d'interroger la façon dont les textes pensent — pas seulement à quoi ils pensent, et dans quels buts, mais comment ils pensent. L'entreprise peut dérouter, il n'est donc pas superflu de cartographier la région à explorer, en signalant au promeneur quelques sites intéressants, et aux autres orpailleurs les cours d'eau et les sables aurifères[81]. » Cette collection aurait donc pour vocation de présenter des textes tantôt fictifs, tantôt essayistiques traitant des conditions de production de savoir et des mécanismes à l'œuvre au sein de la fiction. C'est dans cette collection que nous retrouvons notamment la fiction théorique de Françoise Lavocat *Les Personnages rêvent aussi* qui porte à la fois la mention « Fiction pensante » et « Essai ».

De même, la maison d'édition des Presses Universitaires de Vincennes a mis un terme en 2012 à sa collection intitulée « Essais et Savoir », qui se définissait comme telle :

> Il s'agit d'accueillir des recherches d'origine disciplinaire variable, individuelles ou collectives, mais dont la règle commune sera la concision. Les livres sont donc limités à 192 pages, imposant ainsi à leurs auteurs un mode synthétique d'exposition. La diversité tient au libre choix des approches, historiques ou littéraires, esthétiques ou linguistiques. Elle tient aussi à un pari : faire coexister des essais personnels avec des travaux d'érudition. « Érudition, écriture : les deux extrêmes de la recherche ». (https://www.puv-editions.fr/collection/essais-et-savoirs/)

Cet arrêt s'est fait au profit de plusieurs autres collections, dont : « Intempestives », qui privilégie les essais transdisciplinaires, ou encore « L'Imaginaire du texte » au sein de laquelle nous retrouvons l'ouvrage de Marc Escola *Lupus in fabula. Six manières d'affabuler La Fontaine* que nous rangeons du côté de la fiction critique. Dans cet essai, Marc Escola applique sa théorie de la réécriture à plusieurs fables de La Fontaine afin d'en proposer des relectures ludiques. La maison d'édition a également inauguré en 2023 une nouvelle collection baptisée « Recherche-création » sous la direction de Violaine Houdart-Merot et de Nancy Murzilli et qui se présente comme suit :

> Les nouvelles manières de chercher en créant et de créer en cherchant réinventent les formes de la recherche scientifique et de la création artistique. La collection « Recherche-création » donne une pleine visibilité à ce mouvement de fond encore méconnu en France. Dans une perspective pluridisciplinaire, elle se fait le vecteur de travaux qui associent recherche et expérimentations artistiques (littéraires, chorégraphiques, théâtrales, cinématographiques…) et explorent les processus de création. Cette collection est également un lieu de

[81] https://www.fabula.org/actualites/39302/fictions-pensantes-une-nouvelle-collection-d-essais-litteraires-aux-editions-hermann.html

> réflexion théorique sur ces approches innovantes. Une attention particulière est enfin portée à l'écriture de la recherche, questionnement qui traverse toutes les sciences humaines et sociales aujourd'hui. (https://www.puv-editions.fr/collection/recherche-creation/)

Cette collection se veut le reflet des préoccupations contemporaines à l'œuvre dans le domaine de la littérature. Une considération accrue est portée aujourd'hui aux processus de création ainsi qu'à la dimension purement physique des œuvres, c'est-à-dire dans le cadre de la littérature à la fiction elle-même. Cette démarche s'inscrit en parallèle du développement de la fiction théorique. La recherche-création constitue une méthode qui peut permettre d'appréhender la notion de fiction théorique et les œuvres qu'elle recouvre. Dans cette perspective, le CNRS a inauguré en 2023 sa collection « Les décalé.e.s » dédiée à l'exploration des nouvelles voies de la critique avec l'ouvrage de Carolione Julliot *Monte Cristo, le procès !* illustrant la mouvance de la critique judiciaire, liée aux méthodes développées par le groupe de recherche InterCriPol. Les maisons éditions ont à cœur d'ancrer l'essai dans la société contemporaine afin d'attirer un lectorat qui s'est réduit depuis la fin du XX^{e} siècle. Ainsi, la maison d'édition Corti a donné naissance en 2023 à la collection « Penser situer », dirigée par Maël Guesdon et Marie de Quatrebarbes, et dont la ligne directrice est la suivante :

> La collection Penser-situer accueille des essais qui veillent à ne pas dissocier la pensée des contextes dans lesquels elle naît et se déploie. Elle souhaite offrir un espace privilégié à des réflexions qui tiennent compte de la situation de production et d'énonciation, c'est-à-dire qui ne font pas abstraction du contexte dans lequel elles sont émises. Sans s'attacher à une thématique, elle regroupe des essais qui s'inscrivent dans des expériences ou des pratiques, et qui placent en leur cœur la question de l'adresse.
>
> Du Penser/Classer de Georges Perec aux « savoirs situés » de Donna Haraway, mais aussi dans les traces de Walter Benjamin et de Gaston Bachelard, la collection Penser-situer se propose donc d'ouvrir un nouvel espace pour des essais hybrides (empruntant au récit, à la correspondance ou au fragment, par exemple), toujours attentifs à ne pas séparer la théorie et le sensible. (https://www.jose-corti.fr/collections/pensersituer.html)

Bien que cette multiplication de collections réponde à des logiques éditoriales et commerciales, elle reflète une réalité plus vaste : les difficultés inhérentes à la définition du genre essayistique. L'époque contemporaine est marquée par une liberté d'écriture qui impacte même le discours universitaire. L'essai, autrefois porte-parole privilégié des discours théoriques, doit maintenant coexister avec de nouvelles formes de récits et d'écritures alternatives. En 2022, Sophie Rabau et

Florian Pennanech, deux universitaires, ont publié *Mission Comédie ou Comment se sortir d'une tragédie en moins de 24 heures*. Cette fiction théorique met en scène des doubles fictifs des auteurs dans une mission visant à transformer des tragédies classiques en comédies. Ce type de fiction théorique démontre l'émergence de nouvelles formes littéraires hybrides, qui participent aux débats théoriques tout en renouvelant les outils de la critique. En somme, si cette mouvance littéraire est bien ancrée aujourd'hui, elle doit beaucoup aux auteurs du siècle précédent, notamment à Jorge Luis Borges, dont les œuvres contiennent déjà les prémisses de la fiction théorique.

4. A la vanguardia de la ficción teórica: Jorge Luis Borges

La ficción teórica se nutre de múltiples influencias, entre las cuales Montaigne se erige como precursor en cuanto a la forma de escribir y proporcionar un marco para los trazos de pensamiento. En esa misma línea, y en continuidad con las evoluciones más recientes del género ensayístico, encontramos al autor argentino Jorge Luis Borges, quien ya difuminaba las fronteras entre ensayo y relato en sus ficciones. Para comprender la ficción teórica, es necesario estudiar brevemente la obra de Borges y cómo esta se sitúa como una de las vanguardias de la ficción teórica.

a. Borges como lector ideal y fantaseado

Borges es principalmente conocido por su extensa producción literaria, que consiste principalmente en ensayos y colecciones de cuentos. El autor argentino trabajó en la promoción del género del cuento y su modernización en la literatura argentina y a nivel mundial. En el contexto de nuestro estudio, las obras que nos interesan se centran en el cuento y la ficción, y la mayoría de ellas fueron originalmente publicadas en las revistas *El Hogar* y *El Sur*. Por lo tanto, nos enfocaremos principalmente en:

- *Ficciones*, publicado en 1944.
- *El Aleph*, publicado en 1949.
- *Otras Inquisiciones*, publicado en 1952.
- *El Libro de arena*, publicado en 1975.

Estas obras son la esencia misma de la producción de Borges y permiten comprender su influencia en la ficción teórica. En ellas, expone sus teorías y concepciones de la literatura. Sin embargo, como señala Michel Lafon en su obra *Borges ou la réécriture*, es necesario hacer una distinción entre Borges como autor y Borges como personaje literario, e incluso como figura mítica. Según Lafon, Borges es un "Exemple rare d'un écrivain à ce point confondu avec son œuvre qu'il suffit d'évoquer sa figure, d'écrire son nom ou de projeter son ombre pour qu'aussitôt surgissent les mirages fantastiques qui hantent ses livres[82]" (1990 :9). No obstante, es esta figura doble la que nos interesa especialmente en cuanto a su influencia en el establecimiento de la ficción teórica. Los escritores dejan dos obras detrás de ellos: su obra escrita y la imagen de sí mismos; estas dos creaciones habitan el imaginario colectivo y lo enriquecen, y Borges es el ejemplo por excelencia de ello.

La primera característica de la obra de Borges y del propio Borges que llama nuestra atención es la postura lectoral desarrollada en sus obras y transmitida por su propia experiencia. En primer lugar, el mito borgeano del lector ideal se basa en su cargo como director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Además, Borges siempre se destacó por su pasión por la lectura. Él mismo lo afirma, se considera más un lector que un autor. De hecho, lo expresó en una entrevista con Daniel Bourne: " I'm merely a dreamer, and then a writer, and my happiest moments are when I'm reader [83]". Es de esta manera que surge la figura mítica de Borges como gran lector. Esta imagen se ve respaldada por el relato de Alberto Manguel, quien narra su época de estudiante, en la que visitaba a Borges, quien por entonces ya estaba ciego, para leerle.

Además, con el tiempo, Borges se ha convertido gradualmente en la figura del lector erudito por excelencia. De hecho, su obra está llena de referencias a otros autores y a las lecturas que realizó a lo largo de su vida. Pero además de eso, se suma su impresionante memoria, que le permitía movilizar estas referencias en cualquier momento y recordar todo lo que ha leído. Esta noción de una memoria lectora excepcional es algo con lo que Borges juega y la representa, en particular, en su cuento "Funes, el memorioso" del libro *Ficciones*. En este relato, Borges presenta a Ireneo Funes, cuya memoria se volvió infalible después de una caída de caballo. Este personaje,

[82] Traducimos: Ejemplo raro de un escritor tan confundido con su obra que basta con evocar su figura, escribir su nombre o proyectar su sombra para que inmediatamente surjan los espejismos fantásticos que acechan sus libros

[83] Traducimos: Soy simplemente un soñador y luego un escritor, y mis momentos más felices son cuando soy lector

que padece hipermnesia, aparece como el reflejo de su autor, quien también posee una memoria colosal. Esta idea de un lector tan erudito ha fascinado durante mucho tiempo a los autores y ha inspirado a toda una generación de escritores y teóricos.

Esta erudición es un tema central en la figura borgesiana y su literatura. De hecho, como recuerda Annick Louis[84],

> Quant au concept « d'érudition borgésienne », il désigne traditionnellement un phénomène que nous pouvons décrire de la façon suivante : la présence de nombreuses références (philosophes, scientifiques, critiques, historiens, etc.), ainsi qu'à des concepts philosophiques (et autres) dans les textes de Borges ; une série de renvois qui apparaîtront comme un système complexe, qui attire l'attention du lecteur et suscite l'impression qu'il existe un savoir derrière le texte, qu'il s'agit de saisir[85]. (2016: 71)

La obra de Borges y, por extensión, el mito borgiano se caracteriza por su vasta erudición, lo que resulta en que su obra esté saturada de una multitud de referencias a otros autores y obras diseminadas para respaldar su reflexión. De este modo, Borges moldea, en un sentido implícito, a un lector ideal para su obra, un lector capaz, al igual que él, de comprender las referencias que salpican su trabajo. Borges se coloca a sí mismo como el lector ideal de su obra. La literatura se convierte así en otro mundo por descifrar. La multiplicación de las referencias se presenta como la creación de símbolos por descifrar para comprender el universo en el que vive el lector. Gracias a esta erudición literaria, Borges enseña a su lector a comprender su mundo, proporcionando no solo la clave para entender su obra, sino también la realidad.

Esta multiplicación, e incluso sobrecarga, de las referencias tiene como primer efecto la creación de una fuerte intertextualidad y la inserción de la obra de Borges en la literatura mundial, pero también encierra al lector en un laberinto casi monstruoso de referencias. Este tema del laberinto constituye uno de los fundamentos de la escritura borgiana. La intención de situar al lector en el centro del laberinto literario puede entenderse como una invitación a investigar para orientarse en el laberinto, pero también para salir de él. El motivo del universo literario como

[84] BÉHAR, R. & LOUIS, A. (2016). *Lire Borges aujourd'hui : Autour de Ficciones et El Hacedor.* Paris, Éditions Rue d'Ulm.

[85] Traducimos : En cuanto al concepto de "erudición borgesiana", tradicionalmente se refiere a un fenómeno que podemos describir de la siguiente manera: la presencia de numerosas referencias (filósofos, científicos, críticos, historiadores, etc.), así como de conceptos filosóficos (y otros) en los textos de Borges; una serie de referencias que aparecen como un sistema complejo, que llama la atención del lector y sugiere la impresión de que hay un conocimiento detrás del texto, que debe ser comprendido.

laberinto permite a Borges crear un mundo con un plan. Si el mundo literario es un laberinto, significa que existe un plan para salir de él, a diferencia de la realidad caótica. Esta erudición es, por tanto, una forma indirecta de permanecer dentro de la literatura para escapar de la realidad. El lector borgiano se convierte en un investigador encargado de seguir las pistas dejadas por el autor-creador de este universo. La mayoría de las veces, estas pistas textuales toman la forma de referencias intertextuales, pero donde reside la especificidad de Borges y su fuerza, es que establece paralelos y conexiones entre las obras que cita. Esto se ilustra, por ejemplo, en el cuento "La esfera de Pascal" del libro *Otras Inquisiciones*. En este cuento, Borges intenta mostrar cómo, según él, la historia universal no sería más que la repetición de algunas metáforas. Para ello, multiplica las referencias literarias y filosóficas, reales e inventadas, y las relaciona entre sí para trazar una historia de la noción de esfera a lo largo de los siglos y las culturas. De la misma manera, en "El culto de los libros", del mismo libro, Borges comienza de la siguiente manera:

> En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: El mundo existe para llegar a un libro, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males. (Borges, 1951: 91)

Esa cita de apertura del cuento ilustra perfectamente la capacidad de Borges para establecer conexiones entre las referencias que cita. También sirve para destacar su método, que en la mayoría de sus cuentos consiste en basarse en sus lecturas y conocimientos para establecer una premisa a partir de la cual luego desarrollará su pensamiento y la ficción. En cuanto a este tema de la erudición en Borges, es importante destacar que la multiplicidad de fuentes y referencias le permite respaldar su teoría sobre la creación, a saber, que existe una unidad en la creación. Es decir, Borges retoma la idea romántica del genio único y creador, donde los diferentes autores o pensadores serían en realidad un medio de expresión. Por lo tanto, la multiplicación de citas sirve para disminuir la noción de paternidad de las ideas y resaltar la teoría en sí misma en lugar de la persona que la originó.

A todo esto, se suma también la concepción borgiana de la lectura, es decir, para él, la lectura no es una actividad pasiva de recepción, sino una verdadera actividad en el sentido estricto del término. Para Borges, el lector no es un simple receptor. El lector ilumina siempre el texto con su subjetividad, su experiencia y sus conocimientos, lo que significa que nadie lee el mismo texto. Esta idea presenta, por lo tanto, el texto como una estructura abierta a la interpretación. Estos

conceptos fueron teorizados principalmente en los trabajos de Umberto Eco, en *La obra abierta*, donde define la noción de texto abierto. Así, cada obra de arte, ya sea literaria, musical, pictórica, etc., es abierta en el sentido de que ofrece una multiplicidad de interpretaciones posibles, en lugar de proponer un sentido único y fijo. Las obras se caracterizan, por lo tanto, por una estructura que deja espacio a la ambigüedad, a la polisemia y a cierta indeterminación. Esto permite enriquecer la experiencia estética invitando al público a interactuar activamente con la obra y a explorar sus diferentes capas de significado. Por consiguiente, cada lector llena esos vacíos a su manera, de modo que dos lectores no leerán el mismo texto. Cada lectura o relectura actúa como una reconfiguración del texto y de la ficción misma. En resumen, esta percepción de Borges como lector ideal, erudito y apasionado se apoya, como hemos visto, en su insaciable sed de lectura, su conocimiento casi enciclopédico de la literatura mundial, y también en su conocimiento de la filosofía, que le permite nutrirse de estos diversos campos para alimentar la gran intertextualidad de sus obras. Además, los numerosos escritos borgianos dedicados a la lectura y a la concepción de la lectura como un acto creativo han contribuido al nacimiento de este personaje del lector ideal, al mismo nivel que muchos de sus personajes literarios. Todo esto ayuda a comprender cómo Borges representa esta figura idealizada del lector y de la lectura en general. Es, de hecho, esta concepción de la lectura la que se encuentra implícita en la ficción teórica. Los autores de ficciones teóricas, y más concretamente Enrique Vila-Matas y Jean-Benoît Puech, retoman los juegos borgianos sobre la erudición para crear sus propios laberintos textuales, dentro de los cuales el lector erudito debe moverse. El horizonte de expectativas del lector borgiano, al igual que el de las ficciones teóricas, es bastante elevado, ya que el autor se dirige de cierta manera a un público avezado y culto, lo que, a su vez, puede generar críticas. La actividad de leer puede percibirse como "un jardín de senderos que se bifurcan", retomando el título de uno de los cuentos de Borges, es decir, nuevamente, como un laberinto por descifrar. Precisamente, es esta actividad de desciframiento la que lleva al lector a ser creativo y a tener una lectura activa. De este modo, la actividad de lectura se vuelve comparable a la del narrador de "La escritura del dios": Tzinacan, quien, encerrado en su prisión, intenta descifrar la fórmula mística que le permitirá alcanzar la beatitud. Para ello, debe descifrar el pelaje del jaguar que está encerrado con él.

> Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas

> incluían puntos; otras formaban rayas trasversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos. (Borges, 1949: 82)

Esta comparación resume la manera en que Borges concibe la lectura, como una actividad mental de reflexión y de recomposición de recuerdos y conocimientos activados por la ficción. De este modo, en Borges, todo lector es a la vez autor. Borges esboza en su obra un nuevo régimen de autorialidad que inspirará a la crítica y la teoría literaria, y que también ejercerá una influencia en la ficción teórica y en la instauración de una mayor hibridación dentro de los textos. La concepción de la lectura en Borges, como una actividad activa y creativa, establece un vínculo profundo entre el autor y el lector. Esta relación compleja entre el autor-lector y el lector-autor prepara el terreno para abordar otro aspecto crucial de la obra de Borges: la hibridez de su escritura y la reconfiguración del papel tradicional del autor. La forma en que Borges interactúa con sus lecturas y construye su universo ficcional nos lleva a explorar cómo desafía las nociones tradicionales de autorialidad en el proceso de creación literaria. La hibridez de su escritura se convierte entonces en un elemento central para comprender cómo Borges redefine el rol del escritor y del lector, abriendo así nuevas perspectivas sobre la literatura y la creación.

b. Hibridación y nuevo régimen de autoridad

Como hemos visto hasta ahora, Borges tiene una extensa producción literaria que abarca varios géneros, aunque la mayor parte de su producción se encuentra en el campo del cuento y la narrativa breve. El autor se destaca por practicar lo que él mismo ha denominado las "ficciones". Esto significa una forma breve en la frontera entre el microrrelato, el cuento, la alegoría, la reflexión personal o el pensamiento. A través de la ficción, Borges crea un universo propio, como lo analiza especialmente Jean-François Gerault en su obra *Jorge Luis Borges, une autre littérature*.

> La plupart du temps, la narration y est toujours réduite à la portion congrue mais le lecteur est envoûté par cette littérature atypique et inclassable, mélange de poésie, d'énigme, de réflexions philosophiques, de critique littéraire, d'humour, de non-sens, d'érudition truquée. La littérature devient une réflexion sur la littérature et sur ce qui fait son essence. L'illusion ; l'œuvre ne renvoie plus à la réalité mais à d'autres œuvres,

> et l'on est fascinés par ce monde sophistiqué qui nous fait prendre conscience de l'irréalité de notre univers, pourtant si plein de certitudes. (Gerault, 2003 : 74-75) [86]

Borges desarrolla una práctica de escritura única en la que la hibridez y el intertexto se despliegan para crear una obra laberíntica.

De alguna manera, Borges retoma el espíritu ensayístico desarrollado por Montaigne y el pensamiento "a saltos y a retozas". Donde Borges se diferencia de Montaigne es en su recurso a la ficción, así como en la persona que asume la narración de las "ficciones". En efecto, en Montaigne, el narrador en primera persona simboliza al propio autor que se entrega a su lector y le confía sus pensamientos. En Borges, este "yo" abarca múltiples significados y realidades, pero no es Borges como autor quien asume la narración de estos relatos, sino un "yo" narrativo que varía según los relatos.

Todo esto da vida a la hibridez que caracteriza la obra de Borges. El autor trasciende las fronteras tradicionales entre los géneros literarios, como lo relata Alberto Manguel en su obra *Chez Borges*; Borges no creía en los géneros literarios, el único por el que sentía admiración era la épica. Esta hibridez en la obra de Borges refleja su complejo enfoque intelectual, en el que, como hemos mencionado anteriormente, la ficción, la filosofía, la reflexión, la poesía y la erudición se entrelazan de manera inextricable. Borges, más que un autor, es un creador. Él da vida a una obra que es más una suma literaria que un libro en particular. Esto se debe en parte a que, para él, el mundo es un libro y cada libro es un mundo. Por lo tanto, resulta difícil encajar sus libros-mundos en una categoría preestablecida. Un ejemplo de esta hibridez en la escritura de Borges se ilustra especialmente con su forma de incorporar la filosofía en sus relatos. Sus "ficciones" están llenas de conceptos filosóficos. Por ejemplo, en "El jardín de los senderos que se bifurcan", Borges crea una alegoría compleja para ilustrar el concepto del Tiempo. También presenta enigmas metafísicos, como en el cuento "El Aleph", que puede considerarse un cuento metafísico, un género del que, según Roger Caillois, Borges sería el primer representante. Borges plantea dilemas intelectuales en sus obras, y dos de las más famosas, que nos interesan particularmente, son "La Biblioteca de

[86] Traducimos: La mayor parte del tiempo, la narración se reduce al mínimo, pero el lector queda cautivado por esta literatura atípica e inclasificable, una mezcla de poesía, enigma, reflexiones filosóficas, crítica literaria, humor, sinsentido y erudición ficticia. La literatura se convierte en una reflexión sobre la literatura misma y sobre lo que constituye su esencia. Es una ilusión; la obra ya no remite a la realidad, sino a otras obras, y nos sentimos fascinados por este mundo sofisticado que nos hace tomar conciencia de la irrealidad de nuestro universo, a pesar de estar lleno de certezas.

Babel" y "Pierre Menard, autor del Quijote". En "La Biblioteca de Babel", imagina una biblioteca con libros infinitos, cada uno con una variación de combinación de letras, lo que le permite explorar el concepto de infinito y representarlo. Esta fusión de la ficción y la filosofía le ofrece un terreno de juego formidable en el que las ideas abstractas pueden encarnarse literariamente y cobrar vida en mundos imaginarios.

Su escritura se caracteriza también por su dimensión reflexiva que cuestiona el papel del autor como autoridad absoluta. Por ejemplo, en "El otro", se representa a sí mismo a través de un personaje homónimo. Esta auto inclusión del autor invita al lector a reflexionar sobre la creación literaria y sobre cómo el escritor moldea la realidad a través del lenguaje. La obra de Borges representa un desafío a la autoridad del escritor tradicional. El autor ya no es un creador todopoderoso, sino que busca explorar los límites del pensamiento y la escritura. Esto explica en parte por qué, inicialmente, Borges fue percibido como una amenaza para la noción de paternidad literaria. Esta idea se ilustra, por ejemplo, en su cuento "El Inmortal", donde el narrador se encuentra con Homero convertido en inmortal, lo que altera su relación con sus obras. Este cuento puede considerarse un contraejemplo de la idea del gran escritor encumbrado en un pedestal.

Todas estas temáticas contribuyen al desarrollo de una escritura particular e híbrida en la cual el autor tiene la libertad de seguir las divagaciones de su pensamiento, como describe especialmente Michel Lafon:

> A essayer de suivre les linéaments de la « pensée borgésienne », d'en reconnaître les schémas directeurs. On est, me semble-t-il, frappé par le fait que celle-ci procède par binarité, par alternance de blancs et de noirs, de vides et de pleins d'affirmation et de négation, de comparaisons et d'oppositions… D'une manière quasiment emblématique, le *pero* (mais) et le de *algún modo* (en quelque sorte) œuvrent au déroulement et au rebondissement des poèmes borgésiens, à leur narrativité[87]. (Lafon, 1990 :25)

La especificidad de la posición autoría de Borges radica primero en su escritura híbrida y en su concepción de la ficción, que surge de la experimentación de prácticas teóricas o filosóficas derivadas de sus lecturas. Así, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" constituye una representación perfecta de la estructura ensayística de la mayoría de los textos borgesianos. Es decir, aunque la ficción y

[87] Traducimos: Al intentar seguir los lineamientos del "pensamiento borgesiano" y reconocer sus patrones principales, se observa, me parece, que este procede mediante la binaridad, alternando entre blancos y negros, vacíos y plenitudes, afirmaciones y negaciones, comparaciones y oposiciones... De manera casi emblemática, "pero" (pero) y "de algún modo" (en algún sentido) trabajan en el desarrollo y el resorte de los poemas de Borges, en su narratividad

el ensayo se entremezclan, la cuestión de la verdad en relación con la ficción sigue siendo una preocupación central. Por lo tanto, " des essais de fiction et des fictions d'essais se créent, qui reposent sur la mise en scène complexe du réel-dans-la-fiction, du fictif-dans-la-réalité, et du fictif-dans-la-fiction [88]" (de Obaldia, 2005 : 405). La implementación de estos juegos literarios permite, por un lado, la reflexión, y, por otro lado, la multiplicidad de interpretaciones para que cada lector pueda convertirse en un creador a su vez al privilegiar una interpretación sobre otra, cuestionando así la noción misma de autor. Esta revisión de la noción de autor alcanza su punto máximo con la creación de autores ficticios, un recurso que encontramos en la obra de Jean-Benoît Puech y que será objeto de un análisis más profundo en el resto de esta tesis.

Además de derribar al autor de su pedestal, Borges disemina en su obra a numerosos autores ficticios que luego inspirarán a otros escritores. Como hemos visto anteriormente, las vidas de autores ficticios han ido ganando terreno en la literatura, y la obra de Borges también se inscribe en este género literario particular. Uno de los ejemplos más famosos de autor ficticio es Pierre Ménard, a quien Borges destaca en su cuento "Pierre Ménard, autor del Quijote", y que ha inspirado a numerosos teóricos literarios. La creación de autores y textos ficticios por parte de Borges forma parte de un proceso de ficcionalización del autor. Esta fictividad del autor contribuye a la voluntad de desacralizar la postura autoría. Esta idea se encuentra, por ejemplo, en su cuento "Examen de la obra de Herbert Quain", donde el narrador busca mostrar por qué la obra de Herbert Quain ha sido subestimada y merece ser examinada. Herbert Quain incluso habría anticipado la obra de Italo Calvino "Si una noche de invierno un viajero". La creación de autores ficticios permite una vez más a Borges respaldar su tesis de la existencia de un genio único y refutar la noción de paternidad literaria. Estos autores ficticios también sirven como soporte para la reflexión de Borges. De hecho, puede desarrollar sus propias teorías a través de sus reescrituras o lecturas creativas, aunque las coloca bajo la autoridad externa de estos autores ficticios, aunque todo esto sigue siendo, por supuesto, ilusorio. Esta idea se desarrolla desde el prólogo de su colección "Ficciones":

[88] Traducimos: ensayos de ficción y ficciones de ensayo se crean, basados en la compleja representación de lo real en la ficción, lo ficticio en la realidad y lo ficticio en la ficción

> Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (Borges, 2011: 7)

Los textos de autores ficticios permiten a Borges respaldar sus argumentos y teorías. Además, como lo expresa Damien Mollaret en su artículo dedicado, entre otras cosas, a los autores ficticios borgesianos[89], esta multiplicación de autores ficticios en la obra de Borges también puede explicarse por el hecho de que Borges habría llegado a darse cuenta, al igual que el protagonista del cuento "Las Ruinas circulares", de que él también era una apariencia que otro estaba soñando. Como explica Françoise Lavocat en *Fait et fiction. Pour une frontière*, esta paradoja de la ficción representa el problema de lo que ella denomina "la inclusión recíproca". De hecho, esto a menudo toma la forma de un bucle extraño donde las fronteras entre el mundo que engloba y el que es englobado se difuminan. Esta estructura narrativa recuerda a la cinta de Möbius, donde "nous devons penser simultanément que $1 \in 2$ et que $2 \in 1$[90]" (Lavocat, 2016: 457), invirtiendo la relación de dependencia habitual y violando el principio de causalidad. En el caso de Borges en "Las ruinas circulares", el autor se convierte a la vez en creador y criatura, lo que deshace la idea de paternidad literaria y de soberanía del autor sobre su texto. El autor no es más que un personaje entre otros, perdiendo así toda autoridad sobre su obra. Esta puesta en abismo de la creación literaria, a través de la paradoja de la inclusión recíproca, ilustra perfectamente cómo la implicación mutua del todo y las partes conduce a un juego constante entre los diferentes niveles de realidad. La pirueta conceptual de Borges, además de poner de manifiesto la hibridez de su escritura, redefine así la relación entre el autor, la obra y el lector, al tiempo que evidencia su rechazo a la paternidad literaria.

Todo esto contribuye al retrato en negativo de Borges como garante de una nueva forma de autoría. Sin embargo, no debemos olvidar que la formulación de tales teorías e invenciones textuales se basa principalmente en la innovación que el autor demuestra en toda su obra. De hecho, como analiza Raphaël Baroni en su obra *La Tension narrative*, Borges se define ante todo como un autor que disfruta jugando con la literatura y es aficionado a los juegos literarios que se apoyan especialmente en la hibridez que él defiende y ejemplifica en cada uno de sus textos. Por lo tanto,

[89] MOLLARET, D. (2016). Portraits d'écrivains fictifs borgésiens et nabokoviens. *Fabula-LhT n° 17, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères*. Juillet 2016, repéré à :https://www.fabula.org/lht/17/mollaret.html
[90] Traducimos: debemos pensar simultáneamente que $1 \in 2$ y que $2 \in 1$

es importante " illuster la manière dont Borges s'est servi de certains procédés classiques de mise en intrigue, tout en réservant à son lecteur des surprises mémorables qui reposent sur le détournement de certaines conventions architextuelles ou sur leur mise en scène [91]" (Baroni, 2007: 372).Así, en su cuento "La muerte y la brújula", Borges se apropia y subvierte los códigos de la novela policíaca jugando con las expectativas del género. Este relato presenta al inspector Erik Lönnrot, un detective que se embarca en una investigación compleja sobre una serie de asesinatos aparentemente relacionados con misterios cabalísticos. Cada crimen parece seguir una lógica esotérica, con pistas que hacen referencia a elementos de la Cábala. Lönnrot, guiado por su pasión por la lógica y el simbolismo, está convencido de que los asesinatos forman una secuencia cuyo significado debe descifrar para descubrir la identidad del asesino. Borges retoma así las convenciones clásicas de la novela policíaca – un detective inteligente, un crimen misterioso, pistas diseminadas en el relato – pero las manipula para crear un laberinto de referencias eruditas y pistas falsas. En lugar de guiar al lector hacia una resolución clara del enigma, Borges multiplica las pistas y las interpretaciones posibles, haciendo que la búsqueda de la verdad sea incierta y subjetiva. En esto, se aleja de la novela policíaca tradicional, que tiende hacia una conclusión lógica y satisfactoria, para proponer una trama con una resolución ambigua. Esta subversión de los códigos de la novela policíaca puede ser percibida como un juego literario típicamente borgeano llevado a su paroxismo. De hecho, un enfoque similar se encuentra en los autores de ficciones teóricas, ya que su profundo conocimiento de los mecanismos y teorías literarias les permite revisitarlas para proponer ficciones originales que juegan y ejemplifican los códigos de la literatura. Esto explica el papel significativo de Borges como vanguardia de la ficción teórica, incluso a través de sus ficciones metafísicas.

La obra de Borges trastorna las concepciones tradicionales de la postura del autor. Su visión de la creación literaria y del lector como creador rechaza la idea de paternidad literaria, considerando en su lugar que cada obra es el resultado de una compleja hibridez, que proviene de una multitud de influencias y de intercambios intertextuales. Esta perspectiva innovadora de un autor descentrado y de una escritura en constante transformación también se ha desarrollado a lo largo del siglo XX y continúa hasta hoy, especialmente a través de la ficción teórica. Para

[91] Traducimos : ilustrar cómo Borges se sirvió de ciertos procedimientos clásicos de construcción de la trama, al tiempo que reserva para su lector sorpresas memorables que se basan en la desviación de ciertas convenciones architextuales o en su puesta en escena

comprender mejor esta noción de hibridez e intertextualidad en Borges, es importante centrarse en uno de sus conceptos emblemáticos, retomado por numerosos autores y teóricos: la Biblioteca de Babel como ilustración misma de la creatividad borgiana, pero sobre todo como ejemplificación del concepto de intertextualidad.

c. Biblioteca de Babel e intertextualidad

La obra de Borges está saturada de referencias a una multitud de obras y se nutre de varias corrientes de pensamiento provenientes de diversas disciplinas, incluyendo la filosofía. Entre aquellos que nos interesan particularmente porque permiten comprender y analizar la ficción teórica, se encuentra la noción de intertextualidad destacada de manera alegórica en el cuento "La Biblioteca de Babel". En este cuento, que comienza con la siguiente epígrafe tomada de "The Anatomy of Melancholy" de Robert Burton: "By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...[92]" (Burton, 1621: Pt. 2, Sec. II, Mem.IV), Borges desarrolla la idea de una biblioteca que contiene todos los libros que jamás han existido. Borges se inspira en esta cita para establecer esta biblioteca-monstruo y explicar su funcionamiento, el cual habría sido descifrado por uno de los pensadores que trabajaban en esta biblioteca.

> Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (Borges, 2011:57)

La concepción de que "todo está escrito" en la biblioteca de Babel refuerza la idea borgesiana de que la literatura es, en realidad, un único y mismo texto disperso en innumerables fragmentos,

[92] Traducimos: Por este arte se puede contemplar la variación de las 23 letras

todos reunidos dentro de la biblioteca. La biblioteca se convierte en una alegoría de la literatura. Cada autor, incluido Borges, es un escritor entre muchos en esta biblioteca que los agrupa a todos, y cada autor encuentra su inspiración en esta biblioteca infinita de influencias e ideas preexistentes para crear su propia obra. La literatura se convierte en una reserva de formas e ideas que esperan ser expresadas y desarrolladas. La biblioteca de Babel refleja la pasión de Borges por la búsqueda intelectual y los juegos literarios, donde los escritores y lectores exploran incesantemente las posibilidades de la creación y la interpretación literaria en un vasto universo de palabras.

Esta concepción de la biblioteca también ilustra la complejidad del acto de lectura e interpretación según lo concebido por Borges. De hecho, al igual que los autores, los lectores son exploradores de la biblioteca infinita. Buscan dar sentido a los textos y descubrir las conexiones que existen entre ellos. La biblioteca de Babel simboliza la intertextualidad borgesiana. Es decir, cada texto está en constante diálogo con todos los demás, los préstamos y las referencias son omnipresentes y fomentan el desarrollo de la creación y la ficción. La intertextualidad tal como la concibe Borges cuestiona la autonomía de la obra literaria, pero hace hincapié en la interconexión que existe entre todas las obras y las ideas a lo largo del tiempo e incluso del espacio. La creación literaria ya no tiene límites, todo es posible. La biblioteca de Babel se concibe como la virtualidad de todas las posibilidades de la creación, como lo ilustra cada uno de los libros que la componen.

El cuento «La Biblioteca de Babel» permitió, en particular, a la crítica literaria francesa desarrollar un análisis de la intertextualidad; pero también ilustra todo un aspecto del discurso metaliterario. «La Biblioteca de Babel» puede leerse como una reflexión sobre las relaciones entre el lector y el libro, pero también como la base de la teoría de la lectura desarrollada en la obra borgiana, es decir, que cada lectura se realiza dentro de una red de otras lecturas y de conexiones en la mente de cada lector. La Biblioteca de Babel simboliza el desafío de la interpretación. Como ya hemos mencionado, Borges multiplica las referencias y difumina las fronteras entre la realidad y la ficción. Es, por lo tanto, casi imposible distinguir lo verdadero de lo falso, lo significativo de lo absurdo. El lector, al igual que los bibliotecarios de Babel, se encuentra atrapado en este laberinto textual en busca de sentido. La búsqueda de sentido es una de las preocupaciones centrales de Borges. Es una metáfora del acto mismo de la lectura: el lector, a través de la interpretación, intenta hacer emerger un significado de lo que lee.

La dimensión de la intertextualidad literaria en la obra de Borges adquiere otra perspectiva, ya que permite al lector establecer conexiones a su elección entre las obras, lo que puede llevar a la creación de influencias insospechadas. Esta idea se desarrolla especialmente en el cuento " Kafka y sus precursores", en el que Borges se embarca en la tarea de retroactivamente descubrir a todos los autores que contribuyeron al surgimiento de Kafka. En otras palabras, dentro de la concepción borgesiana de la literatura como universo, el tiempo no tiene un dominio lineal y, por lo tanto, es completamente posible que un autor cree sus propios precursores. Todo esto ilustra la riqueza de la obra de Borges y explica por qué ha inspirado una parte significativa de la teoría y crítica literaria, así como la formulación de conceptos que luego serán retomados por los autores de ficciones teóricas. La idea central detrás de " Kafka y sus precursores" se basa principalmente en la concepción del tiempo de Borges, que implica una progresión no lineal[93]. Este concepto se desarrolla especialmente en su cuento "Nueva refutación del tiempo", donde Borges argumenta que el tiempo existe sin sucesión. La continuidad temporal es solo una ilusión. Por lo tanto, en su opinión,

> El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre ; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (Borges, 2013: 164)

En consecuencia, el tiempo no es un factor para considerar en el contexto de la creación literaria. Esto cuestiona la idea de que los escritores solo son influenciados por los autores que los precedieron en el tiempo. En cambio, introduce la idea de que los autores crean retroactivamente precursores de sus propias obras. Así, en "Kafka y sus precursores", Borges enumera una lista de autores que anticiparon el estilo y los temas de Kafka. Anuncia este proyecto desde el principio del cuento:

> Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico. (Ibid, 83)

Borges retoma esta idea en otros cuentos, como en "Nathaniel Hawthorne", donde se auto cita para expresar: "Un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y, de alguna manera, los justifica"

[93] A esta idea se suma también una voluntad de exaltación de las fuentes, como lo expresa Maxime Decout en su ensayo *Qui a peur de l'imitation ?*. Así, el hecho de que Borges, en este cuento, elija deliberadamente qué precursores atribuirle a Kafka arroja una nueva luz sobre sus fuentes y permite valorizarlas.

(Ibid. 198). Esto conlleva una concepción del acto de leer y escribir como capaz de trascender las limitaciones temporales. Del mismo modo, implica que los autores, en calidad de autoridades literarias, no son meros receptores pasivos de la influencia de otros autores, sino que son verdaderamente activos en la creación de su propio canon literario. Una vez más, Borges cuestiona las convenciones literarias para ampliar los límites y explorar las posibilidades que ofrece la creación literaria.

En resumen, en "Kafka y sus precursores" y "La biblioteca de Babel", Borges ilustra su concepción de la intertextualidad como una red de conexiones inesperadas entre obras, haciendo caso omiso de la restricción temporal. Esta concepción innovadora de la creación literaria también se encuentra en el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote", que nuevamente invita al lector a reflexionar sobre cómo los escritores pueden reinventar el pasado literario para crear nuevas obras.

d. Pierre Ménard: precursor de la teoría literaria contemporánea

Entre los muchos conceptos desarrollados por Borges en su obra, uno de los que ha tenido mayor perdurabilidad, e incluso fama, es el que se ilustra en su cuento «Pierre Menard, autor del Quijote ». En este relato, Borges describe la obra de Pierre Menard, presentando una lista exhaustiva de sus trabajos antes de concentrarse en su proyecto de reescribir *Don Quijote* de Cervantes. ¿Es importante recordar, como lo señala Schaeffer en *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* que *Don Quijote* ya es una obra compleja. Combina un relato narrativo con una parodia de las novelas de caballería como *Amadís de Gaula*, tanto en el plano sintáctico como en el semántico. Borges justifica el proyecto de reescritura de Menard afirmando que incluso es superior al original, ya que Menard se esfuerza por reproducir el idioma español de la época mediante una recreación lingüística minuciosa.

Pierre Menard logra reescribir fielmente varios capítulos de la obra original; sin embargo, su obra no tiene el mismo alcance que la de Cervantes, según el narrador del cuento, dado que Menard emprende esta recreación en el siglo XX, por lo que sus influencias son diferentes a las del autor original. Así, según Jean-Marie Schaeffer, el *Don Quijote* de Cervantes ofrece una antinovela o una parodia de las novelas de caballería, mientras que el *Don Quijote* de Menard

constituye más bien una novela histórica ambientada en la España del siglo XVI. Esta idea se inscribe en la línea de lo que Borges desarrolla en su cuento «Los precursores de Kafka», es decir, que el tiempo no tiene dominio sobre la creación literaria y que cada texto revela conexiones intertextuales inéditas y se inscribe en su propio canon literario. Eso es precisamente lo que hace Pierre Menard, quien habría sido inspirado por autores mucho más tardíos que Cervantes, como Nietzsche, según el narrador borgiano.

Esta empresa del autor ficticio Pierre Ménard ha inspirado a numerosos autores y teóricos. Con el tiempo, Pierre Ménard adquiere autonomía con respecto a Borges y se le menciona como un autor que realmente existió. Por ejemplo, los oulipianos a menudo se refieren a la figura tutelar de Pierre Ménard, como Marcel Bénabou en *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Asimismo, en 2008 se publicó una biografía de Pierre Ménard escrita por Michel Lafon: *Une Vie de Pierre Ménard*. Además, la trilogía de Antoine Bello, que ya hemos mencionado, se sitúa bajo el patrocinio de Pierre Ménard, ya que es el origen del Consorcio de Falsificación del Real, una organización secreta en el corazón del ciclo de Bello. En el ámbito de la teoría literaria, Pierre Ménard se menciona en varias ocasiones, tanto en la teorización del género de las vidas de escritores ficticios como en ejemplos citados por Umberto Eco y Antoine Compagnon en el desarrollo de sus respectivas teorías literarias. Como prueba adicional de la importancia de este personaje en el panorama literario, en 2016, la revista Fabula-LhT le dedicó un número especial titulado *Pierre Ménard, Notre ami et ses confrères*, bajo la dirección de Arnaud Welfringer. El proyecto de este número de la revista es cuestionar si toda la literatura no es ménardiana. Pierre Ménard se percibe como un personaje importante en la aventura poética. Aparece como líder de una escuela de personajes conceptuales que muestran el carácter lúdico y creativo de la teoría literaria tal como se concibe desde mediados del siglo XX. Para Arnaud Welfringer, el personaje de Borges puede compararse con una máquina de guerra contra la historia literaria clásica. Aunque la obra de Pierre Ménard cae en una forma de imposibilidad literaria, el caso de Pierre Ménard constituye una fábula teórica, en la vanguardia de la ficción teórica, ilustrando el poder teórico de la ficción. Welfinger incluso enfatiza aún más la importancia de Pierre Ménard al calificarlo como " d'exemplum fictif à interprétation transcendante obligatoire [94]", es decir:

[94] Traducimos: un ejemplo ficticio con interpretación trascendental obligatoria

> Le recours à Pierre Ménard constituerait donc un moment où le discours du poéticien atteint une sorte de point d'indistinction entre théorie et critique : théoriser à partir de « Pierre Ménard », c'est, simultanément, interpréter cette fiction- et vice-versa : interpréter « Pierre Ménard », c'est toujours déjà théoriser[95]. (Welfinger, 2016 : https://doi.org/10.58282/lht.1769)

Esta idea de teorizar el proyecto de Pierre Ménard y su enfoque, a pesar de ser un autor ficticio imaginado por Borges y cuyo proyecto nunca vio la luz debido a su carácter ficticio, también fue retomada por Gérard Genette en su artículo "Ménard et nous". De hecho, comienza observando que esta ficción borgiana ha gozado de una cantidad extravagante de interpretaciones y de una crítica inesperada. Para él, esta hiperficción se ha convertido en "une tarte à la crème de la poétique mode[96]"[97]. Sin embargo, Pierre Ménard puede considerarse como la figura de cada lector. En efecto, en cada lectura, los libros experimentan un proceso de reescritura mental. Borges, con esta fábula teórica, ofrece una descripción precisa del acto de leer y permite ilustrar esta concepción moderna de la actividad lectora. La utilización del personaje de Pierre Ménard por parte de la teoría literaria y su mención en numerosas obras de ficción testimonian la innovación que Borges demostró en esta historia. También ayuda a comprender hasta qué punto la obra de Borges refleja las preocupaciones de su autor, arraigado en su época y en los debates teóricos que lo animaron.

La obra de Borges y sus personajes permiten arrojar luz sobre la obra de otros autores. Este es el caso, por ejemplo, de la obra de Gérard Genette. El teórico ha recurrido en múltiples ocasiones a las figuras de Borges y Pierre Ménard para desarrollar y ejemplificar sus teorías. Tanto es así que Frank Wagner, siguiendo la línea de los trabajos de Julien Roger[98], propone estudiar la influencia de Borges en Genette[99]. La figura de Pierre Ménard se presenta, así como una fuente prácticamente inagotable de inspiración literaria y teórica, situando al personaje de Borges en el corazón de una red intertextual típicamente borgiana. Pierre Ménard se ha convertido en sí mismo en un laberinto digno de las creaciones de su propio autor.

---

[95] Traducimos: El recurso a Pierre Ménard constituye así un momento en el que el discurso del poeta alcanza una especie de punto de indistinción entre teoría y crítica: teorizar a partir de "Pierre Ménard" es simultáneamente interpretar esta ficción -y viceversa: interpretar "Pierre Ménard" es siempre ya teorizar.
[96] Traducimos: un tópico recurrente de la poética moderna
[97] GENETTE, G. (2016). Ménard et nous. *Fabula-LhT n° 17, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères*. Juillet 2016, repéré à : https://www.fabula.org/lht/17/genette.html, consulté le 8 mai 2020.
[98] ROGER, J. (2012). Genette, l'autre de Borges. *Iberic@l, 2.* Repéré à : https://hal.science/hal-04071154, consulté le 8 mai 2020.
[99] WAGNER, F. (2016). Jorge Luis Genette. *Fabula-LhT n° 17, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères*. Juillet 2016, repéré à : https://www.fabula.org/lht/17/wagner.html, consulté le 5 mai 2020.

Con Pierre Ménard, Borges cuestiona el acto de creación auténtica y busca redefinir la noción de plagio, una redefinición que inspiraría a otros autores como Pierre Bayard con su obra *Le Plagiat par anticipation*. Si el tiempo no tiene relevancia en la creación literaria, entonces, al igual que un autor puede crear sus precursores, se vuelve posible imaginar casos de plagio por anticipación. Pierre Ménard allana el camino para la creatividad en el campo de la teoría literaria, de la misma manera que lo hizo Bartleby en ese mismo período. Estos dos personajes ficticios se unen al panteón de la teoría literaria de los siglos XX y XXI. La introducción de estos personajes que encarnan alegorías teóricas permite avanzar hacia la creación de la ficción teórica, que sigue de cerca las evoluciones del pensamiento teórico literario. Pierre Ménard explora los límites de la creación literaria e interroga los límites de la noción de originalidad en el arte. Estas múltiples reapropiaciones también insuflan nueva vida al género de la vida ficticia de autor, que poco a poco recupera su auge en la literatura contemporánea. Pierre Ménard se convierte en el portavoz de esta corriente creativa y creadora, tanto en la ficción como en la teoría literaria. Simboliza la creatividad infinita y la complejidad de las relaciones entre autor, texto y lector.

La obra de Borges ilustra y encarna una visión innovadora de la creación literaria, la lectura y la figura del autor. Borges mismo se presenta como un lector ideal y fantaseado por muchos autores y teóricos contemporáneos, capaz de navegar por los intrincados laberintos de la literatura-biblioteca. El autor argentino introduce la figura del lector capaz de tejer vínculos entre las obras, a veces inesperados pero destinados a revelar interpretaciones innovadoras de las obras literarias, colaborando así con el autor en la creación literaria. Además, la hibridez y el nuevo régimen autorial destacados en la obra de Borges ilustran la flexibilidad del acto literario, donde cada obra es el producto de una multitud de influencias e intercambios intertextuales. La biblioteca de Babel, de hecho, aparece como el ejemplo supremo y el símbolo de esta intertextualidad. Dentro de esta biblioteca, la libertad prevalece y cada autor se convierte en un Pierre Ménard en potencia al reinventar las obras en cada lectura. Todos estos conceptos desarrollados por Borges tuvieron un impacto en el desarrollo de la teoría literaria, así como en el surgimiento mismo de la ficción teórica, que se nutre de esta libertad creativa y de la importancia de la intertextualidad. Por lo tanto, ahora nos centraremos en examinar varios representantes contemporáneos de la ficción teórica para ejemplificar las características que hemos destacado. Todo lo que hemos visto hasta ahora nos lleva a estos textos que nos proponemos estudiar.

Chapitre II.

Portrait de la fiction théorique :

caractéristiques et mécanismes

1. Fondements théoriques de la fiction théorique

Comme nous l'avons établi dans le chapitre précédent, le genre de la fiction théorique repose sur les caractéristiques suivantes :

- L'hybridité entre fiction et théorie : la fiction théorique allie l'imagination à une réflexion critique, intégrant des éléments de fiction tout en développant des concepts théoriques.
- La narration : les œuvres de fiction théorique sont des récits autonomes qui se lisent comme des fictions, avec l'accent mis sur le plaisir de lecture. La fiction théorique combine l'expérience littéraire à la production de savoirs.
- L'intégration d'éléments de réflexions théoriques : tout en préservant son caractère fictionnel, la fiction théorique incorpore des éléments de réflexion critique qui agissent de concert avec le récit, en le complétant, mais sans en être nécessairement le point focal.
- Une tension entre discours narratif et essayistique : il existe une complémentarité, voire une tension, entre la narration et la réflexion théorique. Cette tension peut se manifester par le déploiement du commentaire au sein de la fiction.
- Le rôle central de l'imagination : la fiction théorique utilise l'imagination comme une méthode de réflexion critique, favorisant la co-construction du sens avec le lecteur.
- L'importance de l'architextualité et de la métatextualité : la fiction théorique s'inscrit dans le cadre architextuel plus large de la fiction et joue sur les niveaux multiples de référence à d'autres textes.
- Une interaction complexe avec le lecteur : le lecteur est activement impliqué au sein de la fiction théorique, qui crée une expérience où lire, écrire et interpréter se confondent, brouillant et enrichissant les attentes du lecteur.
- Un caractère polyphonique et réflexif : la fiction théorique offre une expérience littéraire qui intègre plusieurs discours, mettant en avant un dialogue continu entre différentes couches narratives et réflexions.

La fiction théorique repose donc sur des bases théoriques solides qui lient la littérature à une réflexion intellectuelle plus vaste. Ce genre littéraire, à la croisée de la création narrative et de la pensée critique, interroge la nature même de la fiction en intégrant des concepts clés de la théorie littéraire au cœur de son dispositif narratif. Comme le souligne Annick Louis[100] dans son analyse de l'importance des théories littéraires : « La théorie littéraire sert à penser la littérature et à penser tout court ; sans théorie, on ne peut lire de façon professionnelle, mais elle ne doit pas constituer des modèles à appliquer » (Louis, 2021 : 48). Cette citation éclaire le rôle de la théorie dans la fiction théorique, en montrant que celle-ci ne doit pas être perçue comme un carcan, mais comme une source d'interprétation dynamique et flexible. Cette approche, loin de restreindre la créativité narrative, ouvre de nouveaux horizons en enrichissant la compréhension des textes par des cadres conceptuels tout en éclairant les mécanismes plus larges du langage, de la culture et de la lecture. Cependant, comme le rappelle Annick Louis, l'utilisation de la théorie doit rester flexible et ne pas être vue comme une série de modèles rigides à appliquer mécaniquement à chaque texte. Au contraire, elle doit être perçue comme un guide capable d'enrichir les interprétations de manière nuancée et contextuelle, respectant la spécificité de chaque œuvre. Ce point est crucial dans la fiction théorique, car il marque la différence entre l'application de la théorie et son intégration active dans le processus créatif. Il ne s'agit pas de juxtaposer la fiction et le commentaire, mais de les faire interagir, chacun agissant sur l'autre de manière dynamique. Ce principe est central dans la fiction théorique, un genre qui exploite les cadres théoriques non pas comme des modèles fixes, mais comme des outils pour nourrir une réflexion plus large sur les dynamiques narratives. La théorie devient un moteur de la création littéraire elle-même, créant un dialogue entre la fiction et la critique, où chaque lecture génère de nouvelles potentialités d'interprétation.

Dans ce chapitre, nous examinerons les mécanismes qui structurent la fiction théorique. Nous distinguerons deux tendances distinctes au sein de ce genre. La première regroupe les œuvres où la réflexion sur la théorie littéraire occupe une place centrale et manifeste dans l'intrigue. Ces fictions, comme *Les Personnages rêvent aussi* de Françoise Lavocat ou *Mission Comédie ou Comment se sortir d'une tragédie en moins de 24 heures* de Sophie Rabau et Florian Pennanech, utilisent la théorie non seulement comme cadre de référence, mais comme principe structurant.

[100] Louis, A. (2021). *Sans Objet. Pour une épistémologie de la discipline littéraire*. Hermann.

Ces textes mettent la théorie littéraire au cœur même du récit, faisant dialoguer les concepts théoriques avec l'action narrative.

Françoise Lavocat, par exemple, dans *Les Personnages rêvent aussi*, propose une fiction philosophique qui interroge les conditions d'existence des personnages fictifs. Lavocat définit son œuvre comme une fiction théorique, ayant pour ambition de « raviver l'existence du plus grand nombre possible de créatures fictives présentes dans un imaginaire en partie partagé » (Lavocat, 2020 : 4-5). Elle y interroge non seulement l'existence des personnages de fiction, mais aussi leur statut ontologique à travers une exploration théorique des frontières entre fiction et réalité. L'intrigue suit le prince Fan-Fédérin dans une quête pour retrouver son amie disparue, mais elle se double d'une réflexion complexe sur la nature des personnages de fiction. Plusieurs écoles de pensée, représentées par les Kripkéens, les Russelliens et les Lewisiens, débattent de l'identité et de la fonction des personnages, transformant cette fiction en une arène de discussions théoriques où les concepts prennent vie à travers les personnages eux-mêmes.

De manière similaire, Sophie Rabau et Florian Pennanech, dans *Mission Comédie ou Comment se sortir d'une tragédie en moins de 24 heures*, explorent la réécriture des textes classiques sous l'angle des textes possibles. Chargés de transformer des tragédies en comédies, les deux auteurs-personnages montrent que les textes littéraires ne sont jamais fixes, mais toujours ouverts à des réinterprétations. En mobilisant la notion de textes possibles, développée par Marc Escola, ils montrent que chaque œuvre littéraire contient en elle-même des potentialités infinies, prêtes à être actualisées par le lecteur. Comme le dit Escola, « on ne comprend jamais mieux la beauté d'un texte qu'en l'imaginant autrement » (Escola, 2019 : 177). Ainsi, cette fiction théorique met en scène l'interaction entre les lecteurs et les textes, démontrant que la réécriture fait partie intégrante de l'expérience littéraire. Ce processus n'implique pas uniquement une réécriture créative, mais aussi une nouvelle manière de percevoir les œuvres, comme des entités toujours en mouvement. Ces exemples montrent comment la fiction théorique intègre la théorie dans la narration, faisant des concepts littéraires le moteur même de l'intrigue. Les lecteurs sont invités à participer activement, à interpréter, réécrire et remodeler les récits en fonction de leurs propres perceptions. Ce mécanisme fondamental dans la fiction théorique, offre une expérience de lecture dynamique et réflexive, où la fiction devient un espace de dialogue avec la théorie littéraire.

Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979) d'Italo Calvino s'impose comme un exemple de fiction théorique, transcendant les frontières traditionnelles du roman pour devenir un véritable laboratoire d'expérimentation littéraire. Cette œuvre métafictionnelle incarne une fusion sophistiquée entre narration et réflexion théorique sur la littérature, offrant une expérience de lecture à la fois captivante et profondément réflexive. La structure innovante du roman, composée de dix débuts de récits interrompus entrelacés avec l'histoire du Lecteur et de la Lectrice, constitue en soi une réflexion sur la nature fragmentaire de la littérature contemporaine. Comme le souligne Inge Fink dans son article : « The Power behind the Pronoun : Narrative Games in Calvino's *If on a Winter's Night, a Traveler* », cette structure narrative unique joue avec les attentes et l'engagement du lecteur, créant une expérience de lecture fragmentée qui est elle-même une exploration théorique de la nature de la narration. Cette architecture narrative complexe invite le lecteur à s'interroger sur les processus de création et de lecture, faisant de l'acte de lire une expérience à la fois narrative et analytique. Des analyses récentes, s'appuyant sur la théorie des systèmes complexes, offrent une nouvelle perspective sur cette structure. Comme le suggère Marzia Beltrami (2018), le roman présente ce qu'on pourrait appeler une « intrigue fractale », où la non-linéarité, la récursivité et l'autoréflexivité se manifestent à différentes échelles du récit. L'utilisation de la deuxième personne du singulier (« tu ») pour s'adresser au lecteur brouille délibérément les frontières entre le lecteur réel et le Lecteur comme personnage. Fink met en lumière l'importance de cette utilisation des pronoms, en particulier le « tu », qui crée une expérience immersive pour le lecteur, le transformant en un personnage de l'histoire. Cette technique narrative n'est pas simplement stylistique, mais profondément théorique dans son exploration de la relation entre le texte et le lecteur. Dans son ouvrage *Italo Calvino tra i cinque sensi* (2012), Ulla Musarra-Schrøder analyse cette stratégie narrative et son effet sur la relation entre le texte et le lecteur. Ce jeu sur l'énonciation n'est pas qu'un artifice stylistique, mais une exploration théorique des relations complexes entre auteur, texte et lecteur, questionnant les fondements mêmes de la communication littéraire. Cette approche s'aligne avec ce que la théorie des systèmes complexes nomme l'autoréflexivité, où le système (ici, le roman) se commente et s'analyse lui-même. Calvino enrichit cette réflexion en intégrant dans son roman des références à divers genres littéraires et styles d'écriture, créant un patchwork intertextuel vertigineux. Dans son ouvrage *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement* (1990), Lucia Re explore l'utilisation de l'intertextualité par Calvino et son impact sur la construction narrative. Son analyse

suggère que cette approche de Calvino fonctionne comme une réflexion sur l'histoire littéraire et sur la manière dont les textes se construisent en dialogue constant avec la tradition. Le roman devient un espace de discussion sur le canon littéraire et sur la façon dont les œuvres s'inscrivent dans un continuum culturel, invitant le lecteur à réfléchir sur les mécanismes de l'héritage littéraire. Cette intertextualité complexe peut être vue comme un exemple de la non-linéarité et de la récursivité dans la structure du roman, où chaque référence littéraire ouvre de nouvelles voies d'interprétation et de réflexion. Fink souligne les éléments métafictionnels du roman, où le texte aborde consciemment sa propre structure et l'acte de lecture. Cette dimension métafictionnelle crée une narration à plusieurs niveaux qui réfléchit sur la nature même de la narration. La présence de personnages comme Silas Flannery, l'écrivain torturé, et Hermes Marana, le traducteur faussaire, permet à Calvino d'explorer les différentes facettes de la production littéraire. Brian McHale souligne que ces personnages incarnent différentes postures théoriques sur la création littéraire, transformant le roman en un débat vivant sur la nature de l'écriture (McHale, 1987). Les passages réflexifs du roman, où ces personnages discutent de littérature, fonctionnent comme des mini-essais théoriques intégrés à la narration, brouillant encore davantage la frontière entre fiction et théorie. Ces éléments contribuent à l'aspect fractal du roman, où les discussions théoriques des personnages reflètent et amplifient les thèmes explorés dans la structure globale de l'œuvre.

Au-delà de ces aspects formels, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* peut être lu comme une exploration pratique des théories de la réception. Comme le note Fink, les jeux narratifs de Calvino remettent en question les rôles traditionnels du lecteur et de l'auteur. Le lecteur n'est plus un simple consommateur passif du texte, mais participe activement à la construction de la narration. Cependant, Fink nuance cette interprétation en soulignant la complexité du jeu mis en place par Calvino :

> Take the role of the reader, for example. Calvino's technique of opening and closing the book with a reference to itself being read leads us to believe that it is the reader, the central you, who makes the story possible and determines its beginning and end, and many critics have applauded this gesture of reader-friendliness, celebrating the novel as an incarnation of the teachings of reader-response criticism. However, as we probe beneath the surface, we find that this is the gambit of an intricate game, a game that cannot be played without the reader but

> is set up to trick him/her into realizing "that it is always [he], Calvino, who is in total control of the situation". [101] (Fink 1991 : 94, citant Du Plessix Gray 23).

Cette observation de Fink met en lumière la tension inhérente à l'œuvre de Calvino : tout en donnant l'illusion d'un pouvoir accru au lecteur, l'auteur maintient en réalité un contrôle subtil sur la narration. Cette dynamique complexe entre auteur et lecteur peut être vue comme une manifestation de l'aspect « système complexe » du roman, où les interactions entre les différents éléments (l'auteur, le texte et le lecteur) créent des dynamiques émergentes et non linéaires. En mettant en scène l'acte de lecture et en thématisant les attentes et les frustrations du lecteur, Calvino engage un dialogue fructueux avec les théories contemporaines de la réception. Cette mise en application narrative des théories de la réception offre au lecteur une expérience unique, à la fois immersive et distanciée. Fink approfondit cette idée en soulignant la dualité du discours littéraire présent dans le roman :

> The ludic impetus in the book rests on the simultaneous presence of two forms of literary discourse: on the one hand, there is the traditional novel, in which the reader identifies with more or less realistic characters whom the author, concealed by the 'narrative voice,' presents to him/her in an apparently objective manner. On the other hand, however, there is the postmodernist self-conscious novel in which the author strives to lay bare the mechanics of literary production, and the reader is constantly reminded of the text's artificiality.[102] (*Ibid.* 94)

Cette coexistence de deux formes de discours littéraire illustre parfaitement la nature de fiction théorique du roman. Calvino ne se contente pas de théoriser sur la littérature, il met en pratique et en tension différentes approches narratives au sein même de son œuvre. Cette stratégie narrative complexe peut être interprétée comme une manifestation de la structure fractale du roman, où chaque niveau de lecture (traditionnel et postmoderne) reflète et complexifie l'autre. Fink poursuit en expliquant comment Calvino maintient un équilibre délicat entre ces deux pôles :

---

[101] Prenons l'exemple du rôle du lecteur. La technique de Calvino, qui consiste à ouvrir et à fermer le livre par une référence à sa propre lecture, nous fait croire que c'est le lecteur, le « vous » central, qui rend l'histoire possible et qui en détermine le début et la fin. De nombreux critiques ont applaudi ce geste convivial envers le lecteur, célébrant le roman comme une incarnation des enseignements de la théorie de la réception. Cependant, en creusant sous la surface, nous découvrons qu'il s'agit de l'ouverture d'un jeu complexe, un jeu qui ne peut se jouer sans le lecteur, mais qui est conçu pour l'amener subtilement à réaliser « que c'est toujours lui, Calvino, qui contrôle totalement la situation.

[102] L'élan ludique du livre repose sur la présence simultanée de deux formes de discours littéraire : d'une part, il y a le roman traditionnel, dans lequel le lecteur s'identifie à des personnages plus ou moins réalistes que l'auteur, dissimulé derrière la « voix narrative », lui présente de manière apparemment objective. D'autre part, cependant, il y a le roman postmoderniste autoréflexif dans lequel l'auteur s'efforce de mettre à nu les mécanismes de la production littéraire, et où le lecteur est constamment rappelé à l'artificialité du texte.

> Calvino cleverly shifts between these two poles: he never lets his readers forget that they are reading a novel, but he cannot let go of their emotional attention, which is possible through identification only. Metacommentary in *Iwn*[103] is thus carefully balanced by the promise of a strong story line to neutralize the reader's alienation and secure his/her interest[104]. (Ibid. 94)

Cette oscillation entre immersion narrative et distanciation métafictionnelle est un élément clé de la fiction théorique de Calvino. Elle permet au roman de fonctionner simultanément comme une œuvre de fiction engageante et comme une réflexion théorique sur la nature de la littérature et de la lecture. Dans la perspective de la théorie des systèmes complexes, cette dualité peut être vue comme une propriété émergente du système narratif complexe mis en place par Calvino. L'approche de la théorie des systèmes complexes suggère que cette expérience de lecture est elle-même un système complexe, où les interactions entre le texte et le lecteur créent des dynamiques non linéaires et émergentes de compréhension et d'interprétation. La tension constante entre immersion et distanciation, entre contrôle auctorial et liberté du lecteur, crée un espace de lecture dynamique et autoréflexif qui incarne pleinement le concept de fiction théorique.

Le roman soulève également des questions ontologiques fondamentales sur la nature de la fiction et de la réalité. En multipliant les niveaux narratifs et en jouant sur les frontières entre le monde fictionnel et le monde réel, Calvino explore ce que Brian McHale appelle la « dominante ontologique » de la littérature postmoderne (McHale, 1992). Le roman devient une réflexion vertigineuse sur les limites de la représentation et sur la construction de mondes fictionnels, invitant le lecteur à s'interroger sur la nature même de la réalité et de la fiction. Cette multiplicité des niveaux narratifs peut être vue comme une manifestation de la structure fractale du roman, où chaque niveau reflète et complique les questions ontologiques posées aux autres niveaux. En faisant du Lecteur et de la Lectrice les protagonistes de son roman, Calvino met en lumière le rôle actif du lecteur dans la construction du sens. Cette mise en scène rejoint les théories de l'œuvre ouverte, invitant le lecteur à participer activement à la création du sens. Cette redéfinition du rôle du lecteur n'est pas seulement théorique, mais devient une expérience concrète à travers la structure même du roman. La théorie des systèmes complexes nous permet de comprendre cette

[103] Abréviation utilisée par l'auteur pour se référer à *If on a Winter's Night, a Traveler*
[104] Calvino oscille habilement entre ces deux pôles : il ne laisse jamais ses lecteurs oublier qu'ils sont en train de lire un roman, mais il ne peut pas non plus se passer de leur attention émotionnelle, qui n'est possible que par l'identification. Le métacommentaire dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* est soigneusement équilibré par la promesse d'une trame narrative forte pour neutraliser l'aliénation du lecteur et s'assurer de son intérêt.

participation du lecteur comme une forme d'émergence, où le sens final du roman émerge de l'interaction complexe entre le texte et l'acte de lecture. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* se présente comme une fiction théorique, fusionnant de manière innovante narration et réflexion théorique. Calvino crée une œuvre qui est simultanément un roman captivant et un traité sur la littérature, générant un espace textuel où la théorie littéraire n'est plus un discours externe sur la fiction, mais devient partie intégrante de l'expérience narrative. L'application de concepts issus de la théorie des systèmes complexes, tels que la non-linéarité, la récursivité, et l'idée d'une « intrigue fractale », offre de nouvelles perspectives sur la façon dont Calvino a construit son roman comme un système complexe d'exploration théorique. Le roman ne se contente pas d'illustrer des concepts théoriques ; il les met en œuvre, les questionne et les réinvente, offrant au lecteur une expérience qui est à la fois littéraire et métalittéraire. Cette hybridation géniale entre fiction et théorie fait de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* une œuvre fondamentale pour comprendre les potentialités de la fiction théorique et son rôle dans l'exploration des frontières de la littérature contemporaine.

Enfin, nous examinerons également une autre tendance de la fiction théorique, où la dimension fictionnelle prédomine tout en intégrant subtilement une réflexion théorique. Des auteurs comme Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas explorent ces dynamiques dans des récits où l'intrigue prime, mais où la théorie est tissée en filigrane. Même si nous nous pencherons sur leurs œuvres en profondeur dans le chapitre suivant, il est important de noter que leur contribution à la fiction théorique souligne la flexibilité et la richesse de ce genre littéraire, qui peut adopter des formes très diverses tout en conservant un lien étroit avec la réflexion théorique.

Par exemple, dans *Bartleby y compañía* d'Enrique Vila-Matas, l'auteur développe une méditation sur l'acte d'écrire et sur l'échec de l'écriture à travers la figure du personnage inactif, inspiré du Bartleby de Melville. Ici, la théorie sur le refus de l'action devient le centre d'un récit qui interroge le sens même de la création littéraire. La démarche est similaire dans *Doctor Pasavento*, qui s'inscrit dans le cadre de la fiction théorique. Le récit est centré sur le désir du narrateur de disparaître littéralement et symboliquement. Dans cet ouvrage, Vila-Matas questionne la figure de l'écrivain, la célébrité, et la volonté de devenir invisible. Cette exploration des thèmes liés à l'effacement de l'identité littéraire et à l'effondrement de la figure de l'auteur est combinée à une réflexion sur ce que signifie écrire et être un écrivain. De plus, cette fiction laisse la part belle à la dimension métafictionnelle, puisqu'elle met en scène un écrivain qui s'interroge sur sa

propre condition d'auteur et sur le rôle de la littérature. L'œuvre entière présente une méditation sur la littérature, où la fiction sert de support pour développer des idées théoriques sur l'écriture, l'absence, et l'identité de l'écrivain. En outre, le texte de Vila-Matas est imprégné de références littéraires, philosophiques et culturelles. L'auteur s'inspire de figures telles que Robert Walser, Thomas Pynchon, Herman Melville et Kafka, mais également de la tradition littéraire de l'effacement et de la disparition. Le roman s'appuie sur ces références pour élaborer une réflexion sur les sens de la littérature, ses mécanismes et ses influences. À cela s'ajoute une structure narrative non linéaire du récit au sein de laquelle récit et théorie se superposent sans cesse. Le roman se compose de pensées, de digressions, de fragments de récits, et de réflexions sur la littérature. Le narrateur ne se contente pas de raconter une histoire, il mène une enquête existentielle sur sa propre disparition. Cette position de l'écrivain perdu dans sa réflexion sur l'écriture et la littérature correspond bien à la démarche de la fiction théorique, qui pousse à une réflexion critique sur les conditions de la création littéraire. *Doctor Pasavento* sollicite une lecture active, en interpellant constamment le lecteur, en le mettant face à des questionnements théoriques. La densité des réflexions et des références demande une interprétation attentive, engageant le lecteur dans un jeu de construction du sens, caractéristique de la fiction théorique.

De même, *El Mal de Montano* d'Enrique Vila-Matas s'inscrit dans le genre de la fiction théorique et sera utilisé au sein de ce chapitre afin d'analyser et d'exemplifier les mécanismes qui structurent ce genre. Le texte de Vila-Matas gravite autour d'une affliction singulière, le mal de Montano, une pathologie littéraire qui afflige le protagoniste du roman. Cette condition brouille les frontières entre son existence réelle et l'univers fictionnel, rendant la démarcation entre vie et littérature pratiquement imperceptible pour le personnage. Tout au long du récit, Vila-Matas explore la relation obsessionnelle entre la vie et la littérature, questionnant la nature même de l'écriture, de la lecture, et le rôle de l'auteur dans le monde. Comme dans la plupart de ses œuvres, Vila-Matas tisse un vaste réseau de références littéraires, mentionnant des auteurs réels, tels que Kafka, Pessoa, Borges, Walser ou Melville. Le texte est parsemé de citations, de réflexions sur la littérature, et de commentaires sur les œuvres de ces auteurs, ce qui fait du roman un dialogue continu entre le narrateur, ses pensées, et la tradition littéraire. Ce jeu intertextuel est central dans la fiction théorique. De plus, la structure narrative du roman oscille constamment entre fiction, essai, journal intime, et critique littéraire. Le narrateur lui-même est un critique littéraire qui lutte avec sa propre capacité à écrire et à vivre en dehors de la littérature. Cette mise en abyme réflexive

sur l'acte d'écrire, la littérature comme mode de vie, et la construction du texte invite le lecteur à envisager la fiction comme un espace de réflexion théorique.

Certains textes de Borges, en tant que pionnier de la fiction théorique, seront également examinés dans ce chapitre afin d'analyser les mécanismes de ce genre littéraire. De même, notre réflexion s'appuiera également sur *Il Nome della rosa* d'Umberto Eco. En tant que sémiologue et philosophe, Eco a imprégné son récit avec une réflexion sur la sémiotique, le langage, la théologie, et la philosophie médiévale. La trame du roman — une enquête dans une abbaye médiévale autour de meurtres mystérieux — sert de toile de fond à des discussions sur le sens des signes, le rôle de l'interprétation, et la nature de la connaissance. L'enquêteur qu'est Baskerville, dont le nom est un clin d'œil à Conan Doyle, peut être interprété comme une sorte de lecteur supérieur qui déchiffre tant des textes écrits que le texte du monde. L'intrigue porte d'ailleurs sur un mystérieux livre assassin qui suggère le danger potentiel de la lecture. Cette réflexion sur le pouvoir des livres est renforcée dès l'introduction du roman, où Eco présente une histoire complexe autour de la découverte et de la traduction d'un manuscrit ancien, créant plusieurs niveaux de narration qui interrogent la nature même de la vérité historique et littéraire. Cette mise en abyme est évidente dans l'édition de 2022 publiée chez Grasset, traduite par Jean-Noël Schifano. Le texte débute par un chapitre intitulé « Un Manuscrit, naturellement », daté du 5 janvier 1980, qui explique l'origine du manuscrit de l'abbé Vallet. La conclusion de ce chapitre est révélatrice de l'approche d'Eco :

> C'est ainsi qu'à présent je me sens libre de raconter, par simple goût fabulateur, l'histoire d'Adso de Melk, et que j'éprouve réconfort et consolation à la retrouver si incommensurablement éloignée dans le temps (maintenant que la veille de la raison a chassé tous les monstres que son sommeil avait engendrés), si glorieusement dénuée de rapport avec les temps où nous vivons, intemporellement étrangère à nos espérances et à nos certitudes. Parce que c'est là une histoire de livres, non de misères quotidiennes, et sa lecture peut incliner à réciter avec le grand imitateur a Kempis : « *In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro*[105] ». (Eco, 2022 : 11-12)

Ce passage illustre comment Eco joue avec les notions de temps, de vérité historique et de fiction. En présentant son récit comme une histoire ancienne, « glorieusement dénuée de rapport avec les temps où nous vivons », tout en admettant son « simple goût fabulateur », Eco brouille les

[105] Phrase traduite comme suit en français par Rémi Mathis : « J'ai cherché le repos partout et ne l'ai trouvé que dans un coin avec un livre » dans son article : Mathis, R. (2018). « *In angulo cum libro* », *Nouvelles de l'estampe*. 261. https://doi.org/10.4000/estampe.286

frontières entre réalité et fiction. De plus, la citation latine finale souligne l'importance centrale des livres et de la lecture dans l'œuvre, tout en ajoutant une couche supplémentaire d'intertextualité.

Dans *Il Nome della rosa*, Eco tisse une intrigue complexe qui, au-delà de l'enquête policière, explore des questions philosophiques profondes. Le récit sonde les rapports entre la quête de vérité, le pouvoir des livres et les enjeux de la connaissance dans un cadre médiéval riche en symbolisme. Le texte est imprégné de références littéraires, philosophiques, et théologiques, allant d'Aristote à Jorge Luis Borges. Cette imbrication d'éléments textuels et métatextuels fait de l'œuvre un terrain de jeu pour les lecteurs connaisseurs, qui peuvent apprécier les nombreux niveaux de signification cachés dans les dialogues, les descriptions, et même les noms des personnages. Eco pousse ce jeu métatextuel jusqu'à l'extrême en discutant ouvertement, dans le chapitre initial, de ses choix stylistiques et des défis de la traduction, offrant une réflexion sur l'acte d'écrire lui-même. Comme il l'écrit : « Enfin, devais-je laisser en latin les passages que l'abbé Vallet lui-même ne jugea pas opportun de traduire, peut-être pour garder un air d'époque ? Il n'y avait point de justifications précises pour le faire, si ce n'est un sentiment, peut-être mal compris, de fidélité à ma source… » (*Ibid.* 11). Ce jeu constant avec les références littéraires et la tradition érudite rapproche *Il Nome della rosa* de la fiction théorique, car il invite à une lecture réflexive et intertextuelle.

Cette approche réflexive ne se limite pas au contenu du roman, mais s'étend également au processus d'écriture lui-même. Dans son Apostille à *Il Nome della rosa*, Eco offre une réflexion sur la création littéraire et la relation entre l'auteur, les personnages et l'univers narratif : « C'est le monde construit qui nous dit comment l'histoire doit avancer. […] La vérité est que les personnages sont contraints d'agir selon les lois du monde où ils vivent et que le narrateur est prisonnier de ses prémisses. » (*Ibid.* 542-543). Cette déclaration souligne la nature autoréflexive de l'œuvre d'Eco, où le processus d'écriture devient lui-même un sujet de réflexion théorique. En affirmant que le monde construit dicte le déroulement de l'histoire, Eco met en lumière la tension entre la création artistique et les contraintes logiques inhérentes à l'univers fictionnel. Cette approche métafictionnelle, où l'auteur commente ouvertement son propre processus créatif, est caractéristique de la fiction théorique. Eco approfondit cette réflexion dans son apostille, où il développe la notion de « lecteur modèle ». Il explique comment un auteur construit, à travers son texte, un modèle de lecteur idéal : « On écrit en pensant à un lecteur. […] écrire c'est construire, à

travers le texte, son propre modèle de lecteur. » (*Ibid.* 550-551). Cette conception rejoint l'idée de la fiction théorique comme un texte qui engage activement son lecteur dans une réflexion intellectuelle. Eco va plus loin en affirmant qu'un texte « veut être une expérience de transformation pour son lecteur » (*Ibid.* 552), ce qui correspond à l'ambition de la fiction théorique de stimuler une réflexion critique chez le lecteur. L'auteur souligne l'importance de l'intertextualité dans la création littéraire, un aspect crucial de la fiction théorique : « Au cours de l'élaboration de l'œuvre, il y a un double dialogue : celui entre ce texte et tous les autres textes écrits auparavant (on ne fait des livres que sur d'autres livres et autour d'autres livres) et celui entre l'auteur et son lecteur modèle. » (*Ibid.* 550). Cette perspective met en évidence la nature profondément dialogique et réflexive de *Il Nome della rosa*. Eco décrit également comment il cherche à déjouer les attentes conventionnelles du lecteur pour l'amener vers une expérience plus profonde et réflexive : « Tu crois vouloir du sexe, et des trames criminelles où à la fin on découvre le coupable, et beaucoup d'action […] Eh bien, moi, je te donnerai du latin, et peu de femmes, et de la théologie à gogo et du sang par litres comme au Grand Guignol » (*Ibid.* 552). Ce jeu avec les attentes du lecteur est une stratégie caractéristique de la fiction théorique, qui vise à provoquer une réflexion critique sur les conventions littéraires et les attentes du lecteur. Enfin, Eco justifie son choix du genre policier comme véhicule de réflexion métaphysique : « Et, puisque je voulais que soit considérée comme agréable la seule chose qui nous fasse frémir, à savoir le frisson métaphysique, il ne me restait plus qu'à choisir (parmi les modèles de trames) celle qui est la plus métaphysique et philosophique, le roman policier. » (*Ibid.* 553) Cette utilisation d'un genre populaire pour explorer des questions philosophiques complexes illustre parfaitement comment la fiction théorique peut utiliser des formes narratives familières pour engager le lecteur dans une réflexion profonde.

Cette approche théorique se manifeste de manière concrète dans le roman lui-même, comme l'illustre parfaitement un passage clé où Guillaume de Baskerville prononce un discours lors d'une rencontre importante. Ce discours est un exemple éloquent de la manière dont Eco entrelace la narration romanesque et la réflexion théorique. Ici, le personnage principal du roman devient le porte-parole d'idées philosophiques et théologiques complexes sur la séparation du pouvoir temporel et spirituel, la nature de la loi, et l'interprétation des Écritures. Par exemple, Guillaume argumente : « Dieu avait dit à Adam de ne pas manger de l'arbre du bien et du mal, et ça, c'était la loi divine ; mais ensuite il l'avait autorisé, que dis-je ? encouragé à donner un nom aux choses, et

sur ce point il avait laissé toute liberté à son sujet terrestre. » (*Ibid.* 378) Cette réflexion sur le langage et le pouvoir de nommer les choses fait écho aux théories sémiotiques d'Eco lui-même, montrant comment l'auteur utilise ses personnages pour explorer ses propres idées théoriques. De plus, la discussion sur la nature de la loi et du pouvoir politique : « On doit certes prendre en considération des cas fort délicats — dit Guillaume — comme celui des hérétiques, sur l'hérésie desquels la seule Église, gardienne de la vérité, peut se prononcer, quand toutefois le seul bras séculier peut agir » (*Ibid.* 379), illustre comment Eco utilise le cadre historique du Moyen Âge pour aborder des questions qui restent pertinentes dans le contexte contemporain, comme la séparation de l'Église et de l'État. Ce passage démontre comment Eco construit son lecteur modèle. En présentant des arguments théologiques et philosophiques complexes à travers le discours de Guillaume, l'auteur invite le lecteur à s'engager activement dans la réflexion, à décoder les références historiques et philosophiques, et à considérer les implications de ces idées. Cela correspond à l'idée d'Eco selon laquelle un texte « veut être une expérience de transformation pour son lecteur ».

En outre, la narration mise en place dans l'œuvre d'Eco, questionne son propre récit. Le narrateur du roman, Adso de Melk, se remémore des événements passés, mais son récit est chargé de doutes, de questionnements et d'incertitudes sur la vérité. Cela crée une tension entre la réalité et la fiction, où le récit lui-même devient une réflexion sur l'acte d'écrire, de relater et de transmettre une histoire. Cette tension est présente dès les premières pages du roman, où Eco mélange délibérément des références à des ouvrages réels avec des éléments fictifs, brouillant la frontière entre le vrai et le faux, et invitant le lecteur à s'interroger sur la nature de la vérité historique. Comme il le démontre dans « Un manuscrit, naturellement » :

> Je lus de copieuses citations du manuscrit d'Adso, sauf que la source n'était ni Vallet ni Mabillon, mais bien le père Athanasius Kircher (quel ouvrage au juste ?). Un savant — que je ne juge pas opportun de nommer — m'a assuré par la suite que (et il citait les index de mémoire) le grand jésuite n'a jamais parlé d'Adso de Melk. (*Ibid.* 9)

Cette remise en question de la fiabilité du récit et de la capacité de la fiction à rendre compte du réel sont des caractéristiques de la fiction théorique. De plus, les discussions au sein de l'abbaye — sur la nature du rire, la connaissance, ou le rôle des livres — sont profondément réflexives, évoquant les débats théoriques médiévaux tout en les reliant à des préoccupations contemporaines

sur la lecture et l'interprétation. La bibliothèque labyrinthique de l'abbaye est une métaphore de la quête du savoir et de la difficulté d'atteindre une vérité ultime. La bibliothèque n'est pas seulement une métaphore de la quête du savoir, mais aussi un lieu physique où s'accumulent les connaissances de différentes époques. Eco souligne l'importance de ces lieux de savoir en faisant de nombreuses références à des ouvrages, des bibliothèques et des érudits tout au long du roman, mettant en lumière le rôle central du savoir écrit dans la construction de la connaissance et de l'histoire. Comme il le suggère : « Adso pense et écrit comme un moine resté imperméable à la révolution de la langue vulgaire, lié aux pages abritées par la bibliothèque dont il parle, formé sur des textes patristico-scolastiques. » (*Ibid.* 10) En outre, le roman invite le lecteur à jouer un rôle dans la résolution de l'énigme, mais aussi dans la compréhension des nombreux niveaux de sens et des enjeux théoriques. *Il Nome della rosa* peut donc être considéré comme une fiction théorique dans la mesure où il dépasse le cadre narratif d'un roman policier historique pour engager une réflexion sur le langage, la lecture, la théorie du texte, et la transmission du savoir.

Ce chapitre a pour but d'explorer ces mécanismes dans le détail, en mettant l'accent sur la manière dont des auteurs contemporains, tels que Lavocat, Rabau et Pennanech entre autres, développent une réflexion sur la lecture, l'écriture et la réécriture à travers leurs fictions théoriques. Cette analyse nous permettra de mieux comprendre comment ces fictions interrogent la nature de la littérature, et de poser les bases pour l'étude des œuvres de Puech et Vila-Matas dans le chapitre suivant.

a. L'incomplétude du texte comme moteur narratif

L'incomplétude, ou l'art de laisser des zones d'ombre, des ellipses et des lacunes dans un texte, est une caractéristique essentielle de la fiction théorique. Telle que nous la définissons, l'incomplétude s'inspire en partie de la notion de « blancs » développée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, mais s'en distingue sur plusieurs points. Si elle inclut l'idée de certains éléments non explicités par le texte que le lecteur est invité à combler mentalement, elle se concentre davantage sur les omissions volontaires qui créent des espaces de réflexion dans le récit. Cette incomplétude[106] va au-delà des informations implicites et vise à créer des espaces de réflexion où l'absence ou l'omission délibérée participe à l'élaboration du sens, offrant au lecteur un rôle essentiel dans le processus interprétatif. Contrairement aux récits traditionnels, qui tendent à offrir une résolution complète et une clôture narrative rassurante, la fiction théorique embrasse l'incomplétude comme une stratégie narrative et esthétique délibérée. Cette technique vise à déconstruire les attentes des lecteurs en leur offrant non pas des réponses claires, mais des questions ouvertes, les incitant à une lecture active. Ils sont invités à interpréter, à combler les vides laissés dans le récit et à participer à la création de sens.

Dans l'œuvre de Françoise Lavocat, *Les personnages rêvent aussi,* cette stratégie d'incomplétude se manifeste à travers une intrigue principale — la disparition de Cécilia et la quête pour la retrouver — qui, bien que présente, est souvent perturbée par des digressions et des réflexions théoriques. Ces interruptions ouvrent de nouvelles pistes de réflexion sur la nature des personnages et leur statut ontologique. Les dialogues théoriques entre les personnages ne visent pas à clore le débat, mais à le prolonger, renforçant l'implication directe du lecteur. Le narrateur souligne d'ailleurs que :

> Les règles, qui ne sont invoquées que dans les cas litigieux, consistent à effectuer une délicate synthèse entre la volonté de l'auteur, quand elle a été exprimée, les éléments associés à l'œuvre (comme le mot « roman » sur la page de couverture), la réception de l'œuvre et toutes sortes d'informations puisées dans les

[106] Il convient de distinguer notre concept d'incomplétude des notions de prolepse et de paralipse développées par Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III*. La prolepse désigne une anticipation narrative, où le récit évoque à l'avance un événement ultérieur, tandis que la paralipse consiste à omettre délibérément un élément important du récit. Bien que notre concept d'incomplétude puisse parfois inclure des omissions similaires à la paralipse, il s'en distingue par sa portée plus large et son objectif différent. L'incomplétude telle que nous la définissons ne se limite pas à des effets narratifs ponctuels, mais constitue une stratégie textuelle globale visant à créer des espaces de réflexion et d'interprétation pour le lecteur. Elle ne se contente pas de dissimuler des informations, mais cherche activement à stimuler la participation intellectuelle du lecteur dans la construction du sens.

> encyclopédies et les banques de données à disposition dans toutes les bibliothèques de la planète. (Lavocat, 2020 : 16)

Cette réflexion montre que la nature même des personnages et leur existence au sein du récit sont constamment remises en question, laissant le lecteur interpréter leur place dans un monde où les frontières entre fiction et réalité sont floues. Par ce biais, Lavocat explore l'ambiguïté ontologique des personnages, questionnant leur statut entre créatures fictives et entités ayant une autonomie dans l'imaginaire. Les personnages de Lavocat sont eux-mêmes profondément engagés dans une quête de réponses aux questions théoriques sur leur propre condition, alimentant le jeu de l'incomplétude. À plusieurs reprises, les personnages se réunissent pour débattre de leur condition et de la nature de la fiction elle-même. Un exemple de cette réflexion apparaît lorsque les personnages cherchent à définir les limites et le champ d'extension de la planète Fiction, notamment lors de l'arrivée de nouveaux personnages :

> L'ordre du jour était le suivant :
>
> 1) Les personnages dont les vies sont des versions romanesques de personnes réelles ou prétendues telles ont-ils leur place sur la planète Fiction ?
>
> 2) Les contrefactuels sont-ils des fictions ?
>
> 3) Les allégories sont-elles des fictions ?
>
> 4) Notre planète a-t-elle vocation à accueillir toute la variété ontologique du monde ?
>
> 5) Faut-il veiller à la pureté ontologique et envisager des expulsions massives ou au contraire ouvrir nos frontières ?
>
> 6) Finalement, qu'est-ce qu'un personnage fictionnel ? (*Ibid.* 24)

Cette mise en scène des débats théoriques des personnages met en lumière l'ambition de Lavocat d'utiliser la fiction non seulement pour questionner la frontière entre fiction et réalité, mais aussi pour interroger la théorie littéraire sur la fiction et ses implications. L'objet de la réflexion devient l'outil de cette réflexion dans une spécularité vertigineuse. Elle pose également le problème de la conscience des personnages quant à leur statut fictif. Par exemple, chez Borges, des textes comme « Les Ruines circulaires » et « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » suggèrent que notre existence pourrait n'être qu'une invention ou un rêve élaboré par d'autres, remettant en question la stabilité de la réalité. Lavocat, reprend cette idée, mais de manière dédramatisée, pour permettre aux personnages

de débattre de leur propre existence. Cette démarche invite le lecteur à réfléchir aux questions métathéoriques soulevées et à la porosité entre le monde fictif et le monde réel. En explorant des problématiques complexes, telles que les personnages fictifs servant de doubles à des personnes réelles, Lavocat examine la perméabilité entre la fiction et l'Histoire, problématisant leur interaction et interrogeant la manière dont ces deux réalités se nourrissent et s'influencent mutuellement. Cette exploration des frontières donne lieu à un exemple humoristique avec les multiples Napoléons qui peuplent la planète Fiction :

> Une controverse ancienne, sous la présidence de Mrs Dalloway, avait concerné Napoléon. Celui qui apparaît dans *Guerre et Paix* n'avait pas été admis parmi les personnages, décision qui avait été vivement critiquée par de nombreux habitants, d'autant plus qu'elle avait fait jurisprudence. Par conséquent, le Napoléon des romans de Balzac, celui des poèmes de Victor Hugo, et de proche en proche, tous les Napoléons de feuilletons et d'opérettes furent aussi bannis. C'était un abus, d'autant plus que ces Napoléons n'étaient pas non plus admis sur la planète maussade des personnages historiques. (*Ibid.* 21)

Cette anecdote, au-delà de son humour, illustre la difficulté de classer des personnages qui oscillent entre le réel et la fiction, et révèle les contradictions des systèmes de classification ontologique. Lavocat utilise cet exemple pour souligner l'arbitraire des frontières entre les personnages historiques et fictifs, et comment ces catégories échappent parfois aux définitions strictes. En somme, l'incomplétude dans *Les Personnages rêvent aussi* ne se limite pas à des lacunes narratives ou à des intrigues inachevées. Elle devient un outil central pour interroger la condition des personnages fictifs, en invitant à une réflexion critique sur leur nature ontologique et sur leurs interactions avec la réalité. Lavocat pousse cette exploitation jusqu'à ses limites, réinterrogeant la distinction entre les mondes de la fiction et de la réalité, tout en engageant le lecteur dans un jeu intellectuel et réflexif où chaque personnage, chaque situation ouvre un nouvel espace de questionnement.

L'incomplétude est un principe structurant de repenser les conventions narratives, la structure même du texte, et, par extension, la nature de l'écriture. Dans *Mission Comédie ou Comment se sortir d'une tragédie en moins de 24 heures* de Sophie Rabau et Florian Pennanech, l'incomplétude est également présente lorsque les auteurs laissent volontairement des zones d'ombre dans les réécritures de tragédies classiques, invitant le lecteur à imaginer comment ces textes pourraient se transformer en comédies. L'intrigue elle-même, avec son compte à rebours et

sa structure en cinq actes, témoigne d'un usage subtil de l'incomplétude, car elle crée une tension narrative tout en laissant des espaces pour l'intervention du lecteur.

L'incomplétude narrative se manifeste sous différentes formes : des ellipses temporelles qui omettent volontairement des événements ou des périodes, des intrigues inachevées, ou encore des personnages aux motivations et aux comportements ambigus. Ces techniques engagent le lecteur à reconstruire ce qui a été délibérément omis, créant un dialogue continu entre le texte et le lecteur. Dans l'œuvre de Lavocat, les débats entre les personnages sur leurs identités et statuts illustrent cette approche, laissant des lacunes que le lecteur est invité à combler. Ces discussions ne se limitent pas à un jeu intellectuel, mais remettent en question les principes de désignation et de référence en littérature. Un autre exemple, peut-être plus radical encore, de cette utilisation de l'incomplétude se trouve dans « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » de Jorge Luis Borges. L'intrigue du récit repose sur la multiplication des possibilités narratives, chaque décision du personnage principal ouvrant une nouvelle bifurcation. L'incomplétude chez Borges ne consiste pas seulement à omettre des informations ou des détails ; elle est une métaphore de l'infinité des récits possibles. Chaque choix du personnage principal éclate la narration en une série de voies non empruntées, mais néanmoins présentes en arrière-plan. Cette structure éclatée reflète la complexité du temps et de l'espace, mais aussi la complexité inhérente à toute tentative de créer du sens dans un univers où les possibles se démultiplient à l'infini. Borges utilise cette incomplétude pour illustrer un questionnement philosophique fondamental : la manière dont nous construisons et comprenons les récits (et, par extension, la réalité elle-même) est toujours marquée par des bifurcations, des choix qui pourraient être différents. L'incomplétude devient ici une invitation à méditer sur la multiplicité des significations et sur la nature incertaine du monde.

L'incomplétude s'étend également aux personnages dans la fiction théorique. En effet, les personnages qui peuplent la fiction théorique sont souvent volontairement inachevés, fragmentaires, ou présentés sous des angles multiples qui empêchent une représentation complète ou cohérente. Cette incomplétude narrative sert plusieurs objectifs : elle engage le lecteur dans une démarche d'interprétation active, elle questionne les mécanismes de la représentation dans la fiction, et elle crée une tension permanente entre ce qui est dit et ce qui reste en suspens. Comme le souligne Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique :*

> Les décisions sélectives que nous prenons dans le cours de la lecture produisent un excédent de possibilités. Ceci signifie que ces actes sélectifs produisent également des possibilités qui restent virtuelles. Celles-ci incorporent le domaine de l'expérience étrangère au lecteur, que l'acte de lecture circonscrit sans mettre en évidence. La présence virtuelle de cette sphère provoque des associations étrangères (*alien associations*) qui se superposent aux configurations sémantiques stabilisées qu'elles peuvent perturber et même détruire. C'est ainsi qu'elles peuvent amener une réorientation de l'acte d'appréhension. Ceci explique pourquoi, en lisant, nous avons souvent l'impression que les personnages, les événements et les actions ont changé de signification. À ce moment-là, ils nous apparaissent sous un autre jour, ce qui signifie que les décisions sélectives ont changé d'orientation du fait que les associations étrangères aux possibilités formulées, mais demeurées virtuelles, modifient les configurations sémantiques acquises au point de nous faire changer d'opinion. (Iser, 1997 : 230)

Cette citation souligne comment l'incomplétude de la fiction théorique oblige le lecteur à constamment réorienter ses interprétations, s'adaptant aux possibilités restées ouvertes ou implicites, qui émergent au fil de la lecture.

Dans *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas illustre parfaitement cette incomplétude à travers le personnage central qui incarne le paradigme de l'énigme. Le narrateur, un écrivain raté, se lance dans un journal composé de quatre-vingt-six notes de bas de pages dédiées aux figures littéraires de Bartleby. Le narrateur de Vila-Matas est lui-même un exemple d'incomplétude : sans nom propre, sans passé détaillé, il s'efface derrière sa quête littéraire, semblant exister seulement par son exploration des autres Bartleby. Les rares informations à son sujet sont les suivantes :

> Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys. Hace veinticinco años, cuando era muy joven, publiqué una novelita sobre la imposibilidad del amor. Desde entonces, a causa de un trauma que ya explicaré, no había vuelto a escribir, pues renuncié radicalmente a hacerlo, me volví un bartleby, y de ahí mi interés desde hace tiempo por ellos. (Vila-Matas, 2000 : 5)

> Je n'ai jamais eu de chance avec les femmes, je suis bossu et me résigne péniblement à cette souffrance, mes plus proches parents sont morts, je suis un pauvre solitaire qui travaille dans un bureau épouvantable. Pour le reste, je suis heureux. Et aujourd'hui plus que jamais, alors que je débute — 8 juillet 1999 — ce journal qui sera en même temps un carnet de notes en bas de page, destinées à commenter un texte invisible, et susceptibles, je l'espère, de prouver ma compétence de dénicheur de bartlebys. Il y a vingt-cinq ans, alors que j'étais très jeune, j'ai publié un roman sur l'impossibilité de l'amour. Depuis, en raison d'un traumatisme sur lequel je m'expliquerai plus loin, je n'avais plus rien écrit. J'avais renoncé radicalement à le faire, j'étais devenu un bartleby, d'où mon intérêt déjà ancien au sujet de ces êtres. (Vila-Matas, 2002 : 6)

Ces notes ne construisent pas une histoire ; elles forment un catalogue de figures littéraires et artistiques marquées par le refus ou l'échec de l'écriture. Le personnage principal se dilue dans les fragments d'un discours réflexif sur la littérature, laissant au lecteur la tâche de reconstituer une identité qui reste floue, comme une sorte de puzzle qui n'a pas toutes ses pièces. Par ailleurs, cette fragmentation du personnage sert le propos de la fiction théorique : en refusant de donner une image complète du narrateur, Vila-Matas fait écho à la nature même de l'acte littéraire et de la création, où l'incomplétude est la condition de la réflexion. Le narrateur devient un support pour explorer des idées théoriques plutôt qu'un individu réaliste. Le lecteur se retrouve face à une absence de repères stables, contraint de naviguer entre les bribes d'identité, les réflexions sur la littérature, et le vide qui caractérise ces bartlebys.

De plus, l'incomplétude des personnages au sein de la fiction théorique a également pour fonction de mettre en lumière la nature même de la fiction. Dans *Se una notte d'inverno un*

viaggiatore d'Italo Calvino, le personnage principal est appelé « Lecteur », une figure sans nom propre ni catégorisation approfondie, qui sert de double au lecteur réel. Ce procédé met en relief le rôle du lecteur comme cocréateur de l'histoire, celui qui doit combler les lacunes, faire des choix interprétatifs, et imaginer les détails qui restent absents du texte. Ici, le personnage se construit à partir de l'expérience de lecture, et cette incomplétude invite à une réflexion sur le rôle de la narration et de l'acte de lire. Calvino joue sur cette dimension réflexive, en faisant du manque de caractérisation des personnages un espace d'exploration théorique. L'incomplétude des personnages dans la fiction théorique n'est pas un simple effet de style, mais un mécanisme qui renvoie à une réflexion sur la fiction. Tout ceci permet d'ouvrir le questionnement sur les rouages de la création littéraire et l'interaction entre texte, personnage et lecteur. Elle renforce l'idée que l'auteur et le lecteur sont impliqués dans une dynamique collaborative de création. Comme le souligne Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*, le texte littéraire ne propose qu'une structure partielle de signification, que le lecteur doit compléter.

À cela s'ajoute le fait que, dans la fiction théorique, les personnages ne remplissent pas uniquement une fonction narrative stable. Ils évoluent constamment, glissant d'un rôle à l'autre en fonction des besoins du récit, des réflexions théoriques explorées, ou des jeux métatextuels de l'auteur. Cette multiplicité et instabilité des fonctions narratives reflètent le caractère hybride et expérimental de la fiction théorique, où les personnages ne sont pas que des outils pour le déroulement de l'intrigue, mais aussi des vecteurs de réflexivité, de fragmentation narrative et de questionnement sur la fiction narrative. Dans *Il Nome della rosa*, l'instabilité des fonctions narratives des personnages est incarnée par le personnage de Guillaume de Baskerville, qui assume simultanément les rôles de détective, de maître spirituel, de savant et de protagoniste central. Guillaume enquête sur les meurtres au sein de l'abbaye tout en réfléchissant sur des questions théologiques, philosophiques, et métanarratives. Cette multiplicité de rôles est particulièrement visible dans ce passage où Guillaume s'adresse à son apprenti Adso :

> Je n'ai jamais douté de la vérité des signes, Adso, ils sont la seule chose dont l'homme dispose pour s'orienter dans le monde. Ce que je n'ai pas compris, c'était la relation entre les signes. […] J'ai agi sans méthode, alors qu'il aurait fallu en inventer une adaptée à ce labyrinthe. […] Où est toute ma sagesse ? Je me suis comporté en homme obstiné, poursuivant une apparence d'ordre, alors que je devais savoir qu'il n'y a pas d'ordre dans l'univers. (Eco, 2022 : 522)

Dans cet extrait, Guillaume endosse simultanément plusieurs fonctions narratives. En tant que détective, il remet en question sa méthode d'investigation. Comme maître spirituel, il dispense une leçon sur la nature des signes. En savant, il aborde des concepts philosophiques tels que l'ordre et le chaos. Enfin, en tant que protagoniste central, il révèle ses doutes et sa vulnérabilité, montrant une évolution de son caractère. Cette instabilité des fonctions narratives crée une richesse interprétative qui invite le lecteur à une réflexion active sur les multiples niveaux de lecture possibles du roman. Cette pluralité transforme Guillaume de Baskerville en relais multifonctionnel : enquêteur guidant la progression de l'intrigue, érudit offrant des enseignements sur l'époque médiévale, et philosophe explorant la nature de la connaissance. Son rôle d'enquêteur lui-même est instable, car l'enquête n'est pas seulement policière, mais s'étend à une investigation sur le langage, la signification des signes, et les textes sacrés. Guillaume devient à la fois un lecteur d'indices (au sens policier) et un lecteur de textes (au sens littéraire), reflétant la dimension réflexive de la fiction théorique, où chaque rôle évolue pour servir l'exploration des modes de lecture et de compréhension. Cette instabilité fonctionnelle de Guillaume peut être analysée à la lumière des travaux de Maxime Decout dans *Pouvoirs de l'imposture*. Decout souligne que le détective est avant tout un lecteur, un déchiffreur de signes, une notion qu'Eco pousse à son paroxysme. Guillaume ne se contente pas de lire les indices matériels de l'enquête criminelle ; il déchiffre simultanément les textes anciens, les comportements humains, les structures de pouvoir de l'abbaye, et les signes de la nature selon l'interprétation médiévale. Cette lecture multidimensionnelle reflète la complexité de l'acte interprétatif lui-même, invitant le lecteur réel à adopter une posture similaire face au roman. De plus, l'enquête de Guillaume illustre ce que Decout met en avant dans son ouvrage : l'herméneutique comme enquête, où la recherche de vérité factuelle (qui a commis les meurtres ?) se mêle inextricablement à la quête de vérités spirituelles et épistémologiques. Cette fusion des niveaux d'enquête brouille les frontières entre roman policier, philosophique et historique, créant un espace narratif où l'instabilité devient source de richesse interprétative. Guillaume incarne ce que Decout décrit comme la dualité du détective, qui est à la fois figure de l'auteur qui construit l'intrigue et du lecteur qui tente de la déchiffrer. En tant que figure auctoriale, Guillaume tente de réécrire les événements pour leur donner un sens cohérent, tandis qu'en tant que lecteur, il est constamment confronté à l'insuffisance de ses interprétations. Cette tension entre construction et déconstruction du sens fait écho au processus même de la fiction théorique, où l'acte d'écriture devient indissociable de sa propre critique.

L'instabilité fonctionnelle de Guillaume s'inscrit dans ce que Decout nomme « l'imposture comme moteur narratif » (Decout, 2018 : 69). Guillaume lui-même, joue différents rôles selon les besoins de son enquête, dans une abbaye qui est un lieu d'impostures et de faux-semblants. La vérité elle-même est présentée comme une forme d'imposture, toujours fuyante et sujette à interprétation, reflétant un monde où la stabilité des signes et des identités est constamment remise en question. Cette instabilité ne se limite pas au rôle de Guillaume dans le récit, mais s'étend également à la relation qu'Eco établit avec son lecteur. Comme le souligne Decout :

> Mais le changement de régime herméneutique impliqué par la textualisation de l'enquête pourrait aussi être en grande partie déterminé par la place singulière que le roman à énigme ménage à son lecteur. Comme le stipule Borges, « le roman policier a créé un type spécial de lecteurs », un lecteur entreprenant, infatigable et batailleur, un herméneute et un enquêteur. Il le requiert et le façonne. Mais, en même temps qu'il appelle ce lecteur bouillonnant et zélé, il le manipule et le leurre, sans quoi il n'est ni enquête ni plaisir de l'enquête, du suspense et de la surprise. (*Ibid.* 156)

Cette observation éclaire la stratégie narrative d'Eco sous un nouveau jour. Dans *Il Nome della rosa*, l'auteur ne se contente pas de créer un personnage aux fonctions multiples ; il façonne également un lecteur actif, engagé dans une herméneutique complexe. L'instabilité de Guillaume devient un miroir de l'instabilité interprétative du lecteur lui-même. En effet, tout comme Guillaume navigue entre différents rôles et niveaux d'interprétation, le lecteur est invité à adopter une posture similaire. Il doit être à la fois un détective suivant les indices de l'enquête criminelle, un historien déchiffrant les codes de l'époque médiévale, un philosophe réfléchissant aux questions épistémologiques soulevées, et un critique littéraire conscient des jeux intertextuels et métatextuels.

Cette multiplication des postures de lecture crée ce que Decout appelle un « lecteur entreprenant, infatigable et batailleur ». Cependant, Eco ne se contente pas de solliciter ce lecteur actif ; il le manipule et le leurre également. Cette manipulation se manifeste dans *Il Nome della rosa* par de fausses pistes narratives qui reflètent les erreurs d'interprétation de Guillaume, des niveaux de sens cachés qui ne se révèlent qu'à une lecture attentive et répétée, et une remise en question constante des certitudes, tant celles des personnages que celles du lecteur.

Cette manipulation du lecteur à travers les erreurs de Guillaume est particulièrement visible dans la confrontation finale entre Guillaume et Jorge. Guillaume admet lui-même avoir « fabriqué

un schéma faux pour interpréter la stratégie du coupable » (Eco, 2022 : 499), auquel le coupable s'est ensuite conformé. Comme il l'explique :

> À cause de toi. Alinardo m'avait communiqué son idée, puis j'avais entendu dire par quelqu'un que toi aussi tu l'avais trouvée persuasive… Alors j'ai acquis la conviction qu'un plan divin réglait ces disparitions dont je n'étais pas responsable. […] C'est ainsi alors… J'ai fabriqué un schéma faux pour interpréter la stratégie du coupable et le coupable s'y est conformé. Et c'est précisément ce schéma faux qui m'a mis sur tes traces. (*Ibid.* 499 — 500)

Cette révélation met en lumière la nature paradoxale de l'enquête de Guillaume et, par extension, de l'acte de lecture lui-même. L'interprétation erronée devient, de manière inattendue, le chemin vers la vérité. Ce processus illustre parfaitement ce que Decout appelle « l'interprétation convulsive », où le sens émerge non pas d'une progression linéaire vers la vérité, mais d'un enchevêtrement complexe d'erreurs, de coïncidences et de réinterprétations constantes. Guillaume poursuit en expliquant comment ses diverses hypothèses se sont entrechoquées :

> Naturellement, au fur et à mesure que prenait forme l'idée de ce livre et de son pouvoir vénéneux, se délitait l'idée du schéma apocalyptique, et pourtant je ne parvenais pas à comprendre comment le livre et la succession des trompettes conduisaient l'un et l'autre à toi, et j'ai mieux compris l'histoire du livre justement dans la mesure où, guidé par la succession apocalyptique, j'étais obligé de penser à toi, et à tes discussions sur le rire. (*Ibid.* 500)

Cette citation illustre parfaitement l'instabilité fonctionnelle de Guillaume en tant que détective. Son raisonnement n'est pas linéaire, mais labyrinthique, fait d'allers-retours entre différentes hypothèses, où les erreurs mêmes deviennent productives. Cette démarche reflète la nature de la fiction théorique telle que la conçoit Eco : un espace où l'interprétation est toujours en mouvement, où le sens émerge non pas de la découverte d'une vérité unique, mais de l'exploration des multiples possibilités interprétatives. La complexité de ce jeu herméneutique est encore approfondie par Decout lorsqu'il écrit :

> Car si l'imposture déchaîne l'enquête, le mythomane est aussi le détective, le fin limier, farfouillant dans les cachettes, épluchant les savoirs des uns et des autres, pour amorcer la ruse, la faire durer et, parfois, égarer le sens. Il suffit d'ailleurs de se rappeler que l'herméneutique, définie comme l'art d'interpréter, tire son nom d'Hermès lui-même, le messager des dieux et l'interprète de leurs ordres. Mais aussi qu'hermétique, c'est-à-dire ce qui est difficile à déchiffrer, a la même origine. Hermès a l'esprit de contradiction ; il est parmi nous : la friponnerie n'est autre qu'une affaire d'herméneutique. (Decout, 2018 *:* 12)

Cette citation éclaire la nature ambivalente de Guillaume. En tant que détective, il est à la fois celui qui cherche la vérité et celui qui, par ses interprétations multiples et parfois erronées, contribue à égarer le sens. Cette dualité reflète la nature même de l'herméneutique, à la fois art d'interpréter et source d'obscurité. Dans *Il Nome della rosa*, Guillaume incarne cette contradiction : il est Hermès, le messager et l'interprète, mais aussi le créateur d'un discours parfois hermétique. Decout approfondit encore cette réflexion :

> Nos textes d'imposture et d'enquête associent en effet la fin de l'interprétation à l'interprétation sans fin. Pour eux, le monde est un texte à déchiffrer, un phénomène linguistique qui, se passant peu ou prou de fonction de communication, réanime sans cesse une interprétation convulsive. Et où le langage, indomptable, est potentiellement meurtrier. (*Ibid.*168)

Cette citation capture l'essence même de l'entreprise d'Eco dans *Il Nome della rosa*. Le roman présente le monde comme un texte infini à déchiffrer, où chaque interprétation en appelle une autre, dans un processus sans fin. Guillaume, dans sa quête de vérité, se trouve pris dans cette interprétation convulsive, où le sens est toujours fuyant, toujours à reconstruire. L'idée que « le langage, indomptable, est potentiellement meurtrier » résonne particulièrement dans le contexte du roman, où les meurtres sont intimement liés à la possession et à l'interprétation de textes interdits. Le langage, loin d'être un simple outil de communication, devient un champ de bataille où se jouent des enjeux de pouvoir et de vie ou de mort. Ces réflexions nous permettent d'approfondir notre compréhension de l'instabilité fonctionnelle de Guillaume :

- Guillaume comme figure hermétique : Son rôle oscille constamment entre celui qui éclaire (le détective) et celui qui obscurcit (le mythomane qui égare le sens par ses interprétations multiples).
- L'enquête comme processus herméneutique infini : La quête de Guillaume ne trouve jamais vraiment de conclusion définitive, illustrant l'idée d'une interprétation sans fin.
- Le monde comme texte : L'abbaye, microcosme du monde médiéval, devient sous le regard de Guillaume un vaste texte à déchiffrer, où chaque élément est potentiellement signifiant.
- Le langage comme enjeu de pouvoir : La dangerosité potentielle du langage est au cœur de l'intrigue, soulignant le lien entre interprétation et pouvoir.

Ainsi, l'instabilité fonctionnelle de Guillaume devient un outil métafictionnel qui engage le lecteur dans une expérience de lecture active et réflexive. Eco crée un lecteur instable, constamment en

train de réévaluer sa position et son interprétation, miroir de l'instabilité de Guillaume lui-même. Cette approche fait de *Il Nome della rosa* non seulement un exemple de fiction théorique, mais aussi une exploration pratique de la théorie de la lecture, où l'œuvre devient un laboratoire d'expérimentation des défis et des plaisirs de l'interprétation textuelle. L'instabilité fonctionnelle de Guillaume n'est plus seulement un dispositif narratif, mais une incarnation de la nature même de l'herméneutique et de ses paradoxes, faisant du roman une véritable mise en abyme de l'acte de lecture et d'interprétation.

De même, dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, les personnages incarnent une multiplicité de rôles narratifs, brouillant les frontières traditionnelles entre narrateur, personnage et commentateur. Cette fluidité des fonctions narratives est caractéristique de la fiction théorique, où les entités fictionnelles échappent à toute catégorisation rigide. Johnny Errand, figure centrale de l'œuvre, illustre parfaitement cette polyvalence. Il est tour à tour découvreur et annotateur du manuscrit de Zampanò, narrateur de sa propre odyssée psychologique, et enquêteur cherchant à démêler l'écheveau des récits imbriqués. Comme observe N. Katherine Hayles[107], « Johnny's role shifts constantly, from editor to narrator to detective to victim[108] » (Hayles, 2002 : 779). Cette instabilité fonctionnelle reflète la nature protéiforme des personnages dans la fiction théorique. L'introduction de Johnny au début du roman illustre de manière saisissante cette multiplicité des rôles et l'ambition déstabilisante de l'œuvre :

> Avec un peu de chance, vous rejetterez ce travail, et réagirez comme l'avait espéré Zampanò, vous le qualifierez d'inutilement compliqué, de vainement obtus, de bavard […] Cela dit, il y a de fortes chances pour que ça ne se passe pas comme ça. […] Vous essaierez alors peut-être, comme je l'ai fait, de trouver un ciel si rempli d'étoiles qu'il vous aveuglera à nouveau. Sauf qu'aucun ciel ne pourra plus désormais vous aveugler. (Danielewski, 2022 : 20-21)

Dans ce passage, Johnny assume simultanément plusieurs rôles : narrateur s'adressant directement au lecteur, personnage affecté par le texte qu'il commente, et médiateur entre le manuscrit de Zampanò et l'expérience du lecteur. Cette introduction méta-textuelle anticipe les réactions du lecteur et suggère un impact profond et durable de l'œuvre, brouillant les frontières entre la fiction et la réalité du lecteur. La structure narrative complexe de *House of Leaves* permet à Danielewski

[107] Hayles, N. K. (2002). Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*. *American Literature*, 74(4), 779-806.
[108] Le rôle de Johnny change constamment, passant d'éditeur à narrateur, puis à détective et à victime.

d'explorer les limites de la narration conventionnelle. Zampanò, l'auteur supposé du *Navidson Record*, incarne lui aussi cette ambiguïté : à la fois créateur d'un récit fictionnel et objet d'étude pour Johnny, il oscille entre différents niveaux de réalité textuelle. Selon Mark B. N. Hansen[109], « Zampanò functions simultaneously as author, character, and textual effect[110] » (Hansen, 2004 : 605). Cette ambiguïté est reflétée dans la nature même du *Navidson Record*, comme le souligne ce passage situé au début du manuscrit de Zampanò :

> Tout comme son sujet, *Le Navidson Record* entre lui aussi difficilement dans une catégorie ou un genre. Qu'on qualifie ce documentaire de récit gothique, de mythe folklorique urbain et contemporain, ou simplement d'histoire de revenants, ne l'empêchera pas, tôt ou tard, d'échapper à ces carcans. Il existe trop d'éléments dans *Le Navidson Record* qui chevauchent les diverses frontières existantes. Là où on s'attendrait à de l'horreur, du surnaturel, ou aux paroxysmes traditionnels de l'effroi et de la peur, on découvre une tristesse dérangeante, un passage sur les isotopes radioactifs, ou même un épisode des Simpson qui déclenche des rires. (Danielewski, 2022 : 24)

Cette description du *Navidson Record* illustre la nature hybride et insaisissable de l'œuvre de Danielewski dans son ensemble. Elle souligne la façon dont le roman transcende les catégories et les genres traditionnels, mélangeant des éléments disparates pour créer une expérience de lecture unique et déstabilisante. Cette résistance à la catégorisation reflète la complexité narrative et ontologique du roman, où les frontières entre les genres, les niveaux de réalité et les rôles narratifs sont constamment remises en question. La juxtaposition d'éléments apparemment incompatibles — l'horreur côtoyant la tristesse, les isotopes radioactifs et les références à la culture populaire — crée un effet de dissonance cognitive chez le lecteur. Cette stratégie narrative contribue à la déstabilisation ontologique que nous avons précédemment discutée, en empêchant le lecteur de s'ancrer dans un cadre interprétatif stable.

Cette fluctuation constante des rôles narratifs participe à la déstabilisation du lecteur, confronté à un univers fictionnel où les repères traditionnels s'effondrent. Comme le souligne Brian McHale[111], « Postmodernist fiction... tends to foreground ontological issues: What is a world? What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how do they differ?[112] »

---

[109] Hansen, M. B. N. (2004). The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. *Contemporary Literature*, 45(4), 597-636.
[110] Zampanò fonctionne simultanément comme auteur, personnage et effet textuel.
[111] McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge.
[112] La fiction postmoderne… tend à mettre au premier plan des questions ontologiques : Qu'est-ce qu'un monde ? Quels types de mondes existent, comment sont-ils constitués, et en quoi diffèrent-ils ?

(McHale, 1978 : 25). *House of Leaves* pousse cette interrogation à son paroxysme en créant un espace narratif où les frontières entre les mondes et les fonctions s'estompent continuellement. L'instabilité des personnages dans ce roman reflète les préoccupations fondamentales de la fiction théorique : la remise en question des conventions narratives, l'exploration des limites entre réalité et fiction, et la réflexion sur la nature même de la narration et de la création littéraire. En refusant d'assigner des rôles fixes à ses personnages, Danielewski crée une œuvre qui défie les attentes du lecteur et l'invite à repenser sa conception de la littérature et de la réalité. Comme l'annonce la note de l'éditeur, rédigée dans la police d'écriture attribuée à Johnny Truant, dès le début du livre : « Ceci n'est pas pour vous. » (Danielewski, 2022 : 8), préparant le lecteur à une expérience littéraire hors du commun.

Cette instabilité des fonctions narratives dans la fiction théorique invite à une réflexion sur la construction du récit et sur les possibilités offertes par la fiction. Les personnages ne sont pas de simples actants au service d'une intrigue, mais des agents capables de passer d'un rôle à un autre, de démultiplier les perspectives, et de brouiller les frontières entre les niveaux de discours. Ce glissement constant entre les rôles ouvre la fiction à une fiction à une exploration réflexive des processus de création, de lecture, et d'interprétation. En embrassant cette instabilité, la fiction théorique propose une expérience de lecture dynamique, engageant activement le lecteur, le poussant à naviguer entre différents niveaux de sens et à suivre des personnages aux fonctions multiples et changeantes. Cela reflète l'essence de la fiction théorique : une fiction qui interroge constamment ses propres codes, ses personnages, et les conventions qui sous-tendent la création littéraire.

b. Tissages textuels : fiction théorique, transfictionnalité et jeux intertextuels

Dans la fiction théorique, la transfictionnalité joue un rôle essentiel. Ce concept développé par Richard Saint-Gelais se définit comme suit d'après son créateur lui-même :

> Le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel, en donnant au terme « texte » une extension large valant aussi pour diverses productions sémiotiques comme le cinéma, la bande dessinée, la télévision, le théâtre, etc. (Saint-Gelais, 2020 : 221)

La transfictionnalité dépasse l'emprunt ou l'imitation textuelle pour offrir une continuité narrative et diégétique qui engage le lecteur à reconnaître des univers partagés. Ce processus, bien qu'il s'inscrive dans le cadre plus large de la transtextualité, s'en distingue par sa spécificité narrative. La transtextualité, selon Gérard Genette englobe « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes » (Genette, 1982 : 13). Dans *Palimpsestes*, Genette distingue cinq types de relations transtextuelles :

- L'intertextualité, qui désigne la présence effective d'un texte dans un autre, par citation, allusion, ou plagiat.
- La paratextualité, qui concerne les éléments périphériques au texte principal (préfaces, notes, titres, etc.).
- La métatextualité, soit le rapport de commentaire ou de critique entre deux textes. (Ce concept clé de la fiction théorique nous intéresse et nous reviendrons plus en détail dessus au sein de la sous-section suivante de ce chapitre).
- L'hypertextualité, qui fait référence à la transformation d'un texte par un autre, par exemple dans le cas de la parodie ou de la réécriture.
- L'architextualité, qui concerne les catégories ou genres auxquels un texte appartient ou se réfère.

La transfictionnalité, bien qu'étroitement liée à l'intertextualité et à l'hypertextualité, se distingue par son accent sur la continuité fictionnelle. Plutôt que de se limiter à des citations ou à des allusions (intertextualité), ou de s'attacher à la transformation d'un texte par un autre (hypertextualité), la transfictionnalité opère une migration plus substantielle des personnages, d'intrigues, et de mondes entre textes. Dans son article « La Fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », Richard Saint-Gelais précise :

> La transfictionnalité […] suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (notamment les travaux des logiciens, qui l'utilisent souvent comme exemple), mais bien les textes où Holmes figure et agit comme personnage. Il en va de même pour les univers fictifs considérés dans leur ensemble. Un auteur qui situerait une histoire dans Middle-Earth, le monde imaginé par Tolkien dans *The Lord of the Rings*, créerait du coup un ensemble fictionnel dans lequel le texte de Tolkien serait rétrospectivement inclus. (Saint-Gelais, 2019 : 44)

La transfictionnalité, en tant que continuité narrative et expansion des univers fictionnels, partage également des liens avec la définition plus large de l'intertextualité selon Julia Kristeva, qui en se basant sur les travaux de Bakhtine à propos du dialogisme, conçoit : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 146). Cette conception de l'intertextualité sera par la suite officialisée par Roland Barthes en 1974 dans l'article « Texte (théorie du) » de l'*Encyclopaedia Universalis*. Au sein duquel il souligne que « tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Barthes, 1974).

Sophie Rabau, pour sa part, décrit l'intertextualité comme une dynamique où « chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour » (Rabau, 2002 : 15). L'intertextualité remet donc en cause l'idée d'une œuvre originale et autonome, en soulignant que tout texte s'enracine dans un palimpseste de textes antérieurs. Dans la fiction théorique, l'intertextualité devient un principe structurant fondamental, avec des récits qui réintègrent la tradition littéraire pour en jouer, la détourner ou la réécrire. Un exemple de cette intertextualité se trouve dans *Les Personnages rêvent aussi* de Françoise Lavocat, où les personnages fictifs se croisent et interagissent dans un univers où leurs identités sont continuellement remises en question. Les discussions entre les personnages sur leur propre statut (par exemple, la question des multiples Jésus ou Napoléons fictifs) révèlent une multiplicité de réécritures possibles d'une même figure historique ou littéraire. Ce jeu autour des différentes versions d'un personnage souligne l'idée que tout texte est en dialogue constant avec les autres œuvres. Comme le soulignent Marc Escola et Sophie Rabau dans *La Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, où « chaque nouveau visiteur est prié de ne pas remettre à

leur place les volumes qu'il aura consultés » (Escola & Rabau, 2015 : 244), illustrant le caractère mouvant et transformateur de la bibliothèque littéraire.

Cette conception rejoint les réflexions développées par Borges dans « La Bibliothèque de Babel », métaphore de l'infinité des combinaisons textuelles possibles. Chez Borges, l'idée de bibliothèque comme lieu de renvois infinis, où chaque livre résonne avec un autre, devient une métaphore de l'intertextualité elle-même. Chaque œuvre existe dans un réseau de références qui s'étend à l'infini, et la lecture devient un acte de navigation à travers ce labyrinthe textuel. Cette notion trouve un écho dans la fiction théorique, où l'intertextualité n'est pas seulement un procédé, mais un mode de structuration du récit. Borges, par ses jeux avec les textes, invite déjà à une conception où l'œuvre littéraire se pense comme une variation perpétuelle sur des thèmes, des récits et des figures partagés. Comme le souligne Rabau, « penser l'intertextualité c'est fonder le texte littéraire non plus sur la référence réelle, mais sur la référence au texte » (Rabau, 2002 : 50). Ici, la réalité du texte importe moins que son inscription dans une tradition de réécritures et de dialogues avec d'autres œuvres. Ce processus démontre la plasticité du texte littéraire, qui peut être remodelé par les choix interprétatifs et créatifs des auteurs. En somme, l'intertextualité dans la fiction théorique transforme le texte en un réseau infini de références, où chaque lecture devient une nouvelle manière d'explorer cet enchevêtrement de renvois et d'échos. À l'instar de la transfictionnalité, l'intertextualité fait de la fiction théorique un espace où les frontières entre les textes se dissolvent, ouvrant la voie à une infinité d'interprétations possibles. Toutefois, là où l'intertextualité multiplie les renvois et les dialogues entre les textes, la transfictionnalité va plus loin en créant une continuité narrative propre. La transfictionnalité ne se contente pas de mettre en relation des œuvres par des références ou des allusions ; elle instaure une cohérence diégétique entre plusieurs univers en engendrant des méta-univers fictionnels entre lesquels le lecteur est invité à circuler.

Cette dynamique crée une continuité et une expansion des univers narratifs, dans laquelle le lecteur reconnaît des éléments déjà familiers qui se trouvent altérés par leur nouveau contexte. Comme le souligne Richard Saint-Gelais, la transfictionnalité interagit avec les trois frontières de la fiction que sont la frontière ontologique, laquelle « établit une distinction entre le statut des entités fictives et celui des entités réelles » (*Ibid.* 45) ; la frontière pragmatique, qui concerne les énoncés et les actes de langage dont ils procèdent ; et enfin, la frontière textuelle :

> Cette frontière n'est pas du même ordre que les deux autres : elle ne concerne pas la distinction entre fiction et réalité, mais plutôt celle entre les zones déterminées et indéterminées d'une fiction. […] Il paraît indéniable que la fiction se distingue de la réalité à ce titre : je peux bien ignorer le prénom de la mère de certaines de mes connaissances, mais une enquête (assez aisée en l'occurrence) me permettrait de le découvrir. La fiction, pour sa part, paraît bien bornée par le texte qui la met en place : dès qu'on quitte la zone de ce qui est stipulé par le texte, on s'aperçoit que les éléments fictifs (personnages, lieux, circonstances, etc.) s'entourent d'un nuage de propriétés foncièrement indéterminées. (*Ibid.* 50).

En transcendant ces frontières textuelles, la transfictionnalité agit comme :

> Une « machine à voyager à travers l'intertexte » : elle permet aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit (ou avant qu'il ne commence, ou parallèlement à lui, tandis que le narrateur décrit les agissements de X, mais néglige ceux, simultanés, de Y) de satisfaire leur curiosité. […] Telle que je l'entends, la transfictionnalité se distingue de la parodie qui, en jouant de la similarité et de la déformation, maintient un écart jamais nul entre les objets fictifs concernés. (*Ibid.* 54)

Dans la fiction théorique, la transfictionnalité devient un outil essentiel pour interroger les mécanismes de la narration, l'identité des personnages, et la construction des mondes fictionnels, engageant une réflexion sur les notions de création, de limites du texte, et d'interprétation du lecteur.

La transfictionnalité, en permettant la migration d'éléments d'un texte à un autre, offre à la fiction théorique une cartographie en expansion permanente. Chaque œuvre devient une pièce d'un puzzle plus vaste, où les personnages, intrigues et lieux se prolongent et s'entrelacent d'un texte à l'autre. Cet élargissement du monde fictionnel amène à reconsidérer la cohérence et l'unité de l'univers narratif, qui s'étend au-delà des frontières d'un seul texte. Dans *House of Leaves*, l'univers fictionnel s'étend bien au-delà des frontières du texte principal. L'ouvrage joue avec différents niveaux de récit et des références croisées, créant un réseau de significations où des notes de bas de page, des lettres ou des textes marginaux participent à la construction d'un monde narratif en expansion constante. Le processus transfictionnel est particulièrement manifeste et opère à plusieurs niveaux, enrichissant l'expérience de lecture. La structure narrative complexe de l'œuvre présente différents niveaux de récit imbriqués, chacun pouvant être considéré comme une fiction distincte, mais interconnectée. Le récit principal de Johnny Errand, les notes de Zampanò sur le documentaire de Will Navidson, et le documentaire lui-même forment un réseau narratif où chaque niveau influence et enrichit les autres, créant un dialogue constant entre différents univers

fictionnels. L'intertextualité et les références croisées jouent un rôle crucial dans ce processus transfictionnel. Le roman est truffé de références à des œuvres réelles et fictives, qui ne sont pas de simples citations, mais participent à la construction du sens et de l'univers du roman. Les paratextes, tels que les notes de bas de page, les appendices, et même la mise en page du livre, deviennent des espaces narratifs à part entière, étendant l'univers fictionnel au-delà du texte principal et brouillant les frontières entre réalité et fiction. Cette dimension métafictionnelle et autoréférentielle du roman, qui commente sa propre nature fictionnelle, crée une mise en abyme qui interroge les limites de la fiction et de la réalité. Ce processus transfictionnel est indissociable du thème central de l'œuvre : l'exploration de la maison d'Ash Tree Lane en Virginie, une demeure dont l'architecture est en perpétuelle mutation, s'étendant de manière inexplicable au-delà de ses propres murs et dimensions. C'est en tout cas l'hypothèse émise par Will Navidson, pour qui « la maison modifie sa configuration interne » (Danielewski, 2022 : 95). La structure transfictionnelle du roman reflète la nature de la maison elle-même. Tout comme le lecteur est invité à explorer les différents niveaux de récit, à naviguer à travers les digressions, les références intertextuelles et les notes de bas de page, les personnages de l'histoire, au fil des différentes expéditions visant à explorer la maison, s'enfoncent dans les profondeurs de la maison, découvrant des couloirs et des espaces en constante expansion. La maison devient une métaphore de l'univers fictionnel : tout comme l'architecture de la maison dépasse ses propres frontières spatiales, l'univers fictionnel s'étend au-delà de ses propres frontières narratives, ouvrant sur des dimensions insoupçonnées et des réalités parallèles. Cette corrélation entre la transfictionnalité du texte et l'architecture de la maison invite le lecteur à vivre une expérience immersive. La transfictionnalité opère ici comme un fil conducteur, unifiant un ensemble de fragments narratifs pour former un métatexte qui invite à une lecture active et plurielle. En ce sens, le lecteur devient à la fois explorateur de la maison et de la narration, s'engageant dans une démarche similaire à celle des personnages : explorer des zones inconnues, interpréter des indices éparpillés, et comprendre comment chaque fragment de récit ou d'espace se connecte à un tout plus vaste. Cette idée a notamment été développée par Vincent Message dans son article « Impossible de s'en sortir seul. Fiction labyrinthique et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick ». Selon lui, ces fictions labyrinthiques portent en creux le portrait d'un lecteur idéal capable d'affronter ces fictions quasi monstrueuses. Pour lui : « En arpentant le labyrinthe, le lecteur vient rendre hommage à la

prouesse artistique réalisée par l'auteur ; en parvenant à gagner la sortie, il accomplit lui-même une performance intellectuelle digne d'admiration. » (Message, 2009 : 199).

De ce fait, le caractère infini de la maison — qui semble s'étendre sans limites et défier les lois physiques — fonctionne alors comme un miroir de l'univers fictionnel du texte, où les récits s'ouvrent sur d'autres récits, les significations se multiplient, et les frontières s'effacent. La transfictionnalité dans *House of Leaves* ne se contente pas d'établir des connexions entre différents niveaux de récit, elle incarne une expérience d'expansion infinie, où chaque élément — que ce soit une note de bas de page, une lettre trouvée ou un passage marginal — participe à la construction d'un univers narratif sans cesse renouvelé. Ce parallèle entre la structure de la maison et la nature transfictionnelle de l'œuvre renforce le questionnement central de *House of Leaves*, qui est autant une réflexion sur la fragmentation et l'expansion des espaces physiques que sur celle des espaces narratifs. En effet, tout comme les personnages sont confrontés à l'angoisse de l'inconnu et à la menace de l'infini spatial, le lecteur fait face à une narration qui s'étire et se transforme constamment, brisant les frontières du texte pour proposer une expérience de lecture totale. Cette stratégie métatextuelle permet à l'auteur de créer un jeu constant entre la fiction et sa propre construction, où chaque fragment et chaque détail peut potentiellement ouvrir sur de nouvelles interprétations et de nouveaux mondes, tout en rappelant au lecteur la nature construite et artificielle du récit qu'il est en train de lire.

De même, la transfictionnalité implique une reconfiguration des personnages au sein de la fiction théorique, où ces derniers deviennent des figures conceptuelles, porteurs d'idées et de réflexions sur la littérature. Les personnages transfictionnels dépassent leur rôle narratif initial pour devenir des agents de questionnement sur la fiction, la réalité, et le processus de création littéraire. Dans *Les Personnages rêvent aussi*, par exemple, les habitants de la planète Fiction doivent décider du sort des multiples occurrences d'un même personnage de fiction, illustrant les défis posés par la transfictionnalité. Cela crée un débat au sein des personnages sur la tolérance ontologique de leur monde :

> Il est décidé pour finir que tous les Jésus contrefactuels par rapport à la Bible, comme les Jésus de Saramago, de Kazantzakis, de Coetzee (et à plus forte raison celui de Jerry Springer, the Opera) seront accueillis à

> Shadavar, ainsi que leur Marie-Madeleine respective, et que le Chiméramètre[113] sera reprogrammé en vue d'une plus grande tolérance ontologique. (Lavocat, 2020 : 30)

Cet exemple ludique révèle comment les multiples versions d'un même personnage, venues de récits distincts, posent des questions sur leur statut ontologique et sur la flexibilité des frontières entre les mondes narratifs. En jouant avec ces personnages récurrents et en les réintroduisant dans des contextes différents, Lavocat met en lumière la manière dont la transfictionnalité devient un moyen de réflexion métafictionnelle. Le récit ne se contente pas de mélanger des personnages issus de différentes œuvres, mais il interroge la nature même de la fiction et la manière dont les récits se nourrissent les uns des autres. À travers ces croisements, la fiction théorique offre une réflexion profonde sur la porosité des mondes fictifs et sur la manière dont chaque nouvelle version d'un personnage ou d'un récit transforme l'œuvre dans laquelle elle s'insère. Dans la même logique, Sophie Rabau et Florian Pennanech, dans *Mission Comédie*, jouent avec la transfictionnalité en transportant des personnages classiques de la tragédie, tels qu'Œdipe ou Roméo et Juliette, dans un univers comique. Ici, la transfictionnalité ne se limite pas à un déplacement des personnages : elle s'accompagne d'une véritable métamorphose de leur essence. Les personnages tragiques, réécrits dans un cadre comique, ne perdent pas seulement leurs attributs originels, mais se voient conférer une nouvelle fonction, celle de déstabiliser les genres littéraires. Ainsi, les personnages de Florian Pennanech et Sophie Rabau revisitent *Œdipe Roi* de Sophocle en réordonnant les répliques et en corrigeant « quelques menus détails » (Pennanech & Rabau, 2022 : 164), pour arriver à la conclusion suivante :

> Et là, coup de théâtre ! Sophocle nous ressuscite le vieux Laïos qui revient d'entre les morts ! Comme souvent les fantômes dans le théâtre grec, il n'est au courant de rien et met un certain temps à comprendre la situation. Enfin il peut s'expliquer : ni Créon, ni Tirésias, ni Œdipe ne sont coupables de sa mort : il est mort par hasard, dans un stupide accident de la route. La faute à pas de chance, enfin, la Fortune comme dit Œdipe : « Moi je me compte comme fils de la Fortune ! » ». (*Ibid.* 166)

Et de poursuivre avec un ultime rebondissement :

> C'est alors qu'Apollon arrive sur scène, pour lui révéler qu'Œdipe n'est pas non plus le fils de Fortune, mais celui de Tirésias, qu'il a confié à Laïos pour ne pas ternir sa réputation de devin pur et chaste. […] Tirésias

[113] Machine servant à calculer les degrés de fictionnalité mise au point grâce à l'apport de la science-fiction en littérature par Dyrcona [*Cyrano* d'Edmond Rostand], le docteur Rappershwyll [« L'homme le plus doué du monde » de Edward Page Mitchell], le docteur Who [série télévisée éponyme] et Q. [univers de James Bond]. (Lavocat, 2020, p. 17)

> est chassé à coups de bâton par Œdipe, pas trop fort quand même car il ne voudrait pas tuer son père. (*Ibid.* 166).

Ces citations illustrent le procédé de renversement des conventions tragiques au profit d'un comique décalé. La réécriture proposée par Pennanech et Rabau bouleverse les attentes du lecteur, habitué à la gravité et à la fatalité inhérentes à la tragédie grecque. En transformant un meurtre tragique en accident de la route banal ou en révélant des liens de parenté improbables, les auteurs font basculer la tragédie dans l'absurde et l'ironie. Cette réinterprétation souligne la capacité de la transfictionnalité à détourner des œuvres préexistantes pour produire de nouvelles significations et, surtout, pour montrer la malléabilité des personnages : Œdipe, figure tragique par excellence, devient ici un vecteur de comique et de critique des codes littéraires. Ce jeu de transformation interroge les limites de l'identité des personnages et la manière dont la fiction peut les remodeler. La relecture d'*Œdipe Roi* fait de chaque personnage un lieu de tensions multiples, entre respect de l'original et invention ludique. Le texte met en lumière l'aspect subversif de la transfictionnalité, qui non seulement assure la reconnaissance des personnages par le lecteur, mais s'amuse à brouiller leurs contours et leurs fonctions dans une perspective réflexive. La tension narrative entre fidélité et parodie permet donc de réfléchir aux pouvoirs de la fiction et à sa capacité de remodeler des univers littéraires. Le lecteur est témoin d'une véritable hybridation narrative, où les frontières entre tragédie et comédie se brouillent. Cette forme de transfictionnalité amène à une réflexion sur la capacité de la fiction à transformer les personnages tout en conservant leur reconnaissance et leur familiarité pour le lecteur.

La transfictionnalité, dans la fiction théorique, a souvent pour effet de multiplier les possibles. Un personnage transfictionnel, en voyageant d'une œuvre à une autre, devient porteur d'une multitude de versions potentielles de lui-même. Jorge Luis Borges, dans « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », explore cette idée de multiplicité narrative, où chaque voix ouvre une bifurcation dans l'histoire, reflétant la manière dont la transfictionnalité permet de réimaginer sans cesse un personnage ou un récit. Un personnage transfictionnel n'est plus une entité fixe : il devient un point de convergence où plusieurs versions de lui-même coexistent. Cette cohabitation simultanée de différentes possibilités fait de la transfictionnalité un concept central pour comprendre la fluidité des personnages dans la fiction théorique. Cette plasticité des personnages est également explorée par Jean-Benoît Puech dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, où le

personnage principal, Benjamin Jordane, est construit à travers différentes voix, récits et perspectives, chacun offrant une version partielle de son histoire.

c. Métatextualité et fiction théorique : quand le texte s'interroge

La métatextualité constitue un élément fondamental de la fiction théorique, agissant comme un dispositif critique intégré au cœur même de la narration. Ce concept, développé par Gérard Genette, se définit comme la relation de « commentaire » unissant un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer ou le nommer explicitement. Genette précise : « C'est, par excellence, la relation critique » (Genette, 1982 : 16-17). Cette dimension réflexive permet aux textes de fiction théorique d'ouvrir le débat sur l'acte de création littéraire, en reconfigurant le récit et les commentaires qui l'accompagnent. La métatextualité se distingue de l'intertextualité par sa focalisation sur la dimension réflexive plutôt que sur la présence matérielle d'un texte dans un autre. Elle englobe toutes les formes de discours par lesquelles un texte s'interroge, explicite ou analyse un autre texte, que ce soit de manière explicite, en faisant directement référence à un ouvrage, ou de manière implicite, en adoptant une posture critique sans nommer le texte source. Dans le cadre de la fiction théorique, la métatextualité devient un outil privilégié pour explorer la littérature en tant que sujet, transformant la fiction elle-même en un lieu de discours critique. Le texte n'est plus seulement une histoire à raconter, mais un espace où la littérature est analysée, questionnée et mise en perspective.

La mise en abyme joue un rôle crucial dans ce processus métatextuel. Lucien Dällenbach, dans son ouvrage *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme* (1977), la définit comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse » (Dällenbach, 1977 : 52). Ce procédé transforme le récit en un espace dialogique où le texte s'examine introspectivement. Dällenbach identifie trois types de mises en abyme : celle de l'énoncé, qui reproduit le contenu de l'œuvre ; celle de l'énonciation, qui thématise le processus de production ou de réception ; et celle du code, qui révèle le principe de fonctionnement du texte. Ces procédés créent des jeux de miroirs entre différentes strates narratives, permettant d'explorer des questionnements fondamentaux sur le rôle du récit, la position de l'auteur et les attentes du lecteur. L'utilisation du paradoxe comme moteur de réflexion ajoute une dimension supplémentaire

à la métatextualité dans la fiction théorique. Erika Fülöp, dans son article : « La Logique de l'abyme. Ambiguïté et paradoxe, nouvelles perspectives sur l'auto-enchâssement »[114] souligne la tension persistante entre l'acceptation théorique des paradoxes et la difficulté pratique à les intégrer dans notre pensée. Elle affirme : « Accepter le fait que les contradictions aient leur place dans la pensée n'amène pas automatiquement une facilité de les penser. […] le paradoxe et toute œuvre qu'il engendre reste perpétuellement en cours de formation et de disparition en même temps, sans jamais vraiment être, toujours en train de (se) passer » (Fülöp, 2019 : 118). Cette instabilité inhérente au paradoxe contribue à maintenir l'intérêt littéraire des œuvres qui l'exploitent, offrant une expérience de lecture toujours en mouvement et en redéfinition. *Bartleby y compañía* d'Enrique Vila-Matas incarne cette dimension réflexive. Le narrateur y rédige un carnet de notes sur les « écrivains du Non », ceux qui renoncent à l'écriture. Cette structure instaure une mise en abyme où le texte devient un commentaire explicite sur la littérature et son rapport à la création. Vila-Matas explore la tension entre l'acte d'écrire et le refus de l'écriture, transformant son récit en une réflexion profonde sur la nature et la fonction de la littérature. Un passage particulièrement révélateur de cette approche métatextuelle se trouve dans la note numéro huit du roman. Vila-Matas y interroge les motivations de l'écriture :

¿Y hay más motivos para pensar que es mejor escribir? Hace poco leí *La tregua* de Primo Levi, donde éste retrata a la gente que estaba con él en el campo de concentración, gente de la que no tendríamos noticia de no ser por ese libro. (Vila-Matas, 2000 : 21)	Y a-t-il d'autres motifs de penser qu'il vaut mieux écrire ? J'ai lu récemment *La Trêve*, de Primo Levi, qui y dépeint ses compagnons de camp de concentration, toutes gens dont nous n'aurions jamais entendu parler sans ce livre. (Vila-Matas, 2002 : 24)

L'auteur utilise ici la référence à Primo Levi pour amorcer une réflexion sur le pouvoir de témoignage de la littérature. Il poursuit en expliquant la motivation des survivants :

[114] Article publié dans : Raus, T., & Tore, G. M. (éds.). (2019). *Comprendre la mise en abyme* (1—). Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.180271

Y Levi dice que todos ellos querían volver a sus casas, querían sobrevivir no sólo por el instinto de conservación, sino porque deseaban contar lo que habían visto. […] buscaban contar esos días trágicos para que no se disolvieran en el olvido. (*Ibid.* 21)

Et Levi dit que s'ils voulaient tous rentrer chez eux, s'ils tenaient à survivre, ce n'était pas seulement par instinct de conservation, mais parce qu'ils voulaient raconter ce qu'ils avaient vu. […] ils voulaient raconter ces moments tragiques pour éviter qu'ils ne se dissolvent dans l'oubli. (*Ibid.* 24)

Cette évocation souligne le rôle crucial de l'écriture comme moyen de préservation de la mémoire et de lutte contre l'oubli. Vila-Matas conclut sur le paradoxe inhérent à la littérature :

La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia. (*Ibid.* 21)

La littérature, quelque passion que nous mettions à la nier, permet de sauver de l'oubli tout ce sur quoi le regard contemporain, de plus en plus immoral, prétend glisser dans l'indifférence absolue. (*Ibid.* 25)

Ce passage illustre la dimension métatextuelle à l'œuvre dans *Bartleby y compañía*. Vila-Matas ne se contente pas de raconter une histoire ; il réfléchit ouvertement sur l'acte d'écrire et sur la fonction de la littérature. La métatextualité se manifeste ici à plusieurs niveaux : par la référence explicite à l'œuvre de Primo Levi, par l'analyse des motivations d'écrire, et par la tension établie entre la négation de la littérature et son rôle crucial contre l'oubli et l'indifférence. Cette citation révèle la dimension paradoxale de la fiction théorique évoquée par Fülöp. Le narrateur, tout en explorant le thème du renoncement à l'écriture, produit un texte qui affirme l'importance vitale de l'acte d'écrire. Ce paradoxe crée une tension productive qui invite le lecteur à réfléchir sur la nature même de la littérature et sur son rôle dans la société contemporaine.

Mission comédie de Florian Pennanech et Sophie Rabau pousse encore plus loin l'exercice métatextuel en proposant une comédie littéraire doublée d'un discours critique sur les conventions du théâtre et du genre comique. Le texte s'amuse à déconstruire les clichés du genre, comme l'illustre ce passage : « Or, par l'une de ces heureuses coïncidences qui se rencontrent souvent dans la comédie, et moins rarement qu'on ne le croit, dans ce qu'il est convenu d'appeler la réalité […] » (Pennanech & Rabau, 2022 : 92). Cette approche autoréflexive invite le lecteur à questionner non seulement le contenu de l'œuvre, mais aussi ses mécanismes de construction et ses conventions génériques. L'impact de la métatextualité sur la lecture et l'interprétation est considérable. Elle

transforme l'expérience de lecture en un exercice réflexif et intellectuel, invitant le lecteur à adopter une position d'analyste ou de déchiffreur. Le lecteur est amené à questionner la nature du récit, à identifier les jeux réflexifs entre le texte et ses références, et à participer activement à la construction du sens. Cette approche déplace le rôle traditionnel du lecteur vers une posture plus active et critique, essentielle à la compréhension et à l'appréciation de la fiction théorique. La métatextualité dans la fiction théorique ne se contente pas de raconter une histoire ; elle propose un commentaire sur la façon dont les histoires sont construites, sur les conventions narratives, et sur les genres littéraires qu'elle mobilise et transforme. Elle crée un espace de jeu critique où le lecteur est sollicité pour décrypter les interstices entre fiction et commentaire, entre récit et théorie, pour en comprendre les enjeux et les implications. Cette dynamique fait de la fiction théorique un lieu privilégié d'exploration et de réflexion sur la nature même de la littérature et de l'acte d'écriture.

La métatextualité, en transformant la fiction en une réflexion sur elle-même, engage le lecteur dans un processus critique et interprétatif. Contrairement à une narration linéaire et close, la fiction théorique utilise la métatextualité pour inviter le lecteur à adopter une position d'analyste ou de déchiffreur, décodant les commentaires, les allusions, et les mises en perspective que le texte propose. Cette relation critique engage le lecteur à aller au-delà du plaisir de la lecture pour interroger le sens et la fonction de la littérature elle-même, et pour devenir un participant actif dans l'interprétation des multiples niveaux de discours et de réflexion présents dans le texte.

En effet, la fiction théorique ne se contente pas de raconter une histoire ; elle propose aussi un commentaire sur la façon dont les histoires sont construites, sur les conventions narratives, ou encore sur les genres littéraires qu'elle mobilise et transforme. Le lecteur est amené à questionner la nature du récit, à identifier les jeux réflexifs entre le texte et ses références, et à comprendre comment la fiction théorique remet en question ses propres codes narratifs. La lecture devient un acte de cocréation où chaque fragment de texte, chaque réflexion critique, est une pièce à assembler pour former une mosaïque complexe d'interprétations. Cette dimension critique est particulièrement mise en œuvre dans *Mission comédie* de Florian Pennanech et Sophie Rabau. L'ouvrage est à la fois une comédie littéraire et un discours critique sur les conventions du théâtre, du genre comique, et de l'écriture elle-même. À travers un jeu d'interrogations métatextuelles, le texte s'amuse à commenter ses propres procédés, à déconstruire les clichés du genre comique, et

à réfléchir sur le processus de création théâtrale. Le texte s'amuse à commenter ironiquement une convention bien connue du genre comique :

> Or, par l'une de ces heureuses coïncidences qui se rencontrent souvent dans la comédie, et moins rarement qu'on ne le croit, dans ce qu'il est convenu d'appeler la réalité, Neil était justement un connaisseur en matière shakespearienne et avait un exemple à offrir. Un opéra-comique, nous dit-il, ou plutôt comme on dit en allemand avec l'accent anglais, un *singspiel*, tiré de *Roméo et Juliette*, dont la fin était assez heureuse pour qu'il entretînt plus avant de cette matière. (Pennanech & Rabau, 2022 : 92)

Cette citation incarne la manière dont le texte joue avec les conventions du genre comique en les commentant directement. La mention des « heureuses coïncidences » propres à la comédie fait écho à une convention narrative classique, tandis que l'allusion à la réalité souligne la porosité entre le monde de la fiction théâtrale et celui du réel. Le passage souligne également la transformation des genres, en évoquant une version comique de *Roméo et Juliette*, transformée en *singspiel*. Le texte engage le lecteur à saisir cette reconfiguration des genres, tout en proposant une réflexion sur les adaptations et les variations possibles de l'œuvre shakespearienne. Le lecteur de *Mission comédie* est alors plongé dans une dynamique où le texte ne cesse de se commenter, de se parodier et de jouer avec ses propres codes. La comédie devient un prétexte pour une réflexion plus large sur ce que signifie faire de la littérature ou écrire du théâtre. Cette citation, par son ironie et sa référence intertextuelle, transforme le lecteur en un spectateur critique, qui doit non seulement suivre l'intrigue, mais aussi saisir les commentaires implicites ou explicites sur les codes du genre théâtral.

La métatextualité joue un rôle fondamental dans la relation entre le texte et son lecteur : elle invite ce dernier à naviguer entre différents niveaux de discours, à déchiffrer les jeux de mise en abyme, et à construire lui-même une réflexion sur la littérature à partir des éléments dispersés dans le récit. La fiction théorique devient un espace de jeu critique, où le lecteur est sollicité pour décrypter les interstices entre fiction et commentaire, entre récit et théorie, pour en comprendre les enjeux et les implications. La métatextualité dans la fiction théorique déplace donc le rôle du lecteur traditionnel vers une posture plus active et critique. Ce dernier est invité à s'approprier le texte, à le questionner, et à y répondre par ses propres interprétations. En ce sens, le lecteur n'est plus un récepteur passif de la fiction, mais un analyste qui contribue à la construction du sens, en dialogue avec les commentaires et réflexions que le texte déploie sur lui-même. Cette co-

construction du sens est essentielle à la fiction théorique, qui ne propose pas une lecture linéaire, mais une exploration des multiples strates de discours et de commentaires critiques.

La fiction théorique utilise également la métatextualité pour déconstruire, parodier, ou questionner les genres littéraires et leurs conventions narratives. En effet, la métatextualité, en instaurant un discours critique au sein du récit, permet d'interroger les codes qui structurent un genre, de jouer avec les attentes du lecteur, et de transformer la fiction en un espace de réflexion sur les mécanismes qui sous-tendent la narration. Ce faisant, la fiction théorique ne se contente pas de s'inscrire dans un genre : elle en fait l'objet de son propre questionnement, déconstruisant les normes narratives et redéfinissant les frontières entre les formes littéraires. Un aspect central de cette déconstruction des genres est le jeu avec les conventions narratives. La fiction théorique conduit le lecteur à repenser ce qui fait l'essence d'un genre et à voir comment ces conventions narratives peuvent être à la fois utilisées, détournées, et repensées.

Dans *Doctor Pasavento* d'Enrique Vila-Matas, cette dimension métatextuelle est particulièrement marquante. Le roman, qui suit la quête d'un écrivain cherchant à disparaître, est à la fois une exploration du thème de la disparition et une réflexion sur le genre du roman lui-même. Tout au long de son récit, Vila-Matas commente ses propres choix narratifs, ses doutes sur la progression de l'histoire, et le statut de la littérature face à la réalité et au sens de l'existence. Le texte se transforme en une critique interne du roman en tant que genre, questionnant ce que signifie écrire, raconter une histoire, ou élaborer une intrigue. La métatextualité de *Doctor Pasavento* se manifeste notamment à travers les commentaires réflexifs du narrateur sur le déroulement de son propre récit. À plusieurs reprises, le narrateur s'interrompt pour réfléchir à la direction que prend l'histoire, aux personnages qu'il met en scène, ou à la structure même du roman. C'est ce qu'exprime Tanguy Viel dans la préface de l'édition française de l'œuvre :

> C'est précisément ce qui fait de *Docteur Pasavento* un vrai roman, en autant d'épisodes d'une initiation inversée, « roman de désapprentissage » où retrouver l'innocence et la sérénité perdues ne semble possible qu'au terme d'un long et ulysséen périple. Sauf qu'en guise de Cyclades, ce sont ici les chambres d'hôtel de différentes villes d'Europe qui tiennent lieu de stations. Sauf qu'en guise d'aventures, ce ne sont que jeux d'évitement, rencontres quichottesques et méditations d'un « disparu ». Ces méditations elles-mêmes ou, plus simplement, cet entretien du narrateur avec lui-même, sont peut-être ce qu'il y a de plus beau dans le livre, assemblage d'évocations et de pensées diverses venues se disposer sur la trame infinie de la disparition, trame

> elle-même se renversant en une négociation de l'identité avec l'existence et dont le tissage narratif est presque magique, par quoi les discours et les récits s'entremêlent, s'enchâssent ou se fondent les uns dans les autres autour de cette disparition programmée : réflexions littéraires, souvenirs d'enfance, inquiétudes et manquements à soi-même, tout s'avance et se retire sans cesse, scandé par les voyages du narrateur, toujours déjà parti, racontant ses aventures depuis le secret d'une autre chambre, pourvu de n'être jamais là où on croit qu'il est, feignant de chercher le lieu définitif du retrait et de l'apaisement. (Viel, 2006 : 9-10)

Cette citation illustre la manière dont le roman réfléchit sur son propre genre. La description de *Doctor Pasavento* comme un « roman de désapprentissage » ou une « initiation inversée » signale une critique des conventions du roman de formation classique, tout en soulignant le caractère atypique du voyage du narrateur, qui se déroule à travers des jeux d'évitement et des méditations solitaires. Ce renversement des conventions romanesques traditionnelles, où les aventures prennent la forme de réflexions intérieures et de rencontres « quichottesques », invite le lecteur à repenser la notion d'intrigue et à s'interroger sur la signification de l'errance littéraire.

De plus, la citation met en lumière la trame narrative infinie de la disparition, véritable fil conducteur qui traverse et façonne le récit dans son ensemble. Le texte joue avec l'idée de disparition comme motif central, questionnant le sens de la quête du narrateur et la frontière entre présence et absence. La métatextualité opère ici comme une mise en abîme du genre du roman lui-même : en réfléchissant sur la progression du récit, le rôle du narrateur, et la relation entre identité et écriture, *Doctor Pasavento* propose un tissage narratif complexe où réflexions littéraires, souvenirs et méditations s'entrelacent, se dérobant constamment à une interprétation linéaire. Le lecteur est alors confronté à un texte qui se joue de ses propres conventions, et qui oblige à une lecture critique. Plutôt que de suivre passivement une intrigue, le lecteur de *Doctor Pasavento* est amené à déchiffrer les jeux de miroir entre récit et métadiscours, et à s'interroger sur ce que le texte dit de la littérature, du genre romanesque, et de ses propres attentes en tant que lecteur. La métatextualité invite à une mise en tension des codes littéraires, où chaque chapitre devient une occasion de déconstruire et de reconstruire les attentes liées au genre.

Cette utilisation de la métatextualité pour jouer avec les conventions narratives est caractéristique de la fiction théorique, qui transforme chaque récit en un laboratoire de réflexions sur la littérature et ses formes. Elle s'approprie les codes d'un genre, les analyse, les déconstruit, et les met en question, en créant une lecture plurielle, où les genres littéraires deviennent des

espaces de transformation et de dialogue critique. La métatextualité dans la fiction théorique n'est pas simplement une réflexion sur la littérature, mais un véritable outil de construction et de déconstruction des genres littéraires. À travers des textes comme *Doctor Pasavento*, la fiction théorique interroge les conventions de la narration, les règles du récit, et les attentes du lecteur, créant des œuvres qui oscillent entre fiction et théorie, entre création et commentaire littéraire.

La fiction théorique utilise la métatextualité non seulement pour déconstruire les conventions narratives, mais aussi pour mettre en scène l'écriture elle-même comme un acte de création en constante exploration. En d'autres termes, le texte devient une performance littéraire, un lieu où les possibilités narratives sont mises à l'épreuve, réfléchies, et commentées. L'écriture, dans cette perspective, n'est pas seulement le moyen de raconter une histoire : elle est un geste créatif qui met en lumière ses propres processus, ses incertitudes, et ses questionnements. La métatextualité s'inscrit ici dans une démarche qui transforme le texte en une sorte de laboratoire expérimental, où l'acte d'écrire est à la fois le sujet et le moteur de l'intrigue.

Dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech, cette dimension performative est particulièrement visible. Ses textes sont souvent marqués par un jeu sur les frontières entre fiction et réalité, où l'écriture devient un exercice de réflexion sur la création littéraire elle-même. Puech utilise la métatextualité pour créer des récits qui se construisent et se déconstruisent à mesure qu'ils s'écrivent, en intégrant des commentaires sur leur propre élaboration, des réflexions sur les personnages fictifs, et des digressions sur les conditions de production de la littérature. Ainsi, la fiction n'est pas racontée : elle est performée, explorée, et mise à nu, offrant au lecteur une expérience où le texte est simultanément un récit et une réflexion sur son propre processus d'écriture.

L'article d'Ariel Denis, tiré du volume collectif *Les Mondes de Jean-Benoît Puech* édité par Pierre Lecoeur et Dominique Rabaté : « Le discret Big Bang de Benjamin Jordane (*his dark material*) » met en lumière cette dynamique mouvante de l'écriture chez Puech, en faisant un parallèle avec l'univers fragmenté de *His Dark Materials*[115] de Philip Pullman :

[115] Traduit en français sous le titre : *À la croisée des mondes*, il s'agit d'une trilogie de fantasy composée des livres suivants : Pullman, P. (1995-2000/1998-2001). *À la croisée des mondes* [His Dark Materials] : *Les Royaumes du Nord* [Northern Lights, 1998], *La Tour des anges* [The Subtle Knife, 2000], *Le Miroir d'ambre* [The Amber Spyglass, 2001]. Gallimard Jeunesse.

> L'œuvre de Jean-Benoît Puech est constituée, à sa manière, d'un même univers pourtant toujours dissemblable à lui-même, dans un système subtil de retouches incessantes, comme ces îlots de la Loire nés de sables mouvants. Seul J.-B.P., maître des illusions, archiviste pervers des dérives imperceptibles, peut se servir du *subtle knife* : la plume à la main, il corrige nos corrections, refermant, s'il lui plaît, les portes que nous ouvrons, déjouant pour nous et contre nous les pièges qu'il nous tend. (Denis, 2016 : 56)

Ariel Denis souligne la manière dont l'écriture chez Puech devient une performance métalittéraire par excellence : le texte n'est jamais figé, il est constamment réécrit, comme si la plume de Puech était une lame subtile qui tranche, modifie, et explore les possibilités narratives. Ce processus de révision et de correction fait de chaque lecture une expérience en constante évolution, une quête où le lecteur est confronté à un univers littéraire insaisissable et en perpétuel changement. La métatextualité de Puech, comme l'exprime Denis, transforme le texte en une scène de réécriture continue, où l'œuvre s'affirme comme toujours en mouvement ouverte à des interprétations multiples.

Cette idée de l'écriture comme performance s'illustre également par la difficulté qu'a le lecteur, ou même le critique, à cerner l'œuvre de Puech dans toute sa cohérence. Ariel Denis souligne que : « Toute tentative "critique", ordinaire ou extraordinaire, est toujours-déjà obsolète ». (*Ibid.* 56). Ce constat met en évidence la nature évanescente et autoréférentielle de la fiction théorique de Puech, où la critique littéraire est déjouée par le texte lui-même. La métatextualité rend caduque toute tentative d'analyse figée, car l'œuvre est conçue comme une matière vivante, en perpétuel dialogue avec elle-même. Le lecteur est engagé dans une lecture performative, où l'acte d'interpréter est inséparable de l'acte de lire.

De plus, l'article d'Ariel Denis établit un parallèle fascinant entre l'écriture de Puech et la théorie scientifique, évoquant les particules et le chat de Schrödinger :

> D'une manière analogue, on peut conjecturer que Jordane est ici tout en se trouvant ailleurs, qu'il est l'un *et* l'autre […], qu'il est ici en cet instant un et inconcevablement autre ailleurs, dans la multiplicité des corrections et des masques — qu'il crée son créateur incréé. Jordane et J.- B. P., jamais l'un sans l'autre. Jordane en Puech, Puech en Jordane, avec Savigny bien sûr, et aussi tous les autres. (*Ibid.* 61)

Cette comparaison souligne la manière dont la métatextualité permet à l'œuvre de Puech de jouer sur la superposition des états narratifs, où un personnage ou un événement peut simultanément exister et ne pas exister, être à la fois réel et fictif, présent et absent. Le « big bang jordanien »

évoqué par Denis marque cette explosion créative qui donne naissance à une multitude de récits et de fragments interconnectés, où la performance de l'écriture se traduit par une prolifération de mondes et de possibilités narratives.

Enfin, Ariel Denis s'appuie sur l'émergence de Benjamin Jordane pour illustrer commenta la fiction théorique de Puech se construit par couches successives de textes, de faux documents, et de jeux sur la fictionnalité :

> Avant Jordane, il existe nombre de textes, éclairs obscurs, fragments indéfinis, livres sans livre d'avant les livres, et peut-être même un certain Jean-Benoît Puech, auteur non identifié. Puis Jordane fut, et l'histoire advint, avec les ruses savantes de vraies-fausses fictions. Tous les débris antérieurs prirent alors forme, dans des manipulations de reconversion. (*Ibid.* 64)

L'écriture de Puech, à travers la figure de Jordane, s'apparente à une création continue, où le texte se performe en tant qu'il se construit. Les « vraies-fausses fictions » deviennent des outils pour explorer la relation entre l'auteur, le narrateur, et le personnage. Jean-Benoît Puech utilise la métatextualité pour créer des récits qui se nourrissent d'eux-mêmes. La performance littéraire prend ici la forme d'une exploration du processus de création et des jeux de vérité et de mensonge inhérents à la fiction. Puech propose un geste créatif où le texte s'écrit en même temps qu'il réfléchit sur sa propre écriture, offrant au lecteur une expérience métalittéraire qui met en relief les rouages de la création. La métatextualité permet de mettre en scène les hésitations de l'auteur, les possibilités narratives envisagées puis abandonnées, et les commentaires sur les choix stylistiques ou structurels. L'écriture se dévoile comme un acte conscient de ses propres contraintes et de ses propres pouvoirs, une performance où chaque mot, chaque tournure, est une réflexion sur ce que signifie créer une œuvre littéraire. Les analyses de l'œuvre de Puech seront davantage développées au chapitre suivant. Toutefois, il nous semblait important de le convoquer ici, tant il a, par le biais de ses fictions théoriques, poussé la métatextualité à son paroxysme.

La fiction théorique dépasse souvent la narration pour devenir un espace de réflexion sur sa propre réception, anticipant les réactions des lecteurs, des critiques, et les interprétations potentielles. Par cette métatextualité réflexive, le texte s'interroge sur lui-même, sur son rôle dans le champ littéraire, et sur la manière dont il sera lu et interprété. Cette conscience critique fait de la fiction théorique une œuvre autoréférentielle, qui non seulement met en lumière ses propres

enjeux littéraires, mais dialogue également avec son lecteur sur la façon dont elle doit être comprise et reçue. La fiction se donne alors pour tâche de guider, voire de contrôler son propre déchiffrement, en intégrant au cœur du récit des commentaires sur l'acte de lire, les attentes interprétatives, et les conventions de la critique littéraire. Un exemple de ce procédé se trouve dans *El Mal de Montano* d'Enrique-Vila Matas. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le narrateur de ce roman est en proie à une obsession pour la littérature, ce qui influence profondément sa vision de la réalité. Ce personnage fusionne les rôles de lecteur, critique, et écrivain, ce qui permet au roman de s'interroger sur la manière dont la littérature façonne notre perception du monde et de nous-mêmes. Le discours critique sur l'acte de lire est omniprésent dans le texte, offrant au lecteur une réflexion sur sa propre position face à la littérature. Vila-Matas utilise la métatextualité pour transformer la fiction en un commentaire autoréflexif, où l'obsession littéraire du narrateur devient un moyen de questionner la relation entre lecture, critique, et identité. Cette dimension est illustrée par le passage suivant :

Tanto si ha actuado —nunca lo sabré con toda certeza— tratando de imitar al príncipe de Dinamarca o no, Montano se ha mostrado, en cualquier caso, como un ser en sorprendente y continua transformación. Como mínimo ha pasado por los siguientes estados hamletianos: a) ceremonioso y cortés, b) sensato, reflexivo, hasta intelectual, c) emocionado y melancólico, d) despótico y burlón, e) fingidor de locura, vengativo, tal vez loco de remate. (Vila-Matas, 2002:17-18)

J'analyse maintenant le comportement de Montano quand nous étions ensemble et je dois dire qu'il a été déconcertant, très versatile, changeant sans arrêt d'humeur. Comme s'il était Hamlet. Essayait-il d'imiter le prince du Danemark ? Je ne le saurai jamais avec certitude, il n'empêche que Montano a donné l'image d'un être surprenant, en perpétuelle transformation. Il est passé, au bas mot, par les états hamlétiens suivants : a) cérémonieux et courtois, b) sensé, réfléchi, voire intellectuel, c) ému et mélancolique, d) despotique et moqueur, e) feignant la folie, vindicatif, peut-être fou à lier. (Vila-Matas, 2003 : 30)

Le narrateur détaille ensuite chacun de ces différents états de Montano et analyse son comportement en le comparant à la figure d'Hamlet. En adoptant une posture critique, le narrateur engage le lecteur à réfléchir sur le processus d'interprétation des personnages, tout en questionnant la manière dont la littérature influence la lecture de la réalité. Montano devient une sorte de texte à déchiffrer, dont les différentes facettes rappellent les multiples états d'Hamlet, évoquant la nature protéiforme des personnages littéraires. La citation montre comment la fiction théorique se fait

commentaire sur elle-même, sur sa propre réception, et sur la manière dont ses personnages sont perçus et interprétés. Cette mise en abyme de la lecture est une manière de réfléchir sur le rôle de l'interprétation dans la réception de la fiction. Le narrateur, en analysant son rapport à la littérature, anticipe les enjeux auxquels la fiction elle-même sera confrontée lors de sa réception par les lecteurs et critiques. La métatextualité, en offrant un discours sur l'acte de lire et d'interpréter, rend poreuses les frontières entre la fiction et la critique, amenant le lecteur à se questionner sur sa propre démarche interprétative. Le texte n'est plus seulement un objet à décoder, mais une invitation à réfléchir sur les mécanismes mêmes de la réception littéraire. Cette capacité de la fiction théorique à anticiper et commenter sa propre réception met en lumière un aspect central de la métatextualité : la transgression des frontières entre la fiction et le discours critique sur la fiction. La fiction théorique utilise la métatextualité pour réinventer le récit, en brouillant constamment les distinctions entre narration et réflexion critique. Chaque texte devient un espace de tension entre le récit raconté et le commentaire sur ce récit, une oscillation constante entre création littéraire et analyse de ses propres enjeux.

d. La fiction théorique à la croisée des disciplines : entre savoir et narration

Dans son écriture, la fiction théorique mobilise différents champs de savoirs. Nous allons donc nous intéresser à la notion d'interdisciplinarité afin de comprendre en quoi elle permet à la fiction théorique de s'appuyer sur ces savoirs comme moteurs de créativité et de réflexion littéraire. L'interdisciplinarité est un concept central dans le domaine des sciences humaines et sociales, qui désigne la collaboration entre plusieurs disciplines pour aborder une problématique, un sujet, ou une thématique commune. Contrairement à une approche monodisciplinaire, qui s'attache à analyser une question à travers le prisme d'une seule discipline, l'interdisciplinarité consiste à croiser les perspectives, méthodes, et concepts issus de plusieurs champs de savoirs afin de créer une nouvelle compréhension du sujet étudié.

Selon Julie Klein, théoricienne majeure dans le domaine de l'interdisciplinarité et auteure de *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*, l'interdisciplinarité peut être définie comme : « Interdisciplinary is a means of solving problems and answering questions that cannot be

satisfactorily addressed using single methods or approaches[116] » (Klein, 1990 : 196). Cette approche permet non seulement de coordonner des perspectives diverses, mais aussi de créer une interaction dynamique entre les disciplines, enrichissant la compréhension et produisant de nouvelles synthèses de savoirs. Cette définition a été complétée dans ses travaux suivants, notamment le chapitre intitulé « Interdisciplinarity », coécrit avec Thorsten Philipp, dans le *Handbook Trandisciplinary learning*. Les auteurs précisent que :

> Interdisciplinarity is both a programmatic term in higher education policy and a catch-all phrase across disciplines and fields. Hence, it labels many types of beneficial cooperation between forms of expertise, including equality among participants in teamwork. Further read through an etymological lens, the term implies a process conceived as operating between (lat. *inter*) and across disciplines (lat. *disciplinae*), even in some instances independently of them. Whether the process results in methodological connections between disciplines or even new communities of practice depends on the complexity and purpose of a given activity.[117] (Klein & Philipp, 2023 : 195)

L'interdisciplinarité dépasse une simple mise en commun des savoirs ; elle implique un processus de collaboration active et de dialogue entre les disciplines, qui peut aller jusqu'à de nouvelles pratiques et méthodes. L'interdisciplinarité se caractérise par sa flexibilité et sa capacité à s'adapter aux objectifs et contextes spécifiques, que ce soit en termes de coopération ou de construction de nouveaux savoirs.

Il convient de différencier l'interdisciplinarité d'autres notions, telles que la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité. La pluridisciplinarité désigne la juxtaposition de plusieurs disciplines autour d'un même objet d'étude, sans nécessairement qu'il y ait une interaction active entre elles. En d'autres termes, les disciplines coexistent, mais ne se croisent pas. La transdisciplinarité, quant à elle, va au-delà des disciplines individuelles pour rechercher des principes unificateurs ou une compréhension globale des savoirs, dépassant les frontières

[116] L'interdisciplinarité est un moyen de résoudre des problèmes et de répondre à des questions qui ne peuvent pas être traitées de manière satisfaisante en utilisant des méthodes ou des approches uniques.

[117] L'interdisciplinarité est à la fois un terme programmatique dans les politiques de l'enseignement supérieur et une expression passe-partout utilisée à travers les disciplines et les domaines. Ainsi, elle désigne de nombreux types de coopérations bénéfiques entre différentes formes d'expertise, y compris l'égalité entre les participants au sein d'un travail d'équipe. Interprété sous un angle étymologique, le terme implique un processus conçu pour s'opérer entre (lat. *inter*) et à travers les disciplines (lat. *disciplinae*), parfois même indépendamment de celles-ci. Que ce processus aboutisse à des connexions méthodologiques entre disciplines ou à la formation de nouvelles communautés de pratique dépend de la complexité et de l'objectif de l'activité concernée.

disciplinaires. L'interdisciplinarité se distingue par la tension productive qu'elle crée entre les disciplines : chaque champ apporte sa propre méthode, ses concepts, et ses questionnements, mais ils se rencontrent et s'influencent mutuellement pour créer une approche nouvelle et plus holistique de la question étudiée. Elle se traduit par une mise en dialogue des disciplines, où la confrontation des savoirs permet d'ouvrir de nouvelles perspectives sur la réalité observée.

Dans la fiction théorique, cette dynamique interdisciplinaire est pleinement mise à profit. En intégrant des perspectives issues de champs aussi variés que la philosophie, la psychanalyse, les sciences exactes, ou l'histoire, la fiction théorique se positionne à la croisée des disciplines. Elle mobilise cette interaction entre différents savoirs pour enrichir ses récits, mais aussi pour ouvrir des réflexions sur la manière dont ces savoirs s'articulent, se complètent, ou parfois se contredisent. La fiction théorique, pour explorer et interroger les disciplines qu'elle mobilise, intègre dans son tissu narratif des réflexions complexes qui ouvrent la voie à une expérience de lecture riche et nuancée. Elle propose une articulation entre savoirs, théorie, et fiction, brouillant les frontières entre discours narratif et discours réflexif.

Loin de juxtaposer des savoirs de manière purement illustrative, la fiction théorique les incorpore activement au récit, les mettant en dialogue pour révéler les tensions, les convergences, ou les contradictions entre eux. Cette démarche transforme la fiction en un lieu de rencontre, où la narration devient un laboratoire de questionnements et de confrontations entre différentes approches disciplinaires. *Doctor Pasavento* illustre tout à fait la manière dont l'interdisciplinarité peut s'intégrer au récit :

> Conversé con el doctor Bellivetti acerca de algunos problemas mentales relacionados con el consumo de opio, y la breve conversación entre colega y colega se adentró por rutas inesperadas. El doctor Bellivetti tenía unos cuarenta años y un aire de hombre moderno, llevaba un arete en la oreja izquierda, fumaba en una pipa pop y adoraba a Lacan, aunque daba la impresión de haberlo leído muy mal, si es que lo había leído. Parecía un tanto pedante y sobre todo esnob. «Pero, bueno, doctor Pasavento, eso ya lo decía Lacan...», me interrumpió varias veces. […] El profesor Morante, de pie en el umbral del despacho y acompañado de la enfermera, escuchaba en riguroso silencio —como si estuviera asombrado de nuestros conocimientos y hasta asustado— la conversación entre los dos médicos psiquiatras, a cuál más pedante. De vez en cuando, yo citaba al mítico Ronald D. Laing, el doctor que en los años sesenta fue el adalid de la antipsiquiatría. Y me divertía ver lo perdido que el doctor Bellivetti andaba en este tema. (Vila-Matas, 2008:62)

> J'ai parlé avec le docteur Bellivetti de quelques problèmes mentaux liés à la consommation de l'opium et notre courte conversation entre confrères a pris un tour inattendu. Le docteur Bellivetti avait une quarantaine d'années et une allure moderne, il avait un petit anneau à l'oreille gauche, fumait une pipe pop et adorait Lacan et, même s'il donnait l'impression de l'avoir très mal lu, on ne pouvait contester qu'il l'avait fait. Il semblait un peu pédant et surtout snob. « Mais voyons, docteur Pasavento, ça Lacan le disait déjà… », m'a-t-il dit à plusieurs reprises après m'avoir interrompu. […] Le professeur Morante, debout sur le seuil de la porte du bureau, accompagné de l'infirmière, écoutait dans un silence strict — comme si nos connaissances l'étonnaient, voire l'effrayaient — la conversation entre les deux médecins psychiatres rivalisant en pédanterie. De temps en temps, je citais le mythique Ronald D. Laing, le docteur qui, dans les années soixante, avait été l'apôtre de l'antipsychiatrie et le docteur Bellivetti était si perdu que je m'en amusais. (Vila-Matas, 2006 : 77-78)

Ce passage, convoquant des références à diverses écoles psychanalytiques, montre bien comment la fiction théorique parvient à brouiller les frontières entre narration et théorie. Le dialogue mêlant réflexion psychanalytique, compétition intellectuelle, et développement des personnages illustre la manière dont d'autres champs du savoir s'intègrent à la fiction. Les personnages ne se contentent pas d'appliquer leurs savoirs : ils en débattent, les manipulent, et les instrumentalisent pour briller dans la conversation. Par ailleurs, la description du docteur Bellivetti souligne une distance réflexive par rapport aux savoirs mobilisés, montrant comment la fiction théorique peut à la fois

engager sérieusement avec des disciplines variées tout en faisant preuve d'ironie ou de critique envers leur usage.

La diversité des disciplines mobilisées dans la fiction théorique contribue également à brouiller les frontières entre le discours littéraire et le discours théorique. Le texte devient le lieu d'une réflexion hybride, où les éléments théoriques ne sont pas séparés du récit, mais fusionnent avec lui, créant une forme de narration théorique. Cette hybridation transforme la lecture en une expérience réflexive, où le lecteur est confronté à des thématiques multidisciplinaires qui s'entrecroisent et s'entremêlent au fil du texte. En somme, la fiction théorique, par son recours à l'interdisciplinarité, ouvre la narration à une diversité de perspectives, transformant le texte en un carrefour de savoirs où s'élaborent de nouvelles formes de compréhension. La dimension interdisciplinaire enrichit non seulement le récit, mais contribue également à la création de nouveaux cadres interprétatifs, engageant le lecteur dans une lecture qui dépasse l'intrigue pour interroger des problématiques théoriques, culturelles, et sociales. Chaque discipline convoquée enrichit la fiction, non pas comme un décor thématique, mais comme une source de tension et de réflexion, permettant à la fiction théorique de dépasser les limites de la narration traditionnelle.

L'interdisciplinarité dans la fiction théorique ne se contente pas d'enrichir le récit par la convocation de savoirs variés ; elle engage également une réflexion profonde sur les pratiques narratives. En intégrant simultanément des perspectives issues de différentes disciplines, la fiction théorique crée une tension productive, transformant le texte en un espace expérimental où la littérature, la théorie, et la recherche se rencontrent et s'interpénètrent. Cette expérimentation interdisciplinaire dépasse le simple ajout de thèmes ou de références : elle devient un questionnement actif sur la manière dont le récit se construit, sur la fonction du texte, et sur le rôle du lecteur dans la co-construction du sens. La fiction théorique utilise l'interdisciplinarité pour explorer les frontières mêmes de la narration. Elle interroge les cadres traditionnels de la fiction littéraire en intégrant des discours théoriques qui perturbent la linéarité du récit, modifient la structure narrative, ou transforment la voix du narrateur. Chaque savoir convoqué dans le texte remet en question les attentes du lecteur et le conduit à adopter une posture réflexive, questionnant les modes de représentation, les structures de pouvoir, et les conditions de production du récit.

Dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, l'expérimentation narrative prend la forme d'une narration labyrinthique où le texte lui-même se disloque, se réécrit, et se fragmente, à l'image de la maison décrite dans le récit. Cette structure mouvante reflète la nature insaisissable de la maison elle-même, dont les espaces se déforment et se réorganisent sans cesse. Le roman mobilise des savoirs issus de la psychologie, de la sémiotique, de la critique littéraire, et des sciences de l'information pour créer une expérience de lecture immersive. Cette complexité narrative est particulièrement mise en évidence dans les discussions métafictionnelles sur les prises de vue de Navidson. La note de bas de page 113 (Danielewski, 2022 : 100-101), elle-même une création de Zampano, vient enrichir l'analyse initiale de Zampano sur ces images. Cette note illustre comment ces prises de vue sont sujettes à de multiples interprétations critiques, ajoutant une couche supplémentaire de complexité au récit. Dans cette note, Zampano présente trois perspectives critiques fictives : Edwin Minamide voit dans le travail de Navidson une capacité unique à capturer l'essence de l'exploration. Il le qualifie de « narrateur nécessaire sans lequel il n'y aurait pas de film, pas de compréhension de la maison. » (*Ibid.* 100). À l'opposé, Yuri Pak interprète les mêmes images comme une expression de « jalousie et d'amertume » (*Ibid.* 101) de Navidson envers Holloway, un autre explorateur de la maison. Enfin, Mace Rogers Court y perçoit une révélation du « lyrique et de l'épique dans nos existences » (*Ibid.* 101) à travers des objets du quotidien, comme des tasses de café ou des bols de cosses. Ces interprétations divergentes, présentées sous forme de références académiques fictives, illustrent non seulement la nature polysémique de l'œuvre de Navidson (le film dans le roman), mais aussi celle du roman lui-même. En intégrant ces commentaires critiques inventés au sein de son propre texte, Danielewski brouille les frontières entre la narration et son analyse, créant un récit qui se commente et s'interprète lui-même à travers plusieurs niveaux de narration.

Chaque discipline convoquée vient transformer la structure du texte, brouillant les frontières entre récit et réflexion théorique. La fragmentation du texte, les notes de bas de page, les mises en abyme constantes font de *House of Leaves* un exemple d'interdisciplinarité qui pousse le lecteur à naviguer entre histoire et théorie, dans une exploration des limites de la narration. Cette

narration labyrinthique[118] protéiforme se double d'une exploration interdisciplinaire, au fur et à mesure que les personnages tentent de comprendre la nature de la maison d'Ash Tree Lane, multipliant les discours issus de diverses disciplines à propos du même objet d'étude. Au fil du texte, différents experts sont mandatés pour explorer la maison : des architectes, des acousticiens, des explorateurs, des photographes, des philosophes, et même des théologiens. Chacun apporte sa propre grille de lecture, ses outils méthodologiques, et ses hypothèses pour tenter de déchiffrer l'énigme de cette maison sans fin, sans toutefois parvenir à une explication satisfaisante. Le récit se démultiplie, intégrant divers matériaux issus de ces multiples perspectives. La maison devient un objet de discours croisés, où chaque discipline, tout en s'efforçant d'apporter des réponses, souligne davantage la complexité et l'inaccessibilité de ce lieu singulier.

Le chapitre V de *House of Leaves*, offre une analyse interdisciplinaire de la notion d'écho, à travers les écrits de Zampanò, eux-mêmes commentés par Johnny Errand. Le chapitre s'ouvre sur une réflexion sur l'importance des échos dans le *Navidson Record* :

> Il est impossible d'apprécier l'importance de l'espace dans *Le Navidson Record* sans tout d'abord tenir compte de la portée des échos. Toutefois, avant même d'entreprendre un examen superficiel de leur présence littérale et thématique dans le film il convient de repérer les échos qui se répercutent au sein du même monde lui-même. (Danielewski, 2022 : 41)

À partir de cette introduction, le lecteur est guidé à travers une exploration de l'écho au sein de différentes disciplines. La réflexion débute par la mythologie, avec le récit de la nymphe Echo, et cite Ovide, suivi d'un commentaire de Zampanò. Cette analyse mythologique est ensuite complétée par une digression en note de bas de page sur Cervantes et *Don Quichotte*. Le texte poursuit sa réflexion sur l'écho dans le domaine des arts, puis bascule dans une étude plus scientifique en abordant la physique du son et de l'acoustique, notamment l'écholocalisation :

> La faculté descriptive de l'audible est représentée par la formule suivante :
>
> Son + Temps = Lumière acoustique

[118] En ce qui concerne l'analyse de *La Maison des feuilles* sous l'angle du labyrinthe et sa signification, on peut consulter : Debeaux, G. (2017). *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines* [Thèse de doctorat, Université Rennes 2]. HAL. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01677450

> Comme le savent presque toutes les personnes versées dans les acquis technologiques de ce siècle, les distances exactes peuvent être déterminées en chronométrant la durée de l'aller-retour d'un son entre l'objet qui lui fait obstacle et son point de départ. (*Ibid.* 47)

Cette digression sur les échos est peu à peu dévorée par les notes de bas de page de Johnny Errand qui spatialement, occupent les trois-quarts de la page. Ces annotations commentent non seulement les textes précédents, mais s'éloignent de plus en plus du sujet initial pour rejoindre l'arc narratif de Johnny :

> Franchement, j'avoue que j'aurai passé allégrement toute cette divagation sur l'écho s'il n'y avait pas eu la dernière partie […] Ne vous inquiétez pas, Lude n'y a pas cru non plus, mais au moins il a payé une ou deux tournées. (*Ibid.* 48)

Cet enchevêtrement de sources et de discours trouve finalement son aboutissement dans une réflexion synthétique sur l'écho :

> Le mythe fait d'Echo le sujet d'une attente et d'un désir. La physique fait d'Echo le sujet de la distance et du motif. En ce qui concerne l'émotion et la raison, les deux prétentions sont justes. Et là où il n'y a pas d'Echo, il n'existe pas de description de l'espace ou de description de l'amour. Il n'y a que le silence. (*Ibid.* 50)

Ce silence est d'ailleurs matérialisé par la fin du discours académique et la reprise de la narration de Johnny Errand, montrant comment le texte oscille constamment entre réflexion théorique et narration personnelle. Cet enchevêtrement de voix, de savoirs, et de perspectives montre comment l'interdisciplinarité s'incarne dans la fiction théorique, où chaque discipline contribue à une exploration multiple et dynamique du récit, enrichissant le texte par des réflexions croisées et des approches variées.

La fiction théorique se distingue par sa capacité à fusionner et à mettre en tension des discours issus de disciplines variées, ce qui permet de créer des synthèses inédites entre le narratif et le théorique. Dans cette démarche, la fiction théorique explore les tensions entre les discours pour faire émerger de nouvelles lectures du monde. Ce faisant, la fiction théorique ouvre sur des lectures complexes, où la compréhension du récit passe par la compréhension des discours qui y sont convoqués, et où les relations entre les disciplines deviennent elles-mêmes des thèmes de réflexion. Avec son double fictif : Benjamin Jordane, Jean-Benoît Puech construit une œuvre qui se situe à la croisée de plusieurs disciplines : biographie, critique littéraire, création romanesque, et

philosophie du langage. Les textes consacrés à Jordane ne se contentent pas de raconter la vie d'un auteur inventé, mais questionnent également les modalités de création d'une œuvre, la place de la fiction dans la construction de la réalité, et les façons dont le langage crée des univers narratifs. Cette approche interdisciplinaire met en tension la biographie (ou pseudo-biographie) et la réflexion sur la fiction elle-même, offrant une synthèse originale qui interroge la place de la littérature dans la compréhension du monde.

La question de l'interdisciplinarité dans la fiction théorique pose également celle de la nature du texte littéraire, qui devient un espace de recherche et d'expérimentation. Richard Saint-Gelais, dans ses travaux sur la transfictionnalité, montre que les récits intertextuels et transfictionnels créent des liens non seulement entre des mondes narratifs, mais aussi entre des disciplines du savoir. En empruntant aux sciences humaines, aux mathématiques ou à la philosophie, la fiction théorique enrichit ses significations et s'ouvre à des perspectives nouvelles, dépassant les limites de la seule narration littéraire pour interroger des questions épistémologiques plus larges. En permettant aux savoirs de circuler librement à travers la fiction, les auteurs de fiction théorique repoussent les frontières de la littérature et transforment le récit en un lieu d'exploration épistémologique.

2. Le lecteur au cœur de la fiction théorique : de la cocréation à la quête de sens

Dans la fiction théorique, le lecteur occupe une place centrale, bien au-delà de celle d'un simple récepteur passif. Les fictions théoriques brouillent les frontières entre l'auteur, le texte, et le lecteur, transformant l'acte de lecture en un processus créatif et réflexif. Cette vision s'inscrit dans la lignée des travaux de Wolfgang Iser, notamment dans *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique.* (1976), qui a théorisé la relation interactive entre le texte et son lecteur. Iser, considère que la lecture est un acte de participation : « Le texte est un *potentiel d'action* qui est actualisé au cours du processus de lecture » (Iser, 1976 : 7). Comme l'explique, Yves Gilli dans son article « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », cette conception du texte comme « potentiel d'action » est éclairée par la définition de l'œuvre littéraire que propose Iser :

> L'œuvre littéraire possède deux pôles que l'on peut nommer le pôle artistique et le pôle esthétique, le premier étant le texte créé par l'auteur et le second désignant la « concrétisation » produite par le lecteur. Cette dichotomie signifie que l'œuvre littéraire ne se réduit pas à son écriture ou à sa réalisation matérielle. En effet, l'œuvre est plus que le texte, dans la mesure où elle ne devient vivante que grâce à sa concrétisation et que cette dernière n'est à son tour pas totalement indépendante des dispositions que le lecteur met en elle. (*Ibid.* 38)

Le lecteur coconstruit donc le sens du texte par ses propres interprétations et son imagination, donnant une forme concrète à ce qui est suggéré. Cette idée de la participation active du lecteur est également développée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1979), où il introduit la notion de lecteur modèle. Pour Eco, le texte n'est pas un objet statique, mais un ensemble de potentiels narratifs que le lecteur actualise par ses choix d'interprétation. Cette conception du texte repose sur sa nature même, telle qu'Eco la décrit :

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinailleire, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures — jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (Eco, 1985 : 53)

Selon Eco, le texte est donc intentionnellement construit comme un tissu d'espaces blancs — des interstices à remplir — qui impliquent une participation active du lecteur. La fiction théorique, en déstabilisant la linéarité et en introduisant des niveaux multiples de signification, appelle ce lecteur modèle, qui doit interpréter, questionner, et reconfigurer le récit. La figure du lecteur actif, ou lecteur enquêteur, trouve un écho dans les théories de Stanley Fish (*Is There a Text in This Class?*, 1980), qui souligne la manière dont les communautés interprétatives façonnent le sens d'un texte, rendant la lecture toujours dépendante du contexte et des attentes de son lecteur. Pour Fish, les communautés interprétatives se définissent comme suit :

> Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In

> other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around[119]. (Fish, 1980 : 171)

Ainsi, la fiction théorique invite le lecteur à devenir un acteur du texte, remettant en question la division traditionnelle entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent. Loin de n'être qu'un récepteur, il est un cocréateur du sens, ce que Vincent Jouve souligne dans *L'Effet-personnage dans le roman* (1990) lorsqu'il aborde le rôle du lecteur dans la construction des personnages et du récit. La fiction théorique engage également le lecteur dans un jeu de reconstitution, d'exploration des trous ou des blancs du texte.

Cette section explorera les multiples facettes de cette interaction entre la fiction théorique et ses lecteurs. Nous examinerons d'abord comment le lecteur devient un véritable cocréateur, participant activement à la construction du sens, en interprétant et réécrivant les lacunes narratives. Ensuite, nous analyserons le rôle du lecteur comme enquêteur, invité à naviguer à travers les énigmes et les ruptures narratives propres à ce genre littéraire. Enfin, nous montrerons en quoi la fiction théorique réinvente l'acte de lecture, faisant de celui-ci un processus où lire, c'est écrire, et où le lecteur participe à l'écriture du texte en reconstituant ses lignes et en lui donnant vie par ses interprétations.

a. Le lecteur comme cocréateur

Au sein de la fiction théorique, le lecteur dépasse son rôle traditionnel de récepteur passif pour devenir un véritable coauteur du texte. La notion de cocréation s'appuie sur l'idée que le texte littéraire n'est jamais pleinement achevé sans l'intervention active du lecteur, qui contribue à sa construction en interprétant ses ambiguïtés, en comblant ses vides, et en reconstruisant sa narration. Ainsi, le texte devient un espace ouvert, dont la signification se concrétise à travers la participation active du lecteur. Comme l'explique Stanley Fish :

> The conclusion is that literature is still a category, it is an open category, note definable by fictionality, or by a disregard of propositional truth, or by a predominance of tropes and figures, but simply by what we decide

[119] Les communautés interprétatives sont constituées de ceux qui partagent des stratégies interprétatives, non pas pour lire (au sens conventionnel), mais pour écrire des textes, pour en constituer les propriétés et en attribuer les intentions. Autrement dit, ces stratégies existent avant l'acte de lecture et déterminent la forme de ce qui est lu, et non l'inverse, comme on le croit souvent.

> to put in. And the conclusion to that conclusion is that is the reader who "makes" literature. This sounds like the rankest subjectivism, but it is qualified almost immediately when the reader is identified not as a free agent, making literature in any old way, but as member of a community whose assumptions about literature determine the kind of attention he pays and thus the kind of literature "he" "makes"[120]. (*Ibid.* 11)

Cette dynamique de cocréation va au-delà de l'interprétation du texte : elle exige du lecteur qu'il réinvente le récit en fonction de ses propres connaissances, attentes, et expériences personnelles. Le lecteur n'est plus seulement un détecteur de sens cachés ; il est un acteur engagé, dont le travail d'interprétation et de reconstruction est indispensable à l'existence même du texte littéraire. Marielle Macé, dans son ouvrage *Façons de lire, manières d'être* souligne que « la lecture n'est pas une activité séparée qui serait uniquement en concurrence avec la vie ; c'est l'une de ces conduites par lesquelles quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence » (Macé, 2011 : 10). Cette phrase exprime la manière dont la cocréation dans la fiction théorique engage le lecteur à un niveau existentiel. En s'appropriant le texte, en reconstituant ses lacunes, le lecteur devient non seulement un acteur de la narration, mais il façonne sa propre compréhension du monde à travers cette interaction.

La fiction théorique transforme le lecteur en coauteur à travers plusieurs mécanismes narratifs et formels qui sont au cœur de sa structure. L'un de ces mécanismes est l'incomplétude délibérée du texte, qui force le lecteur à s'impliquer activement dans la construction du récit. Contrairement aux récits traditionnels qui tendent à offrir des intrigues closes et des conclusions définitives, la fiction théorique laisse des zones d'ombre, des ellipses narratives et des blancs qui doivent être comblés par l'imagination du lecteur. Un exemple de ce processus se trouve dans *Bartleby et compagnie* d'Enrique Vila-Matas, où les notes de bas de page décrivent des écrivains fictifs qui ont choisi de ne plus écrire. Le texte devient un labyrinthe narratif que le lecteur doit déchiffrer, en reconstruisant non seulement les histoires des écrivains mentionnés, mais aussi en

[120] La conclusion est que la littérature reste une catégorie, mais une catégorie ouverte, qui ne se définit pas par la fictionnalité, ni par une indifférence à la vérité propositionnelle, ni par une prédominance de tropes et de figures, mais simplement par ce que nous décidons d'y inclure. Et la conclusion de cette conclusion est que c'est le lecteur qui « fait » la littérature. Cela peut sembler être un subjectivisme extrême, mais cette idée est nuancée presque immédiatement lorsque le lecteur est identifié non pas comme un agent libre, créant la littérature de manière arbitraire, mais comme un membre d'une communauté dont les présupposés sur la littérature déterminent le type d'attention qu'il accorde, et donc le type de littérature qu'il « crée ».

s'interrogeant sur le sens même de l'acte d'écrire. La citation suivante illustre bien cette dynamique réflexive et ludique du texte de Vila-Matas :

> Me reí mucho con esta novela, sigo riéndome todavía. Ahora mismo, por ejemplo, me río mientras escribo esto porque me da por pensar que soy un escribiente. Para mejor pensarlo e imaginarlo, me pongo a copiar al azar una frase de Robert Walser, la primera que encuentro al abrir uno cualquiera de sus libros: «Por la pradera ya oscurecida pasea un solitario caminante.» Copio esta frase y a continuación me dedico a leerla con acento mexicano, y me río solo. Y luego me da por recordar una historia de copistas en México: la de Juan Rulfo y Augusto Monterroso, que durante años fueron escribientes en una tenebrosa oficina en la que, según mis noticias, se comportaban siempre como puros bartlebys, le tenían miedo al jefe porque éste tenía la manía de estrechar la mano de sus empleados cada día al terminar la jornada. Rulfo y Monterroso, copistas en Ciudad de México, se escondían muchas veces detrás de una columna porque pensaban que el jefe no quería despedirse de ellos sino *despedirles* para siempre. (Vila-Matas, 2000 : 7)
>
> Ce roman m'a beaucoup fait rire, et j'en ris encore. En cet instant, par exemple, tout en écrivant ces lignes, je ris de m'imaginer moi-même en commis aux écritures. Afin de mieux m'arrêter à cette pensée, je me mets à copier au hasard une phrase de Robert Walser, la première en ouvrant l'un quelconque de ses livres : « Dans la prairie déjà sombre se promène un marcheur solitaire. » Cette phrase copiée, je commence à la lire avec l'accent mexicain et me prends à rire tout seul. Alors me revient en mémoire une histoire de copistes mexicains : celle de Juan Rulfo et Augusto Monterroso, commis aux écritures des années durant dans quelque obscur bureau où, selon mes informations, ils se sont consciencieusement comportés en parfaits bartlebys, redoutant la manie de leur chef de service qui, chaque jour à l'heure de la sortie, allait serrer la main de ses employés. (Vila-Matas, 2002 : 9 – 10)

Dans ce passage, Vila-Matas brise la frontière entre auteur et lecteur en évoquant son propre acte d'écriture comme une forme de jeu ou de dérive, tout en référençant d'autres écrivains. Le lecteur, confronté à ce mélange d'autofiction, de citation, et d'humour, devient un cocréateur du texte. Il doit reconstituer le réseau de références intertextuelles, combler les blancs laissés par le narrateur, et interpréter les significations potentielles de chaque digression. La copie de la phrase de Walser, par exemple, ouvre un espace d'interprétation sur la manière dont l'écriture se réapproprie sans cesse des fragments littéraires préexistants, et sur la façon dont le lecteur doit naviguer à travers

ces couches de signification. La fiction théorique offre un espace d'exploration où le lecteur n'est pas un simple récepteur de sens, mais un participant actif à la production de celui-ci. Le texte est conçu comme une invitation à l'interprétation ouverte, où chaque lecteur est libre de construire des récits parallèles ou de proposer des significations alternatives, faisant du processus de lecture une expérience créative et réflexive.

Cette dynamique de cocréation s'inscrit dans la notion de lecteur modèle développée par Umberto Eco : un lecteur capable de naviguer à travers la complexité des récits, de repérer les références théoriques, de résoudre les énigmes narratives, et d'interpréter les niveaux de sens multiple. La fiction théorique convoque ce type de lecteur, dont l'engagement actif transforme le texte en une sorte de jeu de construction, où il s'agit d'assembler les pièces narratives et théoriques pour donner vie au récit. Un exemple de ce rôle du lecteur se trouve dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski. Le lecteur est sollicité pour interpréter les différents niveaux de narration, les commentaires marginaux, les notes de bas de page, et les références croisées entre les discours, tout en naviguant à travers une matérialité textuelle qui exige une manipulation physique du livre. La structure fragmentée et multi-voix du texte pousse le lecteur à construire un fil narratif cohérent en s'immergeant tour à tour dans les réflexions académiques de Zampanò, les annotations personnelles de Johnny Errand, et le récit audiovisuel du *Navidson Record*. Cette construction narrative, loin d'être linéaire, oblige le lecteur à s'engager dans un processus de cocréation, où il doit combler les vides, interpréter les ruptures, et relier les différents discours pour reconstituer l'histoire globale de la maison d'Ash Tree Lane. Face à cette narration labyrinthique, Gaëlle Debeaux suggère de recourir à des schémas[121] de lecture pour retrouver son chemin au sein du récit et se représenter sa structure complexe. Elle se questionne aussi dans sa thèse sur la définition même de la lecture dans *House of Leaves*, et suggère que ce ne soit pas tant une activité passive de lecture, mais plutôt une véritable « prise en main » du texte. Certains passages de l'œuvre demandent au lecteur de manipuler l'objet livre de façon particulière, qu'il s'agisse de tourner les pages rapidement — comme dans le chapitre X — ou de pivoter le livre sur lui-même pour suivre le texte, comme dans le chapitre XX. Cette manipulation matérielle amène une nouvelle dimension

[121] Le schéma de la structure narrative de *House of Leaves* est disponible en ligne au sein de l'annexe numérique à sa thèse : Debeaux, G. (2017). Schémas de lecture — *House of Leaves*, *Luminous Airplanes*. Multiplication des récits. https://doi.org/10.58079/rokr (Annexe III - p555)

à la cocréation, car elle exige du lecteur un engagement physique autant que cognitif. Comme le remarque Debeaux :

> Le mouvement ainsi effectué tend à attirer l'attention du lecteur sur *ce qu'il est en train de faire* plutôt que sur *ce qu'il est en train de lire*, ou plus exactement sur ce qu'il est en train de faire *pour pouvoir* lire. […] Ce geste, momentané, conduit à une dissociation dans la réception : l'attention du lecteur voire son immersion dans le texte est parasitée par cet effort qu'il doit produire afin d'accéder au texte. (Debeaux, 2017 : 500)

La lecture de *House of Leaves* implique une expérience sensorielle où le lecteur doit physiquement manipuler le récit pour le comprendre. Cette approche rejoint la dimension de cocréation développée au sein de la fiction théorique, en faisant du lecteur non seulement un interprète du sens, mais aussi un acteur participant à la matérialité du texte. En effet, la structure même du roman met en lumière cette collaboration entre texte et lecteur. Comme le fait remarquer Anaïs Guilet dans l'avant-propos : « Cinq minutes quarante pour lire Danielewski » à l'ouvrage *« Comme le feu dévore rapidement le papier » Lire Mark Z. Danielewski*, les personnages de lecteur abondent : que ce soit Zampanò, dont les écrits sont lus à haute voix par de jeunes femmes, ou Johnny Errand — le lecteur central du récit qui découvre et commente les écrits disséminés de Zampanò — ou encore Navidson lui-même, personnage au cœur de l'intrigue, devient lecteur lorsqu'il se retrouve perdu dans sa dernière exploration de la maison. La scène où Navidson, isolé dans l'obscurité de la maison, lit *La Maison des feuilles* à la lumière de quelques allumettes offre une mise en abyme frappante de la figure du lecteur. Ce passage place le lecteur réel face à un personnage qui, tout comme lui, est en train de lire *House of Leaves*, soulignant le parallèle entre la situation de Navidson et celle du lecteur. Ce passage, situé à l'angle de la page 479, décrit Navidson enfermé dans un espace labyrinthique, lisant le livre même que le lecteur tient entre ses mains : « Prenant une toute petite gorgée d'eau et s'enfonçant de plus en plus dans son sac de couchage, il porte son attention sur la dernière activité possible, le seul livre en sa possession : *La Maison des feuilles*. » (Danielewski, 2022 : 479) Le texte se replie sur lui-même, créant un jeu de miroirs où la matérialité du livre et la difficulté de lecture sont mises en avant. Navidson, comme le lecteur, doit constamment adapter sa lecture à des conditions précaires. Les allumettes, seule source de lumière pour Navidson, deviennent une métaphore de l'expérience de lecture : chaque allumette représente une lueur éphémère, soulignant l'urgence et la fugacité de la compréhension. Un critique fictif, Stacker, calcule même le temps total de lecture permis par une boîte d'allumettes, concluant

qu'elles fourniraient seulement « 5 minutes et 40 secondes » de lumière. Mais cette analyse est aussitôt remise en question par Zampanò :

> Malheureusement les calculs de Stacker s'apparentent davantage à une forme d'onanisme universitaire, à une branlette d'illusoires estimations, sans grand rapport avec le monde réel. Comme le signal Navidson, il perd très vite le rythme. Peut-être sa lecture ralentit-elle ou bien le papier brûle-t-il irrégulièrement ou bien n'a-t-il pas réussi à éclairer convenablement la page suivante. Ou peut-être les mots dans le livre ont-ils été arrangés de telle façon qu'il est quasiment impossible de les lire. Quelle que soit la raison, Navidson essaie de lire plus rapidement, perd inévitablement une partie du texte, se brûle souvent les doigts. (*Ibid.* 467)

Ce passage met en lumière la complexité de la lecture dans *House of Leaves*. Les spécificités typographiques (pages presque vides, denses, ou même illisibles) renforcent la difficulté du lecteur à suivre le récit, tout comme Navidson. Cette matérialité du livre, l'acte de tourner les pages, d'allumer des allumettes, ou de déchiffrer le texte dans des conditions précaires, amène une nouvelle dimension de cocréation où le lecteur doit activement participer à la construction du sens. À travers cette scène, la lecture est représentée comme un acte de consommation du texte, matérialisé par la combustion du livre. D'après Anaïs Guilet, la phrase suivante est particulièrement évocatrice de cette relation entre le texte, la matérialité du livre, et l'urgence de la compréhension :

> D'abord il lit quelques lignes à la lumière de l'allumette puis, comme la tête lui brûle l'extrémité des doigts, il applique la flamme à la page. Une fin unique : l'acte final de lire et l'acte final de consumer. Et tandis que le feu dévore rapidement le papier, les yeux de Navidson balaient fiévreusement le texte avec juste un temps d'avance sur la nécessaire immolation, jusqu'à ce que, alors qu'il arrive au tout dernier mot, les flammes lèchent ses mains, la cendre se disperse dans le vide autour de lui, et alors que la flamme recule et faiblit, sa lumière soudain épuisée, le livre disparaît, ne laissant derrière lui que des traces invisibles déjà démantelées par l'obscurité. (*Ibid.* 467)

La lecture devient ici une métaphore de la destruction, de l'« immolation » du texte pour en saisir le sens. Danielewski illustre la lecture comme une expérience intense, voire sacrée, mais également paradoxale, car elle implique la destruction de ce qui est lu. Le lecteur, tout comme Navidson, doit consommer le texte pour en comprendre les secrets, transformant chaque lecture en un acte unique et éphémère. Cette participation créative du lecteur s'inscrit dans la lignée des théories de Stanley Fish, pour qui le sens du texte dépend de la communauté interprétative à laquelle appartient le lecteur. Dans la fiction théorique, chaque lecteur apporte ses propres stratégies interprétatives,

références culturelles, et expériences, produisant des interprétations uniques et toujours renouvelées du texte. La dimension collective de la cocréation est donc fondamentale : la signification émerge de l'interaction entre le texte et son lectorat, chacun contribuant à la construction d'un sens contextuel et pluriel. En cela, *House of Leaves* incarne cette expérience de cocréation. Avec ses pages fragmentées, ses annotations labyrinthiques, et ses passages graphiques complexes, il sollicite une attention et une participation accrues du lecteur. L'image ci-contre permet de voir la disposition du texte au sein des pages du roman de Danielewski.

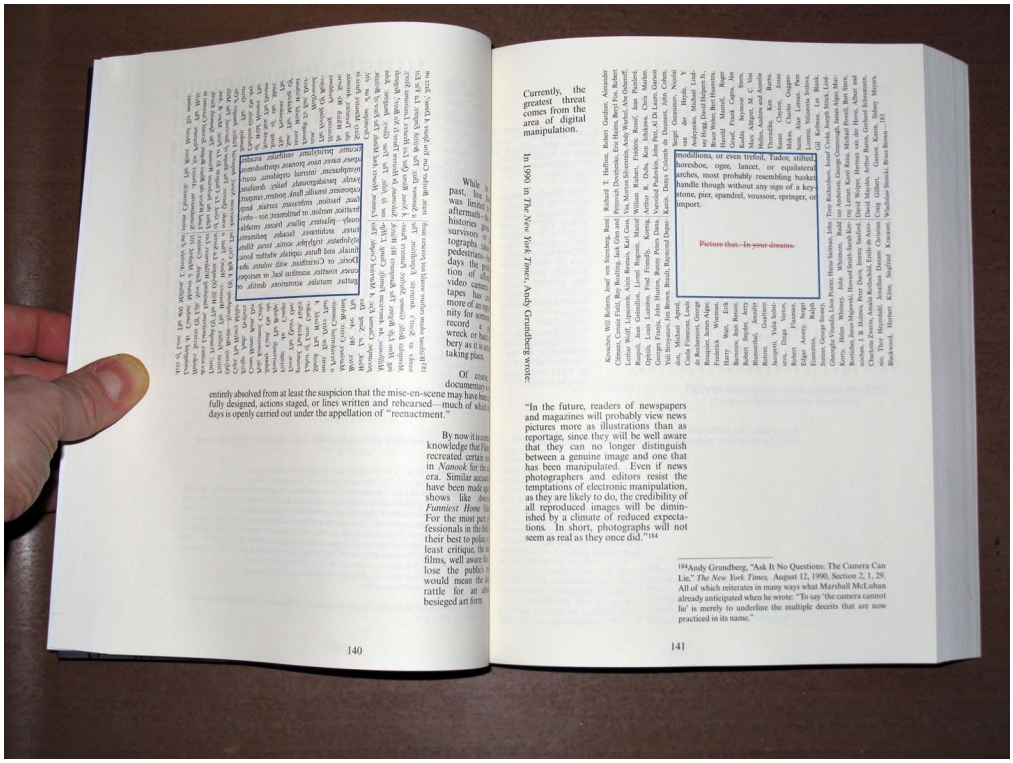


Figure 3 Extrait de House of Leaves de Mark Z. Danielewski (pp 140-141)

Ce processus transforme le lecteur en un véritable acteur, qui doit naviguer dans ce dédale textuel pour progresser dans l'histoire, faisant de la lecture une expérience à la fois créative et sensorielle, où interpréter, c'est cocréer. Le texte devient un espace de négociation entre l'auteur et le lecteur, où ce dernier est libre d'explorer différents angles interprétatifs. Comme le souligne Marie Baudry, « quand la théorie littéraire considère que le texte est un système semi-contraignant qui détermine en partie l'activité lectrice, il devient possible de postuler deux modalités de lecture » (Baudry, 2014 : 332). D'une part, il y a le « bon lecteur » qui remplit les conditions exigées par le texte ;

d'autre part, il y a le « mauvais lecteur » qui passe à côté de ces signes. Mais dans la fiction théorique, cette dichotomie est souvent dépassée, car le lecteur idéal est celui qui fait preuve de créativité, en allant au-delà des conventions pour proposer sa propre version du texte.

La fiction théorique valorise une lecture transgressive, représentée par la figure du mauvais lecteur. Là où la critique traditionnelle condamne souvent les lectures dites naïves ou erronées, la fiction théorique réhabilite ces lectures comme des formes de cocréation divergentes. Maxime Decout, dans *Éloge du mauvais lecteur,* valorise ce type de lecteur qui, au lieu de suivre docilement le chemin tracé par le texte, choisit de s'en écarte pour explorer des significations inattendues. Le mauvais lecteur, loin de réduire le texte, l'enrichit par ses interprétations déviantes. Marie Baudry participe également à cette réhabilitation de la « mauvaise lecture », en évoquant la lecture fantasmatique d'Emma Bovary, elle explique que cette approche ne doit plus être qualifiée de naïve : « La lecture comme fantasme, telle que l'incarne Emma Bovary, n'aurait plus à être qualifiée de "naïve" ou de critique, puisqu'elle l'invite d'emblée à relire les livres et le monde » (*Ibid.* 422). Ce type de lecture, bien que souvent perçue comme fautive ou trop émotionnelle, permet d'ouvrir de nouveaux espaces d'interprétation. Le lecteur se projette dans le texte de manière créative, cherchant non pas à respecter les cadres fixés, mais à les subvertir. Ce trajet critique, où le lecteur oscille entre fascination initiale et réinterprétation distante, rejoint les principes de la fiction théorique, où l'acte de lecture est vu comme un processus fluide et en constante réinvention. La fiction théorique ne fixe pas de règles rigides concernant la manière dont un texte doit être lu. Bien au contraire : elle encourage cette multiplicité de lectures, y compris celles qui semblent s'éloigner de l'intention de l'auteur. La notion de mauvais lecteur devient alors un mode d'engagement créatif où l'interprétation se nourrit de la subjectivité du lecteur, qui projette ses propres désirs et préoccupations sur le texte. La cocréation, dans ce cadre, inclut également la liberté de mal lire, de détourner le sens originel pour en inventer de nouveaux.

De même, la fiction théorique engage le lecteur dans un processus de relecture constante. Vincent Message, dans son article « Des interprètes en danger de mort »[122], affirme que « le lecteur se trouve confronté par homologie aux mêmes problèmes qu'eux [les personnages enquêteurs] » (Message, 2014 : 322). Cette interaction entre le lecteur et le personnage transforme l'acte de

[122] Article tiré de Corréard et al. (2014).

lecture en une quête de sens, où le lecteur, en tant qu'enquêteur, devient un acteur de l'intrigue. Cette dimension herméneutique est essentielle à la fiction théorique, qui se nourrit de l'interaction entre l'interprétation personnelle du lecteur et les structures textuelles inachevées.

En outre, la cocréation dans la fiction théorique pousse le lecteur à reconsidérer son propre rôle dans la production de sens. Comme l'indique Marielle Macé, « suivre un auteur dans sa phrase, c'est s'approprier son mode de figuration » (Macé, 2011 : 87). Le lecteur devient un interprète, un explorateur qui façonne non seulement le texte, mais aussi sa propre compréhension de l'acte littéraire. Cela ouvre la porte à une lecture subjective, où le lecteur, en fonction de son propre contexte et de ses propres expériences, crée un sens unique. Ce processus de transformation continue, où chaque nouvelle lecture ou relecture apporte des éléments supplémentaires, modifiant la manière dont le texte est compris. Marie Baudry, souligne d'ailleurs que « le lecteur critique est celui qui toujours dans une temporalité différente, il est toujours déjà relecteur » (Baudry, 2014 : 335). La relecture devient une activité créative à part entière, où chaque retour au texte est une occasion de réinterpréter, de redécouvrir et de reformuler les idées proposées. Cette conception rejoint l'idée que le texte de fiction théorique est toujours en devenir, se modifiant constamment au fur et à mesure que le lecteur apporte son propre univers de références et ses nouvelles lectures.

Enfin, la cocréation dans la fiction théorique transforme la relation traditionnelle entre l'auteur et le lecteur. L'idée de l'auteur tout-puissant, qui contrôle entièrement le sens du texte, est remise en question. Le texte devient un champ d'exploration où les rôles sont inversés, où le lecteur est celui qui détient le pouvoir de créer, de transformer et de réinventer le récit. Cette dynamique met en lumière le caractère infini de l'interprétation, comme le décrit Marielle Macé : « la lecture est donc l'espace de ce devenir-modèle des formes et des sens » (Macé, 2011 : 263). Chaque lecture apporte une nouvelle forme, une nouvelle signification, et ouvre de nouvelles perspectives sur l'œuvre.

La fiction théorique, en plaçant la cocréation au centre de sa structure narrative, invite le lecteur à devenir bien plus qu'un observateur. En engageant activement le lecteur dans la construction du sens, en multipliant les lacunes narratives et en jouant avec les conventions, elle propose un modèle de lecture qui dépasse les limites traditionnelles de l'interprétation. Le lecteur devient à la fois enquêteur, coauteur et créateur, transformant l'expérience de lecture en un acte

profondément créatif et réflexif. Ce processus de cocréation, loin d'être une stratégie formelle, redéfinit le rôle du lecteur dans l'acte littéraire, en le plaçant au cœur même de la construction du récit.

b. Naviguer dans le labyrinthe textuel : le lecteur-enquêteur face à la fiction théorique

Dans la fiction théorique, le lecteur dépasse son rôle traditionnel pour devenir un enquêteur, naviguant à travers les méandres du texte pour reconstruire le récit et découvrir des significations cachées. Cette approche de la lecture, que l'on peut qualifier de lecture-enquête, transforme le texte en un espace d'exploration active, où chaque détail, chaque indice, peut potentiellement contribuer à une interprétation plus large. Contrairement aux récits linéaires, la fiction théorique se caractérise par ses structures narratives fragmentées et ses jeux de référence. Cela exige du lecteur une démarche d'investigation pour relier les éléments disséminés et combler les blancs laissés intentionnellement par l'auteur. L'enquête littéraire, loin d'être un simple outil de narration, devient un cadre dans lequel le lecteur doit activement travailler à l'interprétation du texte. Laurent Demanze, dans *Un nouvel âge de l'enquête*, souligne que ces récits « traquent une réalité particulièrement opaque », et ce sont précisément les « rémanences fictionnelles » et « latences fantasmatiques » qui forcent le lecteur à entrer dans une dynamique d'enquête (Demanze, 2019 : 20). Ce rôle actif et investigateur du lecteur pousse au-delà des limites de la fiction et fait écho aux discours contemporains sur la production et l'accès au savoir, brouillant la frontière entre réalité et fiction.

Plusieurs théoriciens de la lecture ont souligné le rôle actif du lecteur dans la construction du sens, concept qui trouve une résonance particulière dans la fiction théorique. Wolfgang Iser, mentionné plus tôt, considère le texte comme fondamentalement ouvert, ce qui le transforme en une sorte de carte partiellement dessinée que le lecteur doit compléter au fil de sa progression, en engageant son imagination et son interprétation. De même, la notion de lecteur modèle développée par Eco peut être convoquée ici. La fiction théorique, avec ses niveaux multiples de narration et ses références croisées, sollicite ce type de lecteur-enquêteur. Sa tâche est de déceler les indices

disséminés dans le texte, de décrypter les références intertextuelles, et de reconstituer une trame narrative cohérente. À ces conceptions, s'ajoute celle de Roland Barthes, notamment dans *S/Z*, où il définit le texte scriptible par opposition au texte lisible[123]. Barthes décrit le texte scriptible comme :

> Le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie. De plus, son modèle étant productif (et non plus représentatif), il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui : le ré-écrire ne pourrait consister qu'à le disséminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie. Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. Le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure. (Barthes, 2002 : 21)

La fiction théorique, par sa structure ouverte et réflexive, s'apparente à cette catégorie de textes scriptibles : elle engage le lecteur dans un processus de réécriture, où l'acte de lecture se confond avec celui de produire du sens. Le lecteur, en naviguant à travers les différentes couches du récit, devient un cocréateur, un acteur dont l'interprétation et la reconstruction contribuent à l'actualisation du texte.

Dans la fiction théorique, la lecture se transforme en enquête, non seulement pour saisir l'intrigue, mais aussi pour reconstituer un récit éclaté, interpréter des signes, et jouer un rôle actif dans la progression de l'histoire. Cette enquête engage à la fois les dimensions intellectuelle et sensorielle de la lecture, confrontant le lecteur à des indices textuels explicites et implicites. Le lecteur-enquêteur doit être attentif aux éléments narratifs, mais également aux références théoriques, aux digressions métatextuelles, et aux ruptures de la linéarité, qui participent toutes à la construction d'un sens complexe et en constante évolution. Dans ce contexte, la fiction théorique invite le lecteur à décoder des couches de signification cachées, en le guidant à travers un véritable labyrinthe interprétatif. Dans *Les Personnages rêvent aussi* de Françoise Lavocat, par exemple,

[123] Le texte lisible quant à lui, désigne pour Barthes : « Ce sont des produits (et non des productions), ils forment la masse énorme de notre littérature. » (Barthes, 2002 : 21). Le lisible désigne donc un produit fini avec une signification clairement établie.

les dialogues intertextuels et les jeux de références amènent le lecteur à interroger constamment le statut ontologique des personnages, brouillant les frontières entre fiction et réalité. L'implication du lecteur dans la fiction théorique dépasse donc la quête narrative ; elle devient une contre-enquête, comme le souligne Laurent Demanze. Cette contre-enquête oscille entre vérification et renversement des attentes initiales, encourageant le lecteur à adopter un regard critique et à questionner les structures narratives. Plusieurs techniques narratives sont employées pour encourager le lecteur à jouer ce rôle d'enquêteur : l'utilisation de fragments, d'ellipses, et de structures textuelles non linéaires implique une participation active à la reconstruction du récit.

Une autre technique narrative engageante est celle utilisée par Mark Z. Danielewski dans *House of Leaves*. La mise en page et les choix typographiques (marges variables, notes de bas de page interminables, texte inversé, etc.) demandent au lecteur d'adopter une approche physique de la lecture. La multiplicité des perspectives narratives (celle de Johnny Errand, la thèse de Zampanò, ou le manuscrit du *Navidson Record*) et les références cryptiques cachées dans les sous-ensembles du texte poussent le lecteur à jongler entre des niveaux de lecture parallèles. Ce procédé expérimental, déstabilisant, rend la progression dans le texte elle-même difficile et sinueuse, rappelant à quel point la lecture peut devenir une véritable quête de sens. De plus, comme le souligne Gaëlle Debeaux, le roman met lui-même en scène trois figures principales d'enquêteurs, dont chacune reflète une facette de cette quête de sens. Will Navidson, ancien journaliste de guerre, entreprend une exploration méthodique de la maison. Ses compétences de journaliste, son esprit analytique et sa volonté de comprendre l'espace inexplicable de sa demeure en font un « enquêteur accompli » (Danielewski, 2022 : 76). Zampanò, quant à lui, mène sa propre enquête à travers l'analyse et le commentaire du Navidson Record, le film laissé par Will Navidson. Mais l'investigation ne s'arrête pas là : Johnny Errand, le narrateur principal, entreprend une double enquête. D'une part, il s'efforce de reconstituer l'œuvre fragmentaire de Zampanò ; d'autre part, il tente de résoudre le mystère entourant l'existence du film et de la maison des Navidson. Toutefois, chacune de ces enquêtes est vouée à l'échec : Navidson échappe de justesse à la maison, sans jamais en percer le secret ; Zampanò meurt avant de terminer son œuvre, laissant derrière lui des questions sans réponse ; enfin, Johnny Errand s'enfonce progressivement dans la folie, pris au piège des énigmes textuelles. Comme le souligne Vincent Message dans son article « Des

interprètes en danger de mort »[124], *House of Leaves* se présente comme un « piège raffiné » qui se referme sur Johnny Errand, où le danger de l'enquête s'intensifie à mesure que l'interprétation s'approfondit. Cette exploration du récit devient alors une menace pour l'interprète, montrant que l'activité même de lire et de décoder la fiction théorique est une entreprise périlleuse. Le roman est en effet une « gigantesque ekphrasis » (Message, 2015 : 314), déployée par Zampanò, un auteur aveugle, ce qui ajoute une couche supplémentaire d'ironie et de complexité à l'enquête. Debeaux suggère que la maison de Navidson et le film qu'elle abrite sont en fait des machinations qui se referment sur Johnny Errand, le lecteur-narrateur, créant un effet de vertige interprétatif. Ainsi, la fiction théorique, comme *House of Leaves*, pousse son lecteur à une quête sans fin, le confrontant à la déstabilisation narrative et l'invitant à une exploration incessante des significations cachées. Ce jeu de piste incessant reflète la tension entre le désir de comprendre et l'impossibilité d'atteindre une vérité définitive. Au-delà de la simple interprétation, le lecteur-enquêteur doit accepter de se perdre dans le labyrinthe narratif, devenant à la fois acteur de l'enquête et victime des pièges textuels que le récit lui tend.

Un autre aspect essentiel du rôle de lecteur-enquêteur dans *House of Leaves* est l'incertitude permanente autour du statut de réalité des éléments convoqués. Le roman de Mark Z. Danielewski utilise des effets de métalepses et des mises en abyme qui brouillent constamment la frontière entre réalité et fiction, faisant de la lecture une expérience interprétative intense. Comme le souligne Gaëlle Debeaux, cette « fièvre herméneutique » (Debeaux, 2017 : 305) s'empare rapidement des lecteurs, notamment sur les forums dédiés à l'œuvre de Danielewski. Par exemple, une simple mention du mot « Yggdrasil » à la toute dernière page du roman (Danielewski, 2022 : 709) a suscité de vives discussions parmi les lecteurs, témoignant de l'incapacité à saisir de manière définitive la signification du texte. Ce phénomène reflète la nature même de la lecture de la fiction théorique, où le terme des investigations du lecteur se situe toujours au-delà des réponses factuelles ou des interprétations directes. Vincent Message qualifie *House of Leaves* de « récit à baleine blanche », en référence à *Moby Dick* de Herman Melville. Il explique que la baleine blanche est un signe-monstre, un élément inouï et insaisissable, qui force le lecteur à partir à sa poursuite. Ce signe

[124] Article tiré de Corréard et al. (2014).

capte l'attention, mais ne peut jamais être pleinement appréhendé, transformant l'acte de lecture en une quête incessante :

> La baleine blanche est un signe-monstre : sans parents, sans descendance, menaçant et inouï. Ce signe s'impose à notre attention ; ce n'est pas nous, à l'origine, qui voulons interpréter, c'est lui qui nous y force, obligeant nos facultés à s'élever à un seuil nouveau. Il vient nous chercher, nous adresse un clin d'œil ambigu puis s'empresse de fuir, et voilà que, mordant à l'hameçon nous nous sentons contraints de partir à sa poursuite. Or, comme il échappe à la prise et à l'appréhension, la chasse dure plus longtemps que prévu, et nous laisse tout loisir de déployer le sens de ce signe, de le démultiplier, jusqu'au vertige. (Message, 2015 : 311)

Cependant, *House of Leaves* tend vers ce que Message nomme un « récit à brouillard », c'est-à-dire un texte saturé de signes à interpréter, où chaque élément convoque une multitude de significations potentielles :

> Les personnages y traversent une atmosphère saturée de signes, qui attirent l'attention, mais ne la retiennent pas. Ce sont autant de stimuli de valeur inégale, pour la plupart triviaux. Ce modèle s'adapte bien à nos sociétés de la surinformation, et en attendant que s'imposent des romans d'Internet, il sous-tend beaucoup de ces romans de la grande ville qui montrent à quelle intensité atteint la vie nerveuse quand on se trouve exposé, comme l'est l'individu métropolitain, à une variété infinie d'objets et de personnes. (*Ibid.* 31)

Dans ce récit à brouillard, le texte et son lecteur se trouvent saturés de signes à interpréter en raison de la multiplication des strates narratives. Plus la quête avance, plus les « baleines blanches » se noient dans un halo de sens formant un épais brouillard, rendant l'interprétation toujours plus incertaine et complexe. Cette saturation de sens contraint le lecteur-enquêteur à s'engager dans une quête sans fin, où chaque signe semble pouvoir donner lieu à de nouvelles interprétations, sans que l'une d'elles ne puisse clore définitivement le texte. La fiction théorique, telle que *House of Leaves*, offre donc une expérience de lecture hautement interactive, où chaque lecteur, en apportant sa propre analyse, ajoute une nouvelle strate au récit. La métaphore du brouillard souligne l'impossibilité de saisir le texte de manière définitive, faisant de chaque tentative de compréhension une enquête inlassable, unique et subjective.

Par ailleurs, le concept du non-dit ou du récit implicite est souvent utilisé pour transformer le lecteur en enquêteur. Dans *Les Personnages rêvent aussi* de Françoise Lavocat, de nombreux débats théoriques entre les personnages concernant leur propre ontologie et le statut des récits sont laissés ouverts à l'interprétation. Ces questionnements exigent du lecteur qu'il assume la tâche de

résoudre des énigmes littéraires non résolues par le texte, l'impliquant dans une recherche active de sens. L'herméneutique du texte fragmenté et la multiplicité des niveaux narratifs, souvent entrecroisés dans ces œuvres, rappellent le processus d'une enquête intellectuelle où chaque indice compte, où chaque interprétation est une hypothèse à tester. Ces techniques transforment le lecteur en un enquêteur créatif, responsable non seulement de la lecture, mais aussi de la réécriture et de la redéfinition du récit.

L'impact de cette transformation sur l'expérience de lecture est profond : elle déplace la quête de vérité du plan narratif au plan herméneutique, où chaque lecteur est invité à formuler sa propre hypothèse sur le sens du texte. Contrairement aux récits traditionnels où le lecteur avance progressivement vers une résolution, l'ambiguïté est cultivée comme une stratégie narrative. Le texte, au lieu de guider vers une fin unique, multiplie les pistes ouvertes, offrant un champ d'interprétation élargi. Comme l'évoque Vincent Message, cette dynamique incite le lecteur à accompagner les personnages dans leur quête, en partageant leur incertitude et en élaborant, au fil de la lecture, des hypothèses toujours remises en question :

> En suivant les personnages-enquêteurs, le lecteur se trouve confronté par homologie aux mêmes problèmes qu'eux ; s'ils s'égarent et que l'interprétation qui a lieu au plan intradiégétique ne débouche sur rien de concluant, il peut de son côté nourrir l'espoir que son interprétation personnelle, mieux informée, s'exerçant depuis une position de distance et de sécurité, réparera ces défaillances. Tout en décourageant un certain nombre de lecteurs soucieux de tout comprendre, ces livres font le bonheur de ceux qui vivent plutôt la lecture comme une pratique d'interprétation. (*Ibid.* 322-323)

L'enquête prend une dimension herméneutique, où la découverte de sens ne se limite pas à la conclusion, mais se déploie tout au long du récit. Dans ce processus, la fiction théorique confère au lecteur un rôle essentiel : celui de réinterpréter sans cesse, de naviguer entre les indices textuels, et de construire des significations toujours nouvelles. Cette dynamique place la lecture dans une perspective de création continue, où chaque lecteur, selon son approche et ses propres références, ajoute une couche de compréhension au texte, rendant chaque expérience de lecture unique et subjective. Laurent Demanze parle d'un « suspens herméneutique » qui maintient l'attention du lecteur non par la promesse d'une résolution définitive, mais par la richesse du processus interprétatif lui-même. Ce procédé met en place une lecture où l'enquête n'est plus un simple outil narratif, mais un mécanisme actif qui transforme l'expérience de lecture en une quête perpétuelle.

Loin d'être un aboutissement, chaque interprétation ouvre la porte à de nouvelles pistes à explorer. Cette approche élargit le cadre de la fiction théorique vers un récit sans conclusion fermée, remettant en question la notion même de vérité unique ou de dénouement. Cela se manifeste dans des œuvres telles que *House of Leaves* ou *Bartleby y compañía*, où le lecteur, en suivant la trame déstructurée et polyphonique du texte, doit continuellement réévaluer ses hypothèses. L'expérience de lecture devient un exercice intellectuel plus intense, exigeant du lecteur qu'il assume un rôle actif, en confrontant les différentes couches narratives et en créant lui-même une cohérence interprétative là où l'œuvre semble refuser toute linéarité traditionnelle. Ainsi, l'investigation dans la fiction théorique offre au lecteur un nouvel espace d'interaction avec le texte, où les réponses sont plurielles et les conclusions constamment ouvertes à révision. La construction du sens se déplace alors vers un processus dynamique, centré sur la réflexion, l'interprétation et l'engagement critique du lecteur, plutôt que sur la recherche d'une vérité figée.

L'impact de l'enquête sur l'expérience de lecture, dans la fiction théorique, s'étend bien au-delà des œuvres spécifiques à ce genre. L'idée de lecture-enquête est une dynamique plus vaste, inscrite dans un mouvement critique contemporain qui réévalue les interactions entre le texte et son lecteur. Ce concept, présent dans les travaux d'InterCriPol[125], invite à concevoir la lecture comme une forme d'investigation permanente, où le lecteur devient un agent critique actif, à la recherche des vérités cachées du texte. Ce principe ne s'applique pas seulement à la fiction théorique, mais à toute forme de lecture critique, où la distance entre auteur et lecteur s'efface progressivement, plaçant ce dernier en position de démystification des structures narratives et des discours littéraires. Dans le contexte de la fiction théorique, l'expérience de lecture prend une dimension plus radicale. Le texte devient un terrain d'investigation ouvert, et le lecteur, un explorateur qui doit décoder les couches de narration et d'intertextualité. Cette interaction active du lecteur avec le texte rejoint des approches critiques développées par des théoriciens comme Sophie Rabau ou Laurent Demanze, qui mettent l'accent sur le caractère participatif de la lecture. InterCriPol, en particulier, propose une lecture contre l'auteur, où la critique de texte est envisagée comme une contre-enquête, explorant les non-dits et les zones d'ombre laissées par l'auteur.

[125] Institution qui se présente comme le pendant fictif d'Interpol et a pour vocation d'enquêter sur toutes les potentialités de la fiction. (Intercripol. (s.d.). Intercripol : C'est quoi ? https://intercripol.org/fr/qui-et-quoi/intercripol-c-est-quoi.html)

Cette approche critique dépasse la découverte des secrets narratifs pour explorer des questions plus larges sur la production de savoirs, notamment à travers des récits non linéaires, comme ceux étudiés par InterCriPol, où chaque lecture devient une nouvelle enquête, un renversement des attentes narratives. Le plaisir de la lecture dans ce cadre ne réside plus seulement dans la résolution d'une intrigue, mais dans la quête sans fin pour réinterpréter les signes et les énigmes laissés volontairement irrésolus. Le texte n'offre jamais de résolution unique ; il est une invitation constante à revisiter, relire et réinterpréter. Finalement, l'enquête occupe une place centrale dans la fiction théorique, transformant la lecture en une expérience interactive. Le lecteur, engagé activement dans le processus de déchiffrement, navigue entre les couches narratives, les références intertextuelles, et les indices textuels pour reconstruire le sens du récit. Loin d'offrir une résolution unique, ces fictions jouent sur l'ambiguïté et la multiplicité des interprétations, redéfinissant le rôle du lecteur comme cocréateur.

c. Quand lire c'est écrire

Dans la fiction théorique, la frontière entre lecture et écriture devient particulièrement floue, engageant le lecteur à participer activement à la création du sens. Plusieurs théoriciens ont repensé le rôle du lecteur, faisant de la lecture une activité spéculative et inventive. Cette idée trouve un écho chez Sophie Rabau, qui décrit dans *B. comme Homère* la lecture comme une activité « un peu magique qui métamorphose » le texte selon les perspectives, la mémoire, et les outils intellectuels du lecteur (Rabau, 2016 : 14). Le texte devient une surface malléable, susceptible d'être transformée par la subjectivité de chaque lecteur. Ce dernier, en comblant les lacunes narratives et interprétatives, réinvente l'histoire en fonction de son propre contexte intellectuel. Comme le souligne Rabau, « lecture vaut désormais réécriture, écriture-même » (*Ibid*. 41), mettant en lumière que chaque lecture est une réécriture active du texte. Cette dynamique de lecture-écriture remet en question la perception traditionnelle de la lecture comme une réception passive. Roland Barthes, dans *S/Z*, exprime clairement cet enjeu : « Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. » (Barthes, 2002 : 20). Le texte n'est plus un objet clos, mais un espace ouvert où le lecteur devient producteur, et non récepteur. L'acte de lecture est donc une forme de

cocréation où chaque lecteur est libre de réinventer et de transformer le texte. Cette conception s'accorde avec la fiction théorique, qui encourage le lecteur à manipuler et à recréer le texte qu'il découvre. Selon Michel Picard, dans son ouvrage intitulé « *La Lecture comme jeu* », la lecture est une expérience récréative et inventive, où le lecteur, appelé « *lector ludens* », s'engage activement dans la création d'un récit en tissant des liens entre les différents niveaux narratifs. Inspiré par la théorie d'Iser et son concept de *leerstellen* (blanc du texte mobilisant le lecteur), ainsi que par la conception freudienne du jeu comme actualisation du fantasme, la théorie de Picard met en avant le caractère imaginatif de la lecture. Selon lui, « la lecture comme jeu se déroule dans un univers à part, pour lequel on a pu avancer que la distinction du vrai et du faux ne serait pas pertinente » (Picard, 1986 : 111). Cette approche s'inscrit pleinement dans la dynamique de la fiction théorique, où le lecteur, loin de se contenter de consommer passivement le texte, devient un acteur qui réinvente sans cesse l'histoire à travers son engagement créatif. Dans cette perspective, la fiction théorique offre au lecteur un terrain de jeu propice à l'exploration, à la construction, et à la réécriture du sens. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino, est un bon exemple de cela. Le roman, composé de récits fragmentés, engage le lecteur dans un acte spéculatif : chaque début d'histoire amorce une intrigue interrompue, laissant le lecteur en suspension et l'invitant à spéculer sur la suite du récit. Ce mécanisme fragmentaire rappelle la notion de texte scriptible, où l'idée de réécriture est centrale : le lecteur devient auteur potentiel des fins narratives inachevées, transformant chaque lecture en une expérience de création continue.

Dans la fiction théorique, l'inachèvement volontaire des textes et la présence de zones d'ombre invitent le lecteur à combler les lacunes, devenant un cocréateur du récit. Le texte devient une matière à explorer, à questionner, et surtout à écrire, puisque le lecteur est constamment sollicité pour donner forme à ce qui n'est pas explicitement dit. Cette ouverture du texte, que Barthes qualifie de scriptible, instaure une dynamique particulière entre le texte et son lecteur. Cette dimension inachevée favorise une expérience de lecture qui déborde sur l'écriture, car chaque absence ou zone d'ombre devient une opportunité pour le lecteur d'imaginer, de créer, et de réécrire. Cette démarche est manifeste dans les œuvres qui jouent sur la fragmentation et la multiplicité des niveaux de narration. Dans *Bartleby y compañía* d'Enrique Vila-Matas, les notes de bas de page qui composent le roman ouvrent de nouveaux pans d'histoires inachevées, évoquent des œuvres fictives, et renvoient à des écrivains réels ou imaginaires, laissant au lecteur la tâche

d'imaginer les fragments manquants, de tracer des liens, et finalement de créer une histoire cohérente à partir de ces éléments disparates. Le lecteur, pour appréhender pleinement le récit, doit déployer un effort d'écriture mentale, explorant chaque bribe de texte comme s'il s'agissait d'une pièce d'un puzzle littéraire. Cela est particulièrement visible dans l'ultime note qui compose cet assemblage, la note quatre-vingt-six dédiée à Tolstoï. Cette note évoque la phrase incomplète laissée par Tolstoï dans son journal : « Fais ce que dois, adv… »[126], une phrase laissée ouverte, sans résolution, au moment de sa fuite et de son renoncement définitif à l'écriture. Ce fragment inachevé, présenté comme la « dernière phrase de sa vie », pose une double énigme pour le lecteur : que signifiait cette phrase pour Tolstoï, et comment la compléter ? La note souligne que cet inachèvement est une « défaillance de Bartleby » (Vila-Matas, 2002 : 138). Tolstoï devient une figure de l'auteur qui laisse le texte en suspens, confiant au lecteur la tâche de prolonger et d'interpréter ce silence. Face à cette phrase fragmentée, le lecteur est amené à spéculer sur ce que Tolstoï voulait dire, transformant l'acte de lecture en une forme d'écriture potentielle. La fiction théorique fait ici du lecteur un producteur de texte, comme l'affirme Barthes. L'exemple de *Bartleby y compañía* incarne cette tension entre écriture et non-écriture, entre texte achevé et texte à compléter. La référence à Beckett, « les mots mêmes nous abandonnent » (*Ibid.* 139) pour clôturer cette note et l'œuvre, met en lumière la précarité du langage, tout en rappelant au lecteur son rôle actif dans la co-construction du récit. La phrase de Tolstoï, laissée inachevée, ne clôt pas le sens, mais ouvre au contraire un espace infini de réécriture et de réflexion, invitant le lecteur à poursuivre mentalement cette phrase incomplète, faisant de chaque lecture une expérience unique de production et d'interprétation. L'ouverture narrative de la fiction théorique permet donc d'engager le lecteur dans une démarche créative, où la lecture devient un acte d'écriture. Le texte n'offre pas une vérité unique ou une signification fermée ; il est conçu comme une matrice ouverte, où chaque lecteur, avec son propre bagage intellectuel et ses attentes, peut écrire et réécrire le sens, ajoutant des strates interprétatives et transformant l'œuvre à chaque nouvelle lecture.

La fiction théorique se distingue par sa capacité à transformer la lecture en un jeu littéraire, où la réécriture devient une composante essentielle de l'expérience du texte. En manipulant les codes narratifs, la structure des récits, et les références intertextuelles, ce genre ouvre un espace ludique pour le lecteur, l'invitant à se réapproprier, transformer, et réinventer le texte. Parodie,

[126] Citation en français également dans la version espagnole (Vila-Matas, 2000 : 128)

métatextualité, et réécritures d'œuvres antérieures sont autant de stratégies narratives qui encouragent une participation active, faisant de la lecture un véritable exercice de réécriture créative. Cette conception s'accorde avec les théories de la littérature potentielle développées par l'OuLiPo, où le texte est envisagé comme une matrice ouverte à de multiples transformations et relectures. Dans cette perspective, Michel Charles, dans *Introduction à l'étude des textes*, propose une réflexion sur la nature ouverte et dynamique du texte, qui dépend de la participation active du lecteur :

> Le lecteur fait passer en continu le texte dans un cadre de dimension variable (lui-même effet d'un compromis entre l'espace textuel maîtrisable à chaque instant par tel lecteur et les structures locales explicitement proposées par le texte). Mieux, il faut imaginer des structures souples : chaque équilibre, chaque système comprend et manifeste un principe de désordre et, d'une certaine manière, le principe de sa propre perte. Sinon, le texte n'« avancerait » pas ; sinon, de nouveau, le texte ne serait pas lisible. Le désordre est une condition de lisibilité aussi nécessaire que la cohérence. Il faut en effet, pour que le texte « avance », qu'il soit à chaque instant en état d'incomplétude ou d'excédent et il faut, pour que le lecteur puisse « entrer » dans le texte (avec ses propres codes, inévitablement différents de ceux du texte), que le texte, là encore, soit ouvert ou, plus précisément, en déséquilibre. (Charles, 1995 : 169-170)

Cette réflexion éclaire parfaitement la démarche de la fiction théorique, où la cohérence narrative est relative aux interventions du lecteur. Le désordre textuel, les espaces de jeu laissés ouverts par l'auteur, encouragent le lecteur à interpréter, à explorer, et à écrire à partir de ce qui est donné. Cette liberté accordée au lecteur représente le moteur même de l'expérience littéraire : chaque lecture devient une cocréation, une réécriture où le texte avance par sa propre incomplétude, invitant le lecteur à contribuer à son mouvement. En d'autres termes, la fiction théorique repose sur cette idée de texte en déséquilibre, qui permet au lecteur de s'approprier le récit, rendant chaque lecture unique et participant activement à la signification du texte. Cette dynamique se trouve par exemple dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, notamment dans *Ficciones*, où le concept même de l'œuvre littéraire comme entité finie est remis en question. Dans « La Bibliothèque de Babel », Borges imagine une bibliothèque infinie où chaque livre contient toutes les combinaisons possibles de lettres et de mots, créant une infinité de textes potentiels. Borges, en postulant cette bibliothèque infinie, interroge la possibilité même de créer une œuvre finie et stable, suggérant que chaque lecture transforme l'œuvre en quelque chose de radicalement nouveau. Le lecteur est confronté à une structure où tout texte est une réécriture possible d'un autre, où chaque livre n'est qu'une

version parmi d'autres d'un récit infiniment réinventé. Borges, à travers cette métaphore, invite à penser l'œuvre littéraire non pas comme un objet clos, mais comme un espace infini de possibilités, où le lecteur joue un rôle fondamental dans l'actualisation du sens. De même, dans *La Bibliothèque de Circé* de Sophie Rabau et Marc Escola, la lecture est perçue comme une métamorphose continue. Le lecteur navigue entre des couches de sens et d'intertextualité, réinterprétant sans cesse les œuvres dans un vaste réseau de références littéraires. Chaque lecture devient une nouvelle création, où le lecteur projette ses propres lectures antérieures et ses attentes pour réécrire l'œuvre :

> Qu'il soit « créatif » ou « sérieux », tout discours second pousse vers le futur le texte dont il vient. La secondarité met à mal toutes les taxinomies et nos magasins sont autant de trompe-l'œil. Placer la bibliothèque sous le patronage de Circé, c'est en faire, mieux encore que sous le nom de Babel, le lieu de toutes les métamorphoses. (Escola & Rabau, 2015 : 244)

La lecture ne se limite plus à déchiffrer un texte, mais à le reconstruire en fonction de son propre bagage culturel. La réécriture et le commentaire deviennent alors des « filtres qui conditionnent la perception du texte par le public second, et décident en partie du sens que l'on va finalement lui reconnaître » (*Ibid.* 222). La référence à Circé, figure de la métamorphose, souligne le caractère transformateur de la lecture, qui n'est jamais une simple réception, mais toujours une recréation du texte. En ce sens, la lecture participe à « La Fortune (*Nachleben*[127]) d'un texte » (*Ibid.* 222), et contribue activement à son histoire de la réception. C'est d'ailleurs ce qu'exprime également Escola dans *Lupus in Fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine* :

> Il n'est pour les textes littéraires que deux façons d'assurer leur pérennité : leur constitution en hypotexte qui les fait revivre dans un hypertexte, le renouvellement de leur signification dans des interprétations neuves. […] Réécritures et commentaires s'élaborent dans un espace commun — celui des *possibles* du texte source. (Escola, 2004 : 244)

La fiction théorique, par sa structure ouverte et réflexive, encourage cette solidarité entre réécriture et commentaire. En effet, le lecteur de fiction théorique n'est pas seulement un récepteur passif, mais participe activement à l'élaboration du texte, mobilisant des possibles offerts par la narration initiale pour produire de nouvelles significations. Comme le souligne Escola, « commenter un texte ou le réécrire, c'est toujours instituer autour de lui le complexe statique des textes possibles dont le libre jeu ouvre le texte à l'historicité » (*Ibid.* 244). La fiction théorique exploite cette ouverture :

[127] Ce terme allemand peut se traduire littéralement par « vie-après » ou « au-delà ».

le commentaire du lecteur devient une extension de l'acte d'écriture, réécrivant mentalement le texte et inscrivant l'œuvre dans un réseau d'interprétations toujours renouvelées. En ce sens, chaque lecture de fiction théorique équivaut à une écriture qui redonne vie au texte et l'inscrit dans un dialogue continu avec d'autres œuvres, d'autres lectures. La réécriture et le commentaire deviennent des filtres dynamiques, conditionnant non seulement la perception du texte par le lecteur, mais aussi sa capacité à générer du sens dans un contexte toujours mouvant. La fiction théorique, par sa volonté d'inviter le lecteur à combler ses vides narratifs et à interagir avec son texte de manière réflexive, incarne cette idée d'une œuvre inachevée qui évolue à travers chaque nouvelle interprétation. Elle joue sur cette dualité entre écriture et lecture, faisant de la réception de l'œuvre une forme de réécriture qui renouvelle le texte et ses possibles, inscrivant l'expérience littéraire dans une dynamique de création perpétuelle.

Pour approfondir cette dynamique de réécriture, la fiction théorique peut être perçue comme un véritable palimpseste, au sens que lui confère Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Le palimpseste désigne un manuscrit sur lequel un texte se superpose à un autre sans l'effacer complètement, permettant aux deux textes de coexister en transparence. Comme l'explique Genette :

> Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. (Genette, 1982 : 619)

L'image du palimpseste capture l'essence de la fiction théorique. Chaque texte apparaît en transparence, permettant au lecteur d'accéder à différentes strates narratives, de confronter l'hypertexte et ses sources, de détecter les échos et les transformations qui s'opèrent entre les différentes couches textuelles. Genette évoque le pastiche et la parodie comme désignant « la littérature comme palimpseste », mais cette caractérisation s'applique également à l'ensemble des hypertextes. La fiction théorique, en tant que genre fondé sur la multiplicité des relations textuelles, fonctionne sur ce principe de transparence entre les récits, où le texte s'inscrit en écho avec ses « avant-textes » :

> L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'on inventa naguère Philippe Lejeune : lecture palimpsestueuse. Ou, pour

> glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. (*Ibid.* 619)

Cette dynamique de superposition des textes est illustrée dès l'ouverture du roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino, qui place le lecteur face à un jeu de transparence narrative :

> Le roman commence dans une gare de chemin de fer, une locomotive souffle, un sifflement de piston couvre l'ouverture du chapitre, un nuage de fumée cache en partie le premier alinéa. Dans l'odeur de gare passe une bouffée d'odeur de buffet. Quelqu'un regarde à travers les vitres embuées, ouvre la porte vitrée du bar, tout est brumeux à l'intérieur, comme vu à travers des yeux de myope ou que des escarbilles ont irrités. Ce sont les pages du livre qui sont embuées, comme les vitres d'un vieux train ; c'est sur les phrases que se pose le nuage de fumée. Soir pluvieux ; l'homme entre dans le bar, déboutonne son pardessus humide, un nuage de vapeur l'enveloppe ; un coup de sifflet s'éloigne le long des voies luisantes de pluie à perte de vue. (Calvino, 1979 : 9)

Cette image des « pages embuées » agit comme une métaphore du palimpseste : le texte est volontairement flou, invitant le lecteur à voir au-delà des mots, à déchiffrer les couches narratives qui se superposent. Comme on navigue dans une gare brumeuse, le lecteur doit explorer un réseau de récits, confrontant les strates de sens cachées dans la fumée du texte. Chaque récit de Calvino se présente comme une surface ouverte, prête à être décomposée et recomposée par le lecteur, faisant de la lecture une expérience de création continue. À travers ce dispositif narratif, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* illustre le concept de la fiction théorique comme palimpseste. La structure du roman, en juxtaposant des récits inachevés et des scènes mettant en scène un lecteur à la recherche d'une histoire, engendre un jeu de miroirs où chaque texte est une nouvelle couche superposée à la précédente. Calvino multiplie les strates narratives, invitant le lecteur à une lecture « palimpsestueuse » dans laquelle il doit naviguer entre les récits, interpréter leurs liens et composer son propre parcours de lecture. Chaque lecture devient un acte de réécriture où le lecteur doit reconstituer les fragments. Cette complexité narrative rappelle le principe que tout texte est en constante évolution, en mouvement entre son « hypertexte » et ses « avant-textes », pour reprendre les termes de Genette. La quête de l'histoire à poursuivre devient une métaphore de la recherche constante de sens dans un réseau de textes où chaque couche narrative est à la fois indépendante et interdépendante des autres. Cet effet de superposition est renforcé par la structure du livre lui-même, qui juxtapose des chapitres mettant en scène le lecteur et des débuts de récits

fictifs, tous potentiellement liés entre eux. La conclusion du roman amplifie cette dynamique en fusionnant les rôles du lecteur et du personnage, créant un effet de mise en abyme :

> Lecteur et Lectrice, vous êtes à présent mari et femme. Un grand lit conjugal accueille vos lectures parallèles. Ludmilla ferme son livre, éteint sa lampe, abandonne sa tête sur l'oreiller, et dit :
>
> – Éteins toi aussi. Tu n'es pas fatigué de lire ?
>
> Et toi :
>
> – Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino. (*Ibid.* 283)

Ici, la boucle narrative se referme en invitant le lecteur à s'identifier au protagoniste, créant une mise en abyme où la lecture du texte rejoint sa propre expérience de lecteur. Cette fusion des rôles (lecteur, personnage, auteur) souligne la dimension réflexive de la fiction théorique, où la lecture n'est plus une simple consommation de texte, mais une expérience créative, une réécriture du récit en train de se faire. Cette conclusion, qui met en scène la clôture du livre tout en continuant à impliquer le lecteur dans l'acte de lecture, accentue l'idée que la fiction théorique se construit comme un espace ouvert, où le sens se déploie sans jamais s'achever. Ainsi, la fiction théorique s'inscrit dans une tradition où le texte est en constante évolution, à la fois produit et producteur de nouvelles strates narratives. La lecture devient alors une expérience relationnelle, engageant le lecteur à participer à la reconfiguration et à la réécriture du réseau intertextuel qu'il explore.

3. La fusion de l'écriture productrice de savoirs et du plaisir littéraire

a. *La fusion des genres*

La fiction théorique, paradigme littéraire contemporain, se caractérise par une fusion des genres qui estompe la distinction traditionnelle entre savoir et esthétique. Ce phénomène s'inscrit dans le contexte plus large de la postmodernité et de l'émergence de formes d'écriture transdisciplinaires. Dans cet espace littéraire hybride, les limites entre discours académique et récit sont à la fois floues et réinventées, répondant à une quête de sens qui dépasse les catégories génériques conventionnelles. Cette fusion ne se limite pas à une simple juxtaposition de styles ou de formes. Elle implique une interaction dynamique entre différents types de discours, créant des œuvres qui fonctionnent simultanément sur plusieurs niveaux. Le résultat est une narration qui, loin d'être purement fictionnelle, incorpore des réflexions théoriques ou philosophiques de manière organique, remettant en question les codes et les conventions de chaque genre mobilisé.

L'émergence de la fiction théorique et sa pratique de fusion des genres s'ancrent profondément dans les courants de pensée poststructuralistes. Jacques Derrida, figure emblématique de ce mouvement, a jeté les bases conceptuelles qui ont rendu possible cette hybridation générique. Sa notion de déconstruction, développée dans des ouvrages tels que *De la grammatologie* (1967), remet en cause les oppositions binaires traditionnelles, y compris celle entre fiction et théorie. L'affirmation de Derrida selon laquelle « il n'y a pas de hors-texte » (Derrida, 1967 : 227) souligne l'impossibilité de séparer complètement le texte de son contexte, ouvrant la voie à une pensée de l'hybridité où les frontières entre les genres deviennent perméables. Cette remise en question des catégories établies trouve un écho puissant dans les travaux de Roland Barthes. Dans *Le Bruissement de la langue* (1984), Barthes décrit le texte comme « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle » (Barthes, 1984 : 65). Cette conception du texte comme « tissu de citations » participe directement à la légitimation théorique de la fusion des genres.

On peut observer cette conception à l'œuvre dans *Bartleby y compañía* d'Enrique Vila-Matas. L'auteur y combine journal intime, critique littéraire et fiction, créant un espace textuel multidimensionnel qui explore la condition de l'écrivain et l'obsession de l'écriture. Vila-Matas tisse un réseau complexe de références littéraires, illustrant parfaitement l'idée barthésienne du

texte comme tissu de citations. Cette approche est particulièrement visible dans un passage où le narrateur commente le *Journal* de Gombrowicz :

Mientras esperaba el primer plato, he saboreado algunos fragmentos, que yo conocía ya bien, del *Diario* de Gombrowicz. De entre todos ellos, me ha vuelto a encantar ese en el que se ríe del *Diario* de Léon Bloy, de cuando éste anota que en la madrugada le despertó un grito terrible como llegado del infinito. «Convencido —escribe Bloy— de que era el grito de un alma condenada, caí de rodillas y me sumí en una ferviente oración.» Gombrowicz encuentra absolutamente ridículo a ese Bloy de rodillas. Y aún lo encuentra más ridículo cuando ve que, al día siguiente, éste escribe: «Ah, ya sé de quién era aquella alma. La prensa informa que ayer murió Alfred Jarry, justamente a la misma hora y en el mismo minuto en que me llegó aquel grito...» (Vila-Matas, 2000 : 98-99)

n attendant le hors-d'œuvre, j'ai savouré quelques passages, qui m'étaient déjà familiers, du Journal de Gombrowicz. Plus que de tout autre, je me suis régalé de celui où il se moque du Journal de Léon Bloy, là où ce dernier note avoir été réveillé au petit matin par un cri terrible, comme provenant de l'infini. « Persuadé — écrit Bloy — qu'il s'agissait d'une âme damnée, je suis tombé à genoux et me suis plongé dans une prière fervente. » Gombrowicz trouve d'un ridicule achevé ce Bloy à genoux. Et plus ridicule encore lorsqu'il lit sa remarque du lendemain : « Ah, ça y est, je sais à qui était cette âme. La presse informe qu'Alfred Jarry est mort hier, justement à l'heure même et à la minute précise où m'est parvenu ce cri… ». (Vila-Matas, 2002 : 108)

Ce passage illustre la fusion des genres opérée par Vila-Matas. En quelques lignes, il entremêle : la voix du narrateur (fiction), une référence au *Journal* de Gombrowicz (critique littéraire), une citation du *Journal* de Léon Bloy (intertextualité), un commentaire de Gombrowicz sur Bloy (méta-critique) et une mention d'Alfred Jarry (référence littéraire et historique). Cette structure en mise en abyme, où un texte commente un autre texte qui lui-même fait référence à un événement réel, illustre le brouillage des frontières entre la fiction, la critique littéraire et la réalité historique par Vila-Matas. Le passage fonctionne simultanément comme un élément narratif, une réflexion critique sur la littérature, et une méditation sur la nature de l'écriture et de la lecture. De plus, Vila-Matas fait un usage particulièrement créatif des notes de bas de page dans *Bartleby y compañía.* Ces notes, loin d'être de simples compléments d'information, deviennent un espace narratif à part entière, brouillant les frontières entre le texte principal et ses marges, entre la fiction et le commentaire critique. Cette technique paratextuelle renforce l'hybridité de l'œuvre, créant un dialogue constant entre différents niveaux de discours et invitant le lecteur à naviguer activement entre eux. *Bartleby y compañía* incarne pleinement la fusion des genres caractéristique de la fiction

théorique. Vila-Matas y crée un espace littéraire où la narration, la réflexion critique et l'exploration théorique se nourrissent mutuellement, illustrant comment la fiction peut devenir un mode d'investigation littéraire et philosophique à part entière.

L'hybridation des discours constitue l'un des traits les plus saillants de la fiction théorique. En s'inscrivant dans la lignée du dialogisme théorisé par Mikhaïl Bakhtine, elle pousse à son paroxysme l'idée que le roman est « un phénomène pluristylistique, plurilingue, plurivocal » (Bakhtine, 1978 : 87). Cette polyphonie est particulièrement visible dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino. Chaque chapitre du roman introduit un nouveau récit inachevé, mettant en scène différents styles littéraires. Calvino ne se contente pas de juxtaposer ces styles ; il les fait dialoguer, créant une œuvre où chaque voix narrative contribue à une réflexion plus large sur la nature de la littérature et de la lecture.

Les structures narratives complexes et non conventionnelles sont une autre caractéristique fondamentale de la fiction théorique. S'inspirant des expérimentations formelles du Nouveau Roman, théorisées par Alain Robbe-Grillet, ces œuvres ne se contentent pas de raconter une histoire ou d'exposer une théorie, mais recherchent activement de nouvelles façons de produire du sens à travers la forme même du récit. *Mission Comédie* de Sophie Rabau et Florian Pennanech illustre parfaitement cette approche. En décortiquant, analysant et mettant en scène le genre de la comédie à travers des dialogues fictionnels et des essais humoristiques, les auteurs créent une structure narrative complexe. Cette structure est elle-même une réflexion sur la nature de la comédie. Considérons le passage suivant :

> Quand on dit que la tragédie est tragique, on veut dire que la tragédie met en scène la fatalité. […] Elle avait connu la chute du mur de Berlin, la première élection d'un président socialiste, et même, assez jeune, les événements de Mai 68. Autant dire qu'elle n'avait rien à prouver en termes d'histoire, fût-elle littéraire. » (Pennanech & Rabau, 2022 : 23)

Cette citation illustre brillamment plusieurs aspects de la fusion des genres caractéristique de la fiction théorique : la juxtaposition de discours théoriques et narratifs, le brouillage temporel, la personnification du genre littéraire, l'ironie et l'humour, et la métaréflexion sur la nature de l'histoire littéraire.

De même, comme mentionné précédemment, autoréflexivité et la mise en abyme, telle que théorisée par Lucien Dällenbach, jouent un rôle crucial dans la fiction théorique. Ces techniques sont employées pour interroger la nature même du savoir et de la fiction. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino est un exemple frappant de cette autoréflexivité. Le roman ne cesse de se commenter lui-même, de réfléchir sur le processus de lecture et d'écriture. Cette autoréflexivité est particulièrement visible dans un passage où Calvino met en scène une erreur d'édition fictive :

> Dans l'expédition des dernières nouveautés de notre catalogue, une partie du tirage du livre d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, est défectueuse et doit être retirée de la circulation. Par suite d'une erreur de brochage, des feuillets du volume susdit ont été mélangés avec ceux d'un autre volume de notre dernière sortie, *En s'éloignant de Malbork* du Polonais Tadzio Bazakbal. Nous vous demandons de nous excuser pour ce fâcheux contretemps et veillerons au remplacement rapide des exemplaires fautifs, etc. (Calvino, 1981 : 30)

Ce passage illustre la mise en abyme, le brouillage des frontières entre réalité et fiction, la réflexion sur le processus d'édition et de lecture, et le jeu avec les attentes du lecteur.

La fiction théorique repose sur une double articulation entre fiction et théorie, qui enrichit considérablement la portée de ces œuvres. Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?* (1999) développe l'idée que la fiction n'est pas simplement un jeu d'imagination, mais qu'elle peut constituer un véritable mode de connaissance. Il affirme : « La fiction n'est pas une simple affaire de jeu langagier, mais une modalité de l'expérience humaine qui engage des processus mentaux fondamentaux » (Schaeffer, 1999 : 11). Cette perspective permet de concevoir la fiction théorique comme un espace où la narration devient un outil d'exploration et de production de savoirs. La fiction théorique représente une évolution significative dans le paysage littéraire contemporain. En fusionnant théorie et narration, elle offre de nouvelles perspectives sur la production du savoir et la création artistique. À travers des œuvres comme celles de Vila-Matas, Calvino, Rabau et Pennanech, ce genre hybride continue de repousser les limites de l'expression littéraire, invitant lecteurs et critiques à repenser les relations entre fiction, théorie et réalité. La fiction théorique nous encourage à adopter une posture critique envers les catégories établies et à explorer de nouvelles façons de comprendre et d'interpréter le monde qui nous entoure.

La fusion des genres dans la fiction théorique participe également à une remise en question plus large des notions de vérité et de savoir, s'inscrivant dans le sillage de la pensée postmoderne.

Jean-François Lyotard, en théorisant la fin des grands récits dans *La Condition postmoderne* (1979), a mis en lumière une crise de la légitimation du savoir à laquelle la fiction théorique apporte une réponse originale. Cette approche exige également une redéfinition du rôle du lecteur, en écho aux travaux de Wolfgang Iser sur la théorie de la réception. Le lecteur est invité à naviguer constamment entre différents niveaux de lecture, à être simultanément un lecteur de fiction et un lecteur critique. L'œuvre de Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, incarne cette redéfinition du rôle du lecteur. En s'adressant directement au lecteur et en le plaçant au centre de la narration, Calvino transforme l'acte de lecture en une expérience active de cocréation du sens. Cette complexité de lecture engage une participation accrue du lecteur. Marie Gil[128] désigne ce phénomène comme une « activité cryptique » de la littérature. Elle postule que la littérature chiffre ses propres règles, impliquant que le lecteur s'engage dans une forme de décryptage pour comprendre les mécanismes sous-jacents du texte. Cette relation entre le lecteur et le texte fait de la lecture une démarche où le plaisir réside aussi dans l'investigation intellectuelle, un processus semblable à une enquête où chaque nouvelle lecture dévoile un sens supplémentaire. Ce dialogue crée une nouvelle forme de récit, où la critique et la fiction s'enrichissent mutuellement, offrant au lecteur une expérience plurielle où le savoir se mêle au plaisir. Dans cette perspective, Paul Ricœur, dans *Temps et Récit*, décrit la lecture comme un acte herméneutique, une interprétation active où le lecteur construit du sens à partir du texte. Ricœur montre que l'interprétation ne consiste pas à révéler un sens caché, mais à produire un nouveau sens, enrichi par l'expérience et la temporalité du lecteur. Il affirme notamment : « C'est dans l'acte de lire que se croise l'imagination du lecteur et celle que le texte suscite. […] L'acte de lecture devient ainsi l'opérateur critique qui fait passer le lecteur du monde du texte au monde de sa propre expérience. » (Ricœur, 1985 : 305) Cette citation souligne comment la lecture, particulièrement dans le contexte de la fiction théorique, devient un acte de création où le monde du texte et celui du lecteur se rencontrent et se transforment mutuellement. Cette dynamique est particulièrement vraie dans la fiction théorique, où les lacunes narratives, les digressions critiques, et les jeux métalittéraires exigent une interprétation créative de la part du lecteur.

Cette approche reflète ce qu'Aurélien Maignant, dans son ouvrage *Cohabiter la fiction : Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, appelle la

[128] Gil, M. (2013). Le chiffre des lettres. Pour une critique littéraliste. *Les Temps Modernes*, 672, 135-149.

« cohabitation des niveaux fictionnels », où la fiction devient un palimpseste, un texte stratifié où le savoir et la narration s'influencent réciproquement (Maignant, 2020 : 127). Dans cette dynamique, la critique n'est pas un discours extérieur au récit, mais fait partie intégrante du processus narratif. Maignant renforce cette idée en expliquant que cette cohabitation entre fiction et critique permet au lecteur de produire des « mondes narratifs alternatifs », où chaque interprétation devient une nouvelle version du récit original. Cela ne fait pas seulement de la lecture une enquête intellectuelle, mais aussi un processus de création. Le texte devient une œuvre ouverte, qui se réinvente à chaque lecture, en fonction des hypothèses et des questionnements du lecteur.

La fusion des genres dans la fiction théorique apparaît comme un phénomène complexe et riche de potentialités. Ancrée dans des développements théoriques majeurs du XX^{e} siècle, elle ne se contente pas de brouiller les frontières entre fiction et théorie, mais propose une nouvelle façon de penser leur relation. Les œuvres de Vila-Matas, Calvino, Lavocat, Rabau et Pennanech illustrent comment cette approche ouvre de nouvelles voies pour l'expression de la complexité de l'expérience humaine à l'ère postmoderne. En remettant en question les catégories établies, la fiction théorique invite à repenser non seulement nos pratiques de lecture et d'écriture, mais aussi nos modes de production et de transmission du savoir. Elle offre un prisme privilégié pour comprendre les mutations contemporaines du champ littéraire et intellectuel, tout en soulevant des questions cruciales sur la nature de la fiction, de la théorie, et de leur interaction dans la production de sens. La fusion des genres dans la fiction théorique engage le lecteur à devenir coauteur du texte. Non seulement il reçoit des informations et des savoirs via le récit, mais il contribue activement à la production de sens. Cette participation active du lecteur, combinée à la dimension ludique et réflexive de ces œuvres, crée un espace littéraire unique où l'exploration intellectuelle et le plaisir esthétique se rejoignent. En définitive, la fiction théorique, par sa nature hybride et sa capacité à remettre en question les frontières traditionnelles entre les genres, s'affirme comme un terrain d'expérimentation fertile pour la littérature contemporaine. Elle ouvre de nouvelles perspectives sur la manière dont nous construisons et interprétons le savoir, tout en offrant des expériences de lecture riches et stimulantes. Dans un monde où les frontières entre les disciplines s'estompent de plus en plus, la fiction théorique apparaît comme une forme littéraire particulièrement adaptée pour explorer et exprimer les complexités de notre époque.

b. *L'écriture comme exploration et découverte*

La fiction théorique engage l'écriture non seulement comme un acte de production narrative, mais comme un véritable moyen d'exploration intellectuelle. Contrairement à la fiction traditionnelle, qui tend à suivre une structure linéaire et narrative, la fiction théorique interroge le monde et les idées à travers l'acte même d'écriture. Comme le souligne Marie-Madeleine Gladieu[129], l'écriture littéraire est une « mise en œuvre du langage détourné de l'usage communicationnel » (Gladieu, 2013 : 111), ce qui confère à la fiction théorique une fonction critique et exploratoire. Cette approche est souvent guidée par une réflexion profonde sur le langage, la littérature et la production de savoirs, plaçant l'écriture au cœur d'un questionnement théorique constant. Dans ce cadre, l'écriture se transforme en un véritable outil de découverte : le récit n'est pas prédéterminé, mais se construit au fil de l'élaboration des idées et des interrogations que l'auteur souhaite soulever. Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas, deux figures emblématiques du genre, élaborent des récits où la progression narrative ne repose pas sur une intrigue linéaire, mais devient un espace de questionnement sur la littérature et la construction même du récit. Cette dimension exploratoire est illustrée par Françoise Lavocat dans *Les Personnages rêvent aussi*, où elle crée un véritable univers fictif pour explorer des concepts théoriques. Elle décrit ainsi la planète Fiction et sa capitale, Shadavar :

> Shadavar est la ville principale d'une planète lointaine, appartenant à un autre système solaire : la planète Fiction. Elle s'appelait autrefois, au temps des contes de Perrault, « Romancie », puis jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, « Pays des Romans ». […] Elle est désormais peuplée de tous les personnages jamais inventés sur Terre, en provenance des romans, des contes de fées, du cinéma, des chansons, du théâtre, des tableaux, des religions auxquelles on ne croit plus ? Quiconque, un jour, a été créé sur Terre par l'imagination a ici droit de bourgeoisie. (Lavocat, 2020 : 9)

Cette création d'un monde fictif peuplé de personnages littéraires illustre parfaitement comment la fiction théorique peut fonctionner comme un laboratoire d'idées. Lavocat utilise cet univers imaginaire pour explorer des questions fondamentales sur la nature des personnages de fiction, leur ontologie, et les frontières entre réalité et fiction. Cette approche permet non seulement d'aborder des concepts théoriques complexes de manière accessible, mais aussi de les explorer

[129] Gladieu, M., Pottier, J.-M., & Trouvé, A. (2013). *L'Arrière-texte : Pour repenser le littéraire*. Peter Lang.

sous un angle nouveau et créatif. En créant ce monde, Lavocat ne se contente pas de théoriser sur la fiction ; elle utilise la fiction elle-même comme un outil d'exploration et de découverte. Cette démarche incarne l'essence même de la fiction théorique : l'utilisation de l'imaginaire comme moyen d'investigation intellectuelle. Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, met également en lumière cette fusion entre narration et exploration : « Ce que je souhaite d'un critique littéraire, c'est qu'il me dise mieux que je ne pourrais le faire moi-même, d'où vient que ma lecture m'en dispense un plaisir » (Gracq, 1980 : 178). Ce passage illustre le fait que le plaisir intellectuel du lecteur naît d'un processus de codécouverte, où non seulement l'intrigue, mais aussi les mécanismes internes de la fiction deviennent des objets de révélation. Cette idée rejoint à nouveau ce qu'explore Lavocat dans son œuvre. La fiction théorique devient un espace de projection et de multiplicité des possibles. Pour Lavocat, la fiction théorique fonctionne à la manière d'un laboratoire, où l'imaginaire devient un terrain d'expérimentation pour l'auteur et le lecteur, invitant à reconsidérer les frontières entre réalité et invention.

Les techniques narratives employées dans la fiction théorique jouent un rôle fondamental dans cette dynamique d'exploration. La fragmentation, les narrations emboîtées, et les digressions théoriques ouvrent sans cesse des pistes d'interprétation qui refusent la clôture du sens. Ce processus invite à une co-construction entre auteur et lecteur, où l'acte d'écrire devient un acte de recherche perpétuelle. Comme le souligne Marie Gil, cette co-construction prend souvent la forme d'un jeu cryptique, où la littérature chiffre ses propres règles, dévoilant progressivement son code interne tout en le masquant. Le lecteur, tout comme l'auteur, est amené à décoder ces couches narratives dans un processus de découverte progressive et active. Un exemple pertinent est celui de *El Mal de Montano* d'Enrique Vila-Matas, où la fragmentation et la digression permettent une réflexion constante sur la littérature elle-même. Ici, le récit devient autant une quête esthétique qu'intellectuelle, où l'écriture et la pensée progressent de manière simultanée, voire symbiotique. Le fragment, loin d'être un simple procédé stylistique, devient un moyen de suspendre la narration linéaire pour ouvrir de nouveaux espaces de réflexion théorique, où le lecteur participe activement à l'élaboration du sens. Cela est parfaitement visible dans l'une des digressions de l'œuvre de Vila-Matas intitulée : « La Vie de cette théorie », où se mélangent habilement fiction et réflexion théorique :

> Fueron dos los consejos iniciales que Monsieur Tongoy me dio para esta conferencia, dos consejos que él juzgaba primordiales: […] 2) Que mi conferencia fuera un microcosmos de lo que estoy escribiendo en Barcelona y que, por lo tanto, reuniera ensayo, memoria personal, diario, libro de viajes y ficción narrativa. (Vila-Matas, 2002 : 176)

> Pour cette conférence, M. Tongoy m'a donné deux conseils initiaux, deux conseils qu'il jugeait primordiaux : […] 2) Faire de ma conférence un microcosme de ce que je suis en train d'écrire à Barcelone et, par conséquent, réunir essai, souvenirs personnels, journal, récit de voyage et fiction. Et faire en sorte qu'elle répète aussi la structure de mon manuscrit barcelonais en passant de la fiction à la réalité, mais sans jamais oublier que la littérature est invention… (Vila-Matas, 2003 : 181)

Cette citation illustre parfaitement comment Vila-Matas brouille délibérément les frontières entre différents genres littéraires, créant une forme hybride qui reflète la nature même de la fiction théorique. L'auteur ne se contente pas de raconter une histoire ou d'exposer une théorie, mais cherche à créer un microcosme qui englobe diverses formes d'écriture.

Un aspect crucial de la fiction théorique, qui mérite d'être approfondi, est la manière dont l'acte d'écriture devient lui-même un processus de pensée. Vila-Matas exprime cette idée de manière éloquente au sein de cette même digression :

> Pero hago verbo mientras tanto y también conferencia-teatro y voy caminando y, guiado por el azar de la mente del monsieur, veo cómo en el fondo se va construyendo sola, a su aire, con ritmo y misterio, la teoría. (*Ibid.* 177)

> En attendant, je fais du verbe, ainsi qu'une conférence-théâtre et je marche et, guidé par le hasard de l'esprit du monsieur, je vois comment, au fond, se construit peu à peu seule, à sa guise, avec son propre rythme et son propre mystère, la théorie. (*Ibid.* 182)

Cette citation capture l'essence de l'écriture comme exploration. Vila-Matas suggère que la théorie ne préexiste pas à l'écriture, mais qu'elle émerge à travers le processus même d'écriture. L'auteur se laisse guider par « le hasard de l'esprit », permettant à la théorie de se construire « peu à peu seule », avec son « propre rythme » et son « propre mystère ». Cette approche rejoint l'idée de l'écriture comme méthode de recherche, où le processus d'écriture lui-même devient un moyen de découverte et d'articulation des idées.

La fiction théorique remet également en question les conventions narratives traditionnelles, comme le souligne Vila-Matas :

> Y hago teoría y les digo que comparto con el monsieur la idea de que el mundo ya no puede ser recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva *única* del escritor. El monsieur y yo creemos que el mundo se halla *desintegrado*, y sólo si uno se atreve a mostrarlo en su disolución es posible ofrecer de él alguna imagen verosímil. (*Ibid.* 176)

> Je partage avec le monsieur l'idée que le monde ne peut plus être recréé comme dans les romans de jadis, c'est-à-dire à partir de la perspective unique de l'écrivain. Le monsieur et moi pensons que le monde s'est désintégré, et que ce n'est que si quelqu'un prend le risque de le montrer dans sa dissolution qu'il est possible de donner de lui une image vraisemblable. (*Ibid.* 181)

Cette réflexion met en évidence la façon dont la fiction théorique cherche à représenter un monde « désintégré » à travers une forme littéraire elle-même fragmentée et multidimensionnelle. En rejetant l'idée d'une « perspective unique de l'écrivain », Vila-Matas plaide pour une approche qui embrasse la complexité et la multiplicité du monde contemporain. Ces extraits de Vila-Matas illustrent de manière vivante comment la fiction théorique fonctionne comme un laboratoire d'idées, où l'écriture devient un moyen d'explorer et de découvrir de nouvelles formes de pensée et d'expression. Ils renforcent l'idée que, dans la fiction théorique, le processus d'écriture est inextricablement lié au processus de réflexion théorique, créant un espace unique où la création littéraire et l'exploration intellectuelle se nourrissent mutuellement.

La fiction théorique ne se contente pas de raconter une histoire, elle sert également à produire des savoirs. Cette particularité dépasse l'opposition traditionnelle entre fiction et essai, en considérant la narration comme un moyen de connaissance réflexive. L'écriture devient alors un vecteur pour explorer des hypothèses théoriques ou philosophiques, et l'acte de raconter s'entrelace avec celui de produire du sens. Comme le note Aurélien Maignant, « toute interprétation savante repose sur une lecture naïve, puisqu'elle propose des versions possibles d'un monde narratif qu'elle cohabite » (Maignant, 2020 : 74). Ainsi, la fiction théorique engage le lecteur à devenir un cochercheur, découvrant non seulement l'intrigue, mais aussi les vérités intellectuelles qui en découlent. Ce processus est particulièrement intéressant car il souligne l'impossibilité de dissocier la production narrative de la réflexion critique.

Dans la fiction théorique, la réflexion théorique n'est pas un ajout ou un commentaire extérieur, mais est intégrée de manière organique à la structure narrative elle-même. Elle guide à la fois la progression de l'intrigue et le développement des idées, révélant des significations latentes tout en jouant avec les attentes du lecteur. Marie-Madeleine Gladieu décrit cette technique comme une exploration de l'arrière-texte, où des significations cachées sous la surface du récit attendent d'être découvertes par le lecteur (Gladieu, 2013 : 147). Cette conception renforce l'idée que la fiction théorique est un espace de découverte intellectuelle, où chaque niveau de lecture dévoile une nouvelle couche de sens, faisant de chaque lecture un acte de découverte et d'exploration intellectuelle.

Un aspect crucial de la fiction théorique, qui mérite d'être approfondi, est la manière dont l'acte d'écriture devient lui-même un processus de pensée. Contrairement à l'essai traditionnel où les idées sont généralement organisées de manière systématique avant d'être couchées sur le papier, la fiction théorique permet une pensée en mouvement, qui se construit et s'articule au fil de l'écriture. La conception de l'écriture dans la fiction théorique comme un processus de découverte et d'exploration trouve un écho intéressant dans les travaux de Laurel Richardson sur l'écriture en sciences sociales. Richardson a développé l'idée de l'écriture comme méthode de recherche dans plusieurs de ses publications, notamment dans son article : « Writing : A Method of Inquiry » (2005) et dans son ouvrage *Fields of Play : Constructing an Academic Life* (1997). Richardson argumente :

> I consider writing as a method of inquiry, a way of finding out about yourself and your topic... Language is not transparent, and there is no single, unambiguous relationship between writing and reality that writing is presumed to reflect or evoke. Writing is itself a process of discovery.[130] (Richardson, 2005 : 913)

Richardson soutient que l'acte d'écrire n'est pas simplement un moyen de communiquer des résultats de recherche préexistants, mais un processus actif de création de sens et de découverte. Elle explique : « By writing in different ways, we discover new aspects of our topic and our relationship to it. Form and content are inseparable[131] » (Richardon, 1997 : 87). Cette conception

[130] Je considère l'écriture comme une méthode de recherche, une façon de découvrir sur nous-mêmes et notre sujet… Le langage n'est pas transparent, et il n'y a pas de relation simple entre l'écriture et la réalité qu'elle prétend représenter ou évoquer. L'écriture est elle-même un processus de découverte.

[131] En écrivant de différentes manières, nous découvrons de nouveaux aspects de notre sujet et de notre relation à celui-ci. La forme et le contenu sont inséparables.

de l'écriture comme méthode de recherche rejoint la pratique de la fiction théorique. Tout comme Richardson encourage les chercheurs en sciences sociales à utiliser l'écriture comme un moyen d'exploration et de découverte, les auteurs de fiction théorique utilisent l'acte d'écriture comme un outil pour explorer des idées théoriques et philosophiques. Dans le contexte de la fiction théorique, cette approche prend une dimension supplémentaire. Non seulement l'écriture devient un moyen de découverte et d'analyse, mais la fiction elle-même devient un outil de recherche. Les auteurs de fiction théorique utilisent des éléments narratifs, des personnages et des situations fictives pour explorer des concepts théoriques complexes, créant un espace unique où l'imagination littéraire et la réflexion théorique se rencontrent et s'enrichissent mutuellement. Par exemple, lorsque Françoise Lavocat crée la planète Fiction et sa capitale Shadavar dans *Les Personnages rêvent aussi*, elle ne fait pas que raconter une histoire ou exposer une théorie sur la fiction. Elle utilise l'acte même de création fictionnelle comme un moyen d'explorer et de découvrir de nouvelles perspectives sur la nature des personnages fictifs et les frontières entre réalité et fiction. De même, lorsque Vila-Matas mélange essai, souvenirs personnels, journal et fiction dans ses œuvres, il ne se contente pas de juxtaposer différents genres. Il utilise ce mélange comme une méthode pour explorer la nature de l'écriture elle-même et les limites entre réalité et fiction. La conception de Richardson de l'écriture comme méthode de recherche offre un cadre théorique pour comprendre la pratique de la fiction théorique. Elle souligne que, dans cette forme littéraire, l'écriture n'est pas simplement un moyen de communiquer des idées préexistantes, mais un processus actif de découverte et de création de sens. La fiction théorique pousse cette idée encore plus loin, en faisant de la création fictionnelle elle-même un outil d'exploration et de recherche théorique.

L'écriture de la fiction théorique comme exploration et découverte ouvre donc de nouvelles perspectives sur la nature de la connaissance littéraire et philosophique. Elle remet en question les distinctions traditionnelles entre création et analyse, entre imagination et raisonnement, proposant une approche où ces éléments sont intrinsèquement liés et mutuellement enrichissants. Cette forme d'écriture invite à repenser non seulement nos conceptions de la littérature et de la théorie, mais aussi nos méthodes de production et de transmission du savoir. Elle suggère que la connaissance ne se limite pas à ce qui peut être explicitement formulé, mais inclut également ce qui émerge à travers le processus créatif et l'interaction dynamique entre le texte et le lecteur. En fin de compte,

la fiction théorique, par sa nature exploratoire et sa capacité à fusionner création et réflexion, s'affirme comme un laboratoire fertile pour de nouvelles formes de pensée et d'expression. Elle ouvre la voie à une épistémologie littéraire renouvelée, où l'acte d'écrire devient un moyen de découvrir et de comprendre le monde, autant pour l'auteur que pour le lecteur.

c. L'écriture comme dialogue

La fiction théorique, par son hybridité, engage un dialogue profond entre différents champs du savoir, et entre de multiples discours littéraires. Elle dépasse la narration pour devenir un espace réflexif où des disciplines, telles que la philosophie, la littérature, la sociologie ou la psychanalyse, se rencontrent et s'enrichissent mutuellement. Selon Julia Kristeva, tout texte est une mosaïque de citations, illustrant l'intertextualité inhérente à la fiction théorique, où chaque nouvelle œuvre résonne avec les textes antérieurs**.** Cette hybridité dépasse la littérature traditionnelle et s'inscrit dans une démarche épistémologique. L'auteur, en empruntant à ces divers domaines, crée un récit complexe et riche en significations, où chaque discipline apporte une couche supplémentaire d'interprétation. Comme l'explique Florian Pennanech dans *Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature*, ce dialogue ne se limite pas à l'emprunt d'idées externes, mais constitue une véritable prédication sur les textes eux-mêmes, transformant le commentaire en métatexte : « j'appelle donc métatexte tout artefact linguistique réalisant une prédication à propos d'un texte — ou, plus exactement, qui le constitue comme texte dans le temps même où il prétend en parler comme d'un objet préexistant » (Pennanech, 2019 : 23). Par conséquent, la fiction théorique n'est plus simplement une réécriture d'idées connues, mais propose une construction active de nouveaux savoirs à travers ce dialogue interdisciplinaire.

Ce processus interdisciplinaire peut également être vu à travers la notion d'hypertextualité développée par Gérard Genette, où la fiction théorique dialogue avec les textes antérieurs qu'elle transforme et réinvente. Par exemple, dans *El Mal de Montano* d'Enrique Vila-Matas, le récit devient un prétexte pour réfléchir sur l'acte de création littéraire. Le personnage principal dialogue avec des figures majeures de la littérature mondiale tout en développant une réflexion sur l'épuisement de la littérature elle-même :

> Intuía que, como el náufrago Crusoe al inicio de su diario, me estaba llegando la hora de comenzar a abordar «la melancólica narración de una vida solitaria». […]Puede que encuentre a Musil, me dije. En su decadencia la literatura, como el día, palidecía, se moría. […] De pronto vi moverse una sombra junto a un caserón vacío. Era Emily Dickinson. […] Le pregunté por Musil y me miró extrañada. Aquello parecía el fin del mundo, el fin de la tierra. « Bruma », me dijo. (Vila-Matas, 2002 : 195)

> Je pressentais que, à l'instar du naufragé Crusoé au début de son journal, il serait bientôt temps de commencer à aborder « la relation mélancolique d'une vie silencieuse ». […] Peut-être vais-je rencontrer Musil, me suis-je dit. Dans sa décadence, la littérature, comme le jour, pâlissait, se mourait. […] Tout à coup, j'ai vu bouger une ombre près d'une bâtisse vide. C'était Emily Dickinson. […] À l'aube, m'écartant de la route perdue, j'ai vu Musil au bord d'un abîme. […] « Nous ne nous résignons pas à nous offrir à l'époque comme nous le désirons », m'a-t-il dit. (Vila-Matas, 2003 : 199-200)

Cette scène onirique devient un laboratoire où Vila-Matas explore les questions de l'identité littéraire, de l'héritage culturel et de la place de l'écrivain dans le monde contemporain. Le dialogue avec les auteurs du passé n'est pas simplement un exercice de style, mais une manière de questionner et de réinventer la tradition littéraire.

Ce croisement entre narration et réflexion théorique illustre l'hybridité de la fiction théorique, où l'œuvre devient à la fois fiction et réflexion critique sur la fiction. Cette dynamique interdisciplinaire est également présente dans *Doctor Pasavento*, où Vila-Matas explore le thème de l'effacement de l'écrivain. Le narrateur, en quête de disparition, engage un dialogue intérieur avec des écrivains comme Robert Walser, tout en questionnant le rôle et la pertinence de la figure de l'auteur. Le texte, par cette mise en abîme, devient non seulement un récit, mais aussi un espace d'expérimentation théorique sur l'identité et l'acte d'écrire. Comme l'exprime le narrateur, double de Vila-Matas, cette dynamique conduit à un certain effacement de l'auteur au profit de l'autonomie du texte :

> Comencé a sospechar que el propio relato, libre ya de su autor, había tomado el relevo de mi escritura y continuaba por su cuenta, a su aire, solo. (Vila-Matas, 2008 : 16)

> J'ai commencé à soupçonner le récit lui-même, libre désormais de son auteur, d'avoir pris la relève de mon écriture et de se poursuivre pour son propre compte, à sa guise, seul. (Vila-Matas, 2006 : 36)

La fiction théorique se distingue par la manière dont elle instaure un dialogue dynamique entre l'auteur, le lecteur et le texte. Contrairement aux œuvres littéraires traditionnelles, où le récit est souvent perçu comme une structure fixe, la fiction théorique implique le lecteur comme cocréateur de sens. Le texte devient un espace interactif, où l'auteur invite le lecteur à participer activement à la construction du sens à travers une lecture réflexive. Florian Pennanech parle du paradoxe de la critique littéraire, une tension entre le besoin de commenter une œuvre et la remise en question de la nécessité de ce commentaire : « J'appellerai paradoxe de Muret cette propension d'un texte critique à affirmer, par une sorte de prétérition, sa propre inutilité » (Pennanech, 2019 : 305). Cette dynamique est encore plus manifeste dans *Doctor Pasavento*, où le narrateur s'efface progressivement, laissant au lecteur la tâche de reconstituer le sens du texte. Le roman devient un espace de cocréation, où l'auteur, le texte et le lecteur dialoguent pour explorer l'énigme de l'écriture et de la disparition. Comme le souligne Tanguy Viel dans la préface de l'édition française de l'ouvrage de Vila-Matas, l'écriture de l'auteur se situe dans une logique de retrait de la réalité :

> La littérature selon Vila-Matas n'a jamais eu à voir avec la réalité. Au contraire, quand on lit Vila-Matas, on se sent appartenir à cette sorte de gens qui pensent qu'écrire, c'est en quelque sorte le contraire d'agir, et que c'est même dans ce refus de l'action que se trouve le choix, le salut et l'éthique de l'écrivain. (Viel, 2013 : II)

Ce refus de l'action reflète une volonté de créer des univers parallèles où la littérature devient une sorte de refuge éthique et esthétique.

Enfin, la fiction théorique ne se contente pas de raconter une histoire, mais devient un lieu où la pensée et la théorie sont mises à l'épreuve, transformées et redéfinies. Le texte prend la forme d'un laboratoire intellectuel où différentes hypothèses sont testées, et où les savoirs entrent en dialogue pour ouvrir de nouvelles perspectives. Dans ce sens, la fiction théorique rejoint la réflexion de Bakhtine sur le dialogisme, où chaque voix littéraire est en interaction avec d'autres discours. Florian Pennanech affirme que la critique littéraire se légitime par son statut d'écriture : « La critique, pour se légitimer, c'est-à-dire échapper au soupçon d'activité parasitaire, […] se nie

comme écriture en se présentant comme simple “lecture” » (Pennanech, 2019 : 590). Cela s’applique à la fiction théorique, où le texte critique et le texte fictionnel se confondent pour produire un espace d’interrogation. Dans des romans comme *Bartleby y compañía*, Vila-Matas propose une réflexion métaphorique sur l’impossibilité d’écrire, où la théorie et la fiction s’entrelacent pour explorer l’essence même de la littérature.

L’écriture théorique se présente comme un dialogue perpétuel entre les champs du savoir, et un espace d’interaction entre auteur, lecteur et texte. Elle réinvente la lecture comme un acte de réécriture, où chaque lecteur devient un acteur clé dans la production de sens. La fiction théorique, par son hybridité et sa complexité, redéfinit les contours de la littérature et de la critique littéraire, offrant un espace où la pensée se déploie et où l’écriture devient un outil de découverte.

4. Du concept à la narration : le régime des personnages dans la fiction théorique

a. *Les personnages comme êtres de papier et concepts*

Dans la fiction théorique, les personnages occupent une position singulière, à la fois êtres de papier et vecteurs de concepts théoriques. Cette dualité constitue le cœur de la réflexion sur la nature des personnages dans ce genre littéraire hybride. Contrairement aux personnages de la fiction traditionnelle, souvent conçus comme des entités psychologiquement complètes ou incarnant des traits humains reconnaissables, ceux de la fiction théorique sont conscients de leur propre artificialité. Ils ne sont pas seulement des agents narratifs évoluant dans un monde fictif, mais également des outils réflexifs, mobilisés pour interroger la fiction elle-même et les théories littéraires qui la sous-tendent.

L’idée d’« être de papier », bien qu’elle ne soit pas explicitement formulée ainsi dans « La Mort de l’auteur », découle directement de la critique radicale que Barthes y développe de la notion d’auteur comme source unique du sens d’un texte. Cette conception trouve une résonance particulière dans le cadre de la fiction théorique. Comme nous l’avons déjà mentionné, Barthes conçoit le texte comme un « tissu de citations » plutôt que comme produit d’une intention auctoriale unique. Cette conception s’applique également aux personnages. Ils ne sont plus conçus

comme des créations psychologiquement cohérentes issues de l'imagination d'un auteur, mais comme des constructions textuelles qui n'acquièrent vie que par l'interaction avec le lecteur. Barthes souligne ce point : « […] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. » (Barthes, 1984 : 61) Dans le contexte de la fiction théorique, cette approche justifie la création de personnages qui sont conscients de leur propre textualité et qui peuvent remettre en question leur statut ontologique au sein même de la narration. Barthes conclut son article en soulignant l'importance du lecteur dans la construction du sens :

> […] un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. (Barthes, 1984 : 66-67)

Cette conception s'inscrit dans le courant structuraliste et poststructuraliste, qui remet en question l'autorité de l'auteur et met l'accent sur le texte comme système de signes autonome. Dans le contexte de la fiction théorique, cette approche ouvre la voie à des expérimentations narratives. Les personnages peuvent acquérir une forme d'autonomie par rapport à leur créateur, dialoguer avec le lecteur, ou même remettre en question les fondements de leur propre existence fictionnelle.

Vincent Jouve, dans *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), développe une approche sémiologique du personnage qui s'avère particulièrement pertinente pour comprendre les enjeux de la fiction théorique. Jouve propose une vision tripartite du personnage, distinguant trois dimensions : le personnage comme pion narratif (l'être), le personnage comme personne (l'effet de vie), et le personnage comme prétexte (le porteur de sens). Jouve explique cette triple dimension du personnage : « Le personnage romanesque […] ne prend son sens qu'à travers la lecture. C'est au lecteur qu'il appartient de lui donner sa réalité concrète, de l'imaginer, de le faire vivre. » (Jouve, 1992 : 13) Dans la fiction théorique, ces trois dimensions sont souvent mises en tension. Le personnage oscille entre sa fonction narrative (pion dans l'intrigue), son illusion référentielle (effet de personne réelle) et sa portée conceptuelle (vecteur d'idées théoriques). Jouve approfondit chacune de ces dimensions :

- Le personnage comme pion narratif (l'être) « Le personnage est d'abord une construction du texte : un ensemble de signes, de marques textuelles que le lecteur est appelé à combiner d'une certaine façon. » (*Ibid.* 31) Dans la fiction théorique, cette dimension est souvent mise en avant, les personnages étant parfois explicitement présentés comme des constructions textuelles.
- Le personnage comme personne (l'effet de vie) : « Le personnage romanesque, être de papier, donne néanmoins au lecteur l'illusion d'une personne vivante. » (*Ibid.* 108) Jouve explique que cet « effet de vie » est crucial pour l'engagement du lecteur dans le récit. Dans la fiction théorique, cet effet peut être intentionnellement perturbé pour souligner l'artificialité du personnage.
- Le personnage comme prétexte (le porteur de sens) : « Le personnage est enfin le lieu d'un investissement idéologique et fantasmatique de la part du lecteur. » (*Ibid.* 150) Cette dimension est particulièrement importante dans la fiction théorique, où les personnages sont souvent utilisés pour véhiculer des concepts théoriques ou des réflexions métatextuelles.

Jouve souligne l'importance de la réception dans la construction du personnage : « Le personnage romanesque n'est jamais le produit d'une perception, mais d'une représentation. » (*Ibid.* 40) Cette idée est particulièrement pertinente pour la fiction théorique, où le lecteur est souvent invité à participer activement à la construction et à l'interprétation des personnages. Jouve développe cette notion de lecture active : « La lecture est une activité créatrice : le texte ne prend sens qu'à travers les réactions cognitives et affectives du sujet lisant. » (*Ibid.* 48) Dans le contexte de la fiction théorique, cette conception de la lecture comme acte créatif prend tout son sens. Les personnages sont souvent conçus pour stimuler une réflexion active de la part du lecteur sur leur nature et leur fonction.

Enfin, Jouve introduit le concept de « l'effet-personnage », qui désigne l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit. Il distingue trois modes de réception du personnage :

- Le lisant : mode de lecture où le lecteur tombe dans l'illusion référentielle
- Le lu : mode de lecture où le personnage devient un prétexte à l'investissement fantasmatique du lecteur

- Le lectant : mode de lecture distancié où le lecteur considère le personnage comme un instrument textuel

Ces trois modes de lecture sont particulièrement pertinents pour analyser la réception des personnages dans la fiction théorique, où le lecteur est souvent amené à osciller entre ces différentes postures.

Thomas Pavel, dans son ouvrage *Univers de la fiction* (1988), développe une théorie des mondes fictionnels qui offre un cadre pertinent pour comprendre la complexité ontologique des personnages dans la fiction théorique. Pavel propose de considérer les textes littéraires comme créant des univers autonomes avec leurs propres lois ontologiques. Il écrit : « Les univers fictionnels sont des ensembles non réalisés d'états de choses, mais ces ensembles sont néanmoins complets et cohérents. » (Pavel, 1988 : 73) Cette conception permet d'appréhender la manière dont les personnages de fiction théorique peuvent exister dans des espaces ontologiques multiples, parfois contradictoires, tout en maintenant une cohérence interne au sein de l'œuvre. Pavel introduit la notion de « saillance ontologique », qui est particulièrement utile pour analyser les personnages de fiction théorique : « La saillance ontologique d'une entité fictionnelle est son degré de présence et d'importance dans l'univers fictionnel. » (*Ibid.* 136) Dans le contexte de la fiction théorique, cette notion permet d'examiner comment certains personnages peuvent acquérir une présence plus marquée, non pas nécessairement par leur rôle dans l'intrigue, mais par leur fonction conceptuelle ou métatextuelle. Pavel développe aussi l'idée de « migration fictionnelle », qui éclaire les jeux de métalepse souvent présents dans la fiction théorique : « Les entités fictionnelles peuvent migrer d'un texte à l'autre, d'un monde possible à l'autre, en subissant des transformations plus ou moins importantes. » (*Ibid.* 124) Cette notion est particulièrement pertinente pour analyser les œuvres de fiction théorique où les personnages peuvent traverser différents niveaux narratifs ou ontologiques, remettant en question leur propre statut fictionnel. Cette idée rejoint la conception de la transfictionnalité développée par Richard Saint-Gelais que nous avons mentionné précédemment. Pavel s'intéresse à la question de la vérité fictionnelle, un concept crucial pour comprendre les enjeux de la fiction théorique : « La vérité fictionnelle n'est pas une vérité atténuée ou une quasi-vérité, mais une vérité à part entière, valide dans le cadre de l'univers fictionnel. » (*Ibid.* 81) Cette conception permet d'aborder la manière dont les personnages de fiction théorique peuvent affirmer des vérités paradoxales ou contradictoires, tout en maintenant une cohérence

interne au sein de l'œuvre. Enfin, Pavel introduit le concept de « paysage ontologique » (paysage d'arrière-plan), qui offre un outil précieux pour cartographier les différents niveaux de réalité au sein d'une œuvre de fiction théorique : « Le paysage ontologique d'un texte littéraire comprend non seulement les entités et les événements explicitement mentionnés, mais aussi tout un arrière-plan implicite qui confère au monde fictionnel sa profondeur et sa cohérence. » (*Ibid.* 148) Ce concept permet d'analyser la complexité des univers créés dans les fictions théoriques, où différents niveaux de réalité peuvent coexister et s'entremêler.

Dans la fiction théorique, les personnages transcendent leur rôle d'acteurs dans l'intrigue pour devenir des objets d'analyse littéraire, des éléments qui explicitent la réflexivité de la fiction. Ils incarnent souvent des concepts philosophiques ou littéraires, à l'instar des « personnages conceptuels » décrits par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991). Ces personnages ne se contentent pas d'illustrer des idées, ils les performent et les mettent à l'épreuve au sein même de la narration. Deleuze et Guattari définissent ce concept comme suit :

> Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. Les personnages conceptuels sont les « hétéronymes » du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. (Deleuze et Guattari, 1991 : 62)

Cette définition met en lumière plusieurs aspects qui résonnent avec la nature des personnages dans la fiction théorique :

- L'autonomie du personnage : Le personnage conceptuel n'est pas simplement un porte-parole de l'auteur, mais une entité qui peut développer sa propre logique et sa propre pensée.
- La fonction d'intercession : Les personnages servent d'intermédiaires pour explorer et développer des concepts philosophiques ou théoriques.
- L'effacement de l'auteur : L'idée que l'auteur devient le « pseudonyme » de ses personnages fait écho à la « mort de l'auteur » de Barthes et à la manière dont la fiction théorique remet en question l'autorité auctoriale.

Deleuze et Guattari poursuivent en expliquant le rôle de ces personnages : « Le personnage conceptuel est le devenir ou le sujet d'une philosophie, qui vaut pour le philosophe, si bien que

Cuse ou même Descartes devraient signer “l’Idiot”, de même que Nietzsche “l’Antéchrist” ou “Dionysos crucifié”. » (*Ibid.* 63) Cette idée de « devenir » ou de « sujet » d’une philosophie peut s’appliquer aux personnages de fiction théorique qui incarnent souvent des postures théoriques ou des questionnements sur la nature de la littérature et de la fiction. Dans le contexte de la fiction théorique, les personnages peuvent être vus comme des « personnages conceptuels » qui ne se contentent pas d’illustrer des idées, mais qui les performent et les mettent à l’épreuve au sein même de la narration. Ils deviennent des vecteurs de réflexion théorique, incarnant des concepts abstraits tout en participant à une trame narrative. Cette conception deleuzienne du personnage conceptuel enrichit notre compréhension des personnages dans la fiction théorique, en soulignant leur capacité à être à la fois des agents narratifs et des outils de pensée théorique.

L’œuvre *Les Personnages rêvent aussi* de Françoise Lavocat illustre parfaitement cette approche. Dans ce texte, les personnages eux-mêmes débattent de leur nature ontologique, brouillant les frontières entre fiction et théorie. Comme l’affirme Mr. Pickwick, le président du débat : « les personnages ont peut-être toujours existé en tant que virtualités, avant qu’un auteur, parfois un acteur, ne leur donne forme, corps et voix. Toute forme n’est qu’une enveloppe contingente et provisoire, à laquelle le personnage préexiste et à laquelle il peut survivre » (Lavocat, 2020 : 29-30). Cette idée de la préexistence du personnage à son incarnation fictive souligne la conception des personnages comme entités conceptuelles autonomes, transcendant leur rôle narratif.

De même, l’œuvre de Vladimir Nabokov, bien que n’appartenant pas strictement au genre de la fiction théorique, présente des caractéristiques qui en font un précurseur important. Comme nous l’avons vu dans le premier chapitre de cette thèse, les vies d’auteurs fictifs constituent un premier pas vers la fiction théorique, et Nabokov excelle dans ce domaine. *La Véritable Vie de Sebastian Knight* offre un exemple de cette approche. Le roman flirte constamment avec les frontières entre biographie et invention, incarnant l’impossibilité de saisir un être de fiction dans son intégralité. Dès le début du roman, le narrateur souligne cette ambiguïté :

> J’ai ici devant moi, sur ma table, les quelques objets que j’ai pu réunir pour m’aider dans ma tâche difficile : le portrait de Sebastian, dix ou douze lettres, quelques notes éparses et le livre de Goodman. C’est peu, je le sais, pour reconstituer un homme, mais j’espère, à force de patience, arriver à faire surgir, de ces maigres matériaux, l’image de mon demi-frère. (Nabokov, 1962 : 15)

Cette déclaration met en évidence la nature construite du personnage de Sebastian Knight, qui émerge non pas comme une entité cohérente et complète, mais comme une image fragmentée, assemblée à partir d'éléments disparates. Le personnage de Sebastian Knight devient un champ de bataille entre le réel et le fictif, se construisant et se déconstruisant au fil des chapitres. Le narrateur lui-même reconnaît la nature insaisissable de son sujet

> Plus j'apprenais de choses sur Sebastian et plus il m'échappait. Je le poursuivais, je le rattrapais presque, sa silhouette grandissait, devenait plus nette, et soudain elle se dissolvait dans l'air, et je me retrouvais seul sur une route déserte, avec, pour toute compagnie, l'ombre d'un mensonge. (*Ibid.* 103)

Cette citation illustre parfaitement la nature évanescente du personnage de fiction théorique, qui résiste à toute tentative de définition ou de saisie complète. Le narrateur, en quête d'une vérité insaisissable sur son frère, représente l'effort du lecteur face aux personnages de fiction théorique, qui sont par essence des entités fragmentées et conceptuelles. Cette quête est explicitement liée à l'acte d'écriture et de lecture :

> Je ne suis pas en train d'écrire la biographie de Sebastian Knight. Je suis en train d'en chercher les éléments comme on cherche les morceaux d'un puzzle. […] Je n'ai pas l'intention de présenter les faits de sa vie dans l'ordre chronologique. Je les accumulerai petit à petit et les laisserai former d'eux-mêmes un certain dessin. (*Ibid.* 120)

Cette approche fragmentaire et non linéaire de la construction du personnage préfigure les expérimentations de la fiction théorique. Les personnages y sont souvent présentés comme des assemblages complexes de concepts et de fragments narratifs plutôt que comme des entités psychologiques cohérentes. Ainsi, bien que *La Véritable Vie de Sebastian Knight* ne soit pas à proprement parler une fiction théorique, elle en anticipe plusieurs caractéristiques essentielles. Celles-ci incluent la mise en question de la frontière entre réalité et fiction, la représentation du personnage comme une construction textuelle fragmentaire, et l'implication du lecteur dans un processus actif de reconstruction et d'interprétation. De même, dans *Feu pâle*, Nabokov pousse plus loin l'expérimentation avec le narrateur défaillant Kinbote. En annotant le poème de Shade, Kinbote impose une interprétation qui déforme la réalité poétique de l'œuvre, créant un second texte. Ce jeu métafictionnel, où le personnage-narrateur manipule activement le récit, préfigure les stratégies narratives de la fiction théorique.

Ces mêmes stratégies se retrouvent également au sein d'œuvres plus contemporaines, telles que celles d'Eric Chevillard, qui lui aussi explore le genre de la vie d'écrivains fictifs. Les œuvres d'Éric Chevillard, bien que n'étant pas strictement des fictions théoriques, s'en approchent par leur remise en question constante des conventions littéraires et leur jeu avec les limites de la fiction. Dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999), Chevillard explore la permanence du personnage au-delà de la fiction et interroge la nature même de la création littéraire. Le personnage de Pilaster, bien que décédé, continue d'exercer une présence narrative forte à travers son œuvre posthume. Cette mise en abyme de la création littéraire permet à Chevillard d'interroger directement l'acte d'écrire et le rapport entre l'auteur et son personnage. Comme le confie le narrateur, Marc-Antoine Marson : « ce journal est le contraire d'une œuvre. Le produit du désœuvrement » (Chevillard, 1999 : 31-32). Cette réflexivité et cette conscience de l'artificialité de l'écriture rapprochent l'œuvre de Chevillard de la fiction théorique, sans pour autant s'y inscrire pleinement. De même, *Démolir Nisard* (2006) joue avec les conventions du genre biographique pour créer une œuvre qui, sans être une fiction théorique à proprement parler, en adopte certains mécanismes. Chevillard y reconstruit la figure historique de Désiré Nisard pour en faire un concept à démolir, un outil permettant de remettre en question le canon littéraire et la tradition. Ce procédé est une manière pour Chevillard de déconstruire les fondations de l'autorité littéraire à travers un personnage qui incarne la résistance du passé face à une littérature plus libre et réflexive.

En définitive, la fiction théorique transforme les personnages en véritables outils conceptuels, dépassant leur fonction narrative pour devenir des vecteurs de réflexion théorique sur la littérature elle-même. Ce genre hybride invite le lecteur à adopter une posture active, l'engageant dans un processus de déconstruction et d'interprétation qui va au-delà de la lecture. Les œuvres de Nabokov et de Chevillard, bien que n'appartenant pas strictement au genre, en préfigurent certains aspects et illustrent la richesse des possibilités offertes par cette approche réflexive de la fiction.

b. *La fonction des personnages dans l'exploration des questions théoriques*

Dans la fiction théorique, les personnages transcendent leur rôle narratif pour devenir des agents actifs dans l'exploration et la mise en scène des théories littéraires, philosophiques ou linguistiques. Plutôt que d'incarner des types psychologiques ou de servir de simples fonctions narratives, les personnages sont investis d'une mission théorique, où ils véhiculent des idées abstraites ou questionnent directement les structures de la fiction. Ces personnages se font les porte-paroles de concepts, incarnant des positions philosophiques, littéraires ou linguistiques, souvent pour interroger la nature même de la fiction.

Il est important de noter à nouveau que, bien que les œuvres d'Éric Chevillard ne s'inscrivent pas strictement dans le genre de la fiction théorique, elles se révèlent particulièrement éclairantes pour notre analyse. En effet, Chevillard utilise des techniques narratives et des constructions de personnages qui résonnent fortement avec les préoccupations de la fiction théorique, offrant un point de vue complémentaire et enrichissant pour notre étude. Dans *Démolir Nisard* d'Éric Chevillard, le personnage de Nisard devient le symbole du poids de la tradition littéraire et critique, un concept que Chevillard entend déconstruire. Nisard n'est plus un agent narratif ; il est un véhicule de destruction théorique, une figure que Chevillard utilise pour s'opposer aux valeurs conservatrices du canon littéraire.

Les personnages théoriques sont parfois aussi des vecteurs de métalepsie, un concept développé par Gérard Genette, décrivant le passage entre les niveaux narratifs. En traversant ces niveaux, les personnages théoriques transgressent les frontières de la narration traditionnelle, révélant les mécanismes de la fiction elle-même. Leur rôle en tant qu'agents théoriques est donc d'amener le lecteur à prendre conscience de la structure narrative tout en explorant les tensions inhérentes à celle-ci. Chevillard, dans *L'Auteur et moi*, aborde également ce rapport de pouvoir entre l'auteur et ses personnages, affirmant que « l'auteur n'a aucune raison de ne pas user parfois de son personnage comme d'une marionnette » (Chevillard, 2012 : 50). Cette citation illustre le jeu réflexif sur la création littéraire où le personnage est consciemment manipulé pour incarner des questionnements théoriques sur l'autonomie et la construction des personnages. Les personnages de la fiction théorique sont donc bien plus que des rouages dans une intrigue ; ils sont des concepts

incarnés, à travers lesquels l'auteur explore des problématiques complexes, notamment celles liées à la création littéraire, la textualité, et le rapport entre auteur, texte et lecteur.

Les interactions entre les personnages et les thèmes théoriques dans la fiction théorique sont souvent construits sur des mécanismes de réflexion et de dialogue, qui dépassent les interactions narratives. Contrairement à la fiction traditionnelle, où les interactions entre personnages servent à faire avancer l'intrigue, ici elles sont au service de la réflexion théorique. Chaque interaction devient un vecteur d'interrogation philosophique ou littéraire, révélant et explorant les concepts clés de l'œuvre. Dans *Les Personnages rêvent aussi* de Françoise Lavocat, les personnages débattent de leur propre statut ontologique, créant un dialogue théorique interne au récit qui permet d'explorer la nature même de la fiction et de la création littéraire. Ce dialogue n'a pas pour but de faire évoluer l'intrigue, mais plutôt de cristalliser les thèmes théoriques : l'existence des personnages de fiction, leur capacité à traverser les mondes, et leur pouvoir de se rebeller contre leurs créateurs. Ces dialogues offrent une excuse parfaite aux personnages pour s'engager dans des discussions théoriques, souvent dans des situations banales, comme dans le chapitre dix, intitulé « La forêt de l'interprétation », où au détour d'un pique-nique, les personnages débattent de la question de l'interprétation littéraire. Dans cette scène, les personnages se trouvent face à un paysage qu'ils peinent à interpréter, ouvrant un débat sur la validité des interprétations. Circé, dans le rôle de maîtresse de l'interprétation, proclame : « L'interprétation juste repose sur le savoir, elle requiert des compétences. Avant de conclure à la légère par des associations hasardeuses […] il vaut mieux regarder de près le texte et posséder les outils nécessaires » (Lavocat, 2020 : 101). Ce passage montre que, dans la fiction théorique, les interactions entre personnages sont souvent des véhicules pour discuter des théories littéraires, ici en défendant l'interprétation comme une science sérieuse, une discipline nécessitant rigueur et connaissance. Cependant, Fan-Fédérin oppose à cette conception un point de vue plus ouvert affirmant que « les fictions sont des mondes incomplets mangés de blancs, et souvent, en prime, remplis d'incongruités en tout genre, de paradoxes, de courts-circuits logiques : et tout cela est fait pour exciter l'interprétation » (*Ibid.* 102). Ce débat entre personnages met en lumière les tensions entre une vision normative de l'interprétation, reposant sur des compétences savantes, et une approche plus libre, où l'interprétation est un champ ouvert à tous lecteurs. Comme le dit Fan-Fédérin dans la suite de cet échange : « Les lecteurs comprennent ce qu'ils veulent selon leurs envies, leurs connaissances et leurs besoins » (*Ibid.* 103).

Cette référence à Umberto Eco marque un tournant dans le domaine de l'interprétation, en reconnaissant que chaque lecteur a sa propre manière de déchiffrer un texte.

Ces personnages théoriques ne sont pas toujours des porte-paroles d'idées homogènes. Souvent, ils incarnent des tensions internes au texte, en véhiculant des positions philosophiques ou littéraires contradictoires. Par exemple, les débats entre personnages peuvent révéler des conflits intellectuels et philosophiques qui questionnent la nature même de la fiction ou du langage. Ces contradictions créent des conflits thématiques, où chaque interaction est une bataille d'idées, faisant des personnages non plus de simples agents narratifs, mais de véritables vecteurs d'opposition intellectuelle. La fiction théorique devient le lieu de débats philosophiques ouverts, où les dialogues entre personnages sont des prétextes pour explorer des théories complexes. Enfin, *Les Personnages rêvent aussi* nous montre que les personnages peuvent se transformer en figures emblématiques de l'interprétation, comme le révèle la figure de Circé dans le texte. « Circé n'est pas seulement un kaléidoscope d'images et d'interprétations […], elle a été dotée d'un immense savoir, non seulement sur elle-même, mais sur toutes les façons d'interpréter un texte » (*Ibid.* 105). Ce passage renforce l'idée que les personnages peuvent incarner des positions critiques et herméneutiques, supplantant même des figures traditionnelles comme Hermès, le dieu des interprètes. Ainsi, les interactions entre personnages permettent de cristalliser des théories, tout en incarnant ces tensions dans des débats symboliques.

Dans ce cadre, Chevillard introduit fréquemment une tension entre l'auteur et le personnage, illustrée par des interventions explicites de l'auteur dans le texte lui-même. Comme l'exprime son narrateur dans *L'Auteur et moi* : « Et voilà, l'auteur est une nouvelle fois obligé d'intervenir » (Chevillard, 2012 : 35). Ce type d'interaction théorique, où l'auteur interrompt le récit pour participer à l'intrigue, sert à souligner la dualité entre la liberté apparente du personnage et le contrôle de l'auteur. En outre, l'auteur et son personnage se confondent parfois, comme l'indique Chevillard lorsqu'il remarque avec ironie : « L'auteur s'étant reconnu ici sous les traits de son personnage envisage sérieusement de se traîner devant les tribunaux » (*Ibid.* 145). Ces interventions renforcent l'idée que la fiction théorique dissout la frontière entre auteur et personnage, ouvrant un espace pour l'exploration des thèmes littéraires et philosophiques.

Les personnages théoriques jouent également un rôle crucial dans les réflexions méta-narratives, où la fiction devient un espace de réflexion sur elle-même. Ces réflexions méta-

narratives invitent le lecteur à prendre conscience de sa position dans l'acte de lecture et à questionner les fondements de la fiction. Les personnages théoriques, en prenant conscience de leur propre artificialité et de leur rôle de construction narrative, engagent directement le lecteur dans un dialogue sur le processus de création et d'interprétation du texte. Dans des œuvres comme *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino, les personnages s'adressent directement au lecteur, brisant le quatrième mur et révélant les mécanismes internes de la narration. Ce procédé oblige le lecteur à adopter une position active, non plus comme récepteur, mais comme cocréateur du sens. Calvino pousse cette réflexion encore plus loin en construisant une mise en abyme, où les personnages réfléchissent sur leur propre statut fictif. En confrontant directement le lecteur aux conventions du récit, la fiction théorique déconstruit les illusions narratives, mettant en lumière le processus même de création littéraire et de réception.

De plus, la fiction théorique implique souvent une interaction triangulaire entre les personnages, le texte et le lecteur. Les personnages, en devenant conscients de leur propre condition, engagent le lecteur dans une réflexion partagée, où chacun est amené à interroger la fiction et la réalité. Ce processus invite le lecteur à se percevoir comme un sujet de l'expérience théorique, où il participe activement à l'élaboration des thèmes. Ainsi, dans *Les Personnages rêvent aussi*, la métafiction atteint son paroxysme lorsque les personnages débattent de leur propre perception par le lecteur, interrogeant la dimension ontologique de la lecture. Ici, le lecteur devient non seulement témoin de ces réflexions, mais un acteur essentiel dans la construction du sens, puisque, comme l'expliquent les personnages :

> Leur existence serait donc des plus agréables, si une étrange loi cognitive et cosmique ne les reliait pas aux habitants de la Terre. En tant que produits de l'imagination, ils sont en effet dépendants des cerveaux humains. Ils-mêmes aliénés à l'activité de ceux-ci. Tant que sur Terre, on lit, on regarde, on commente leur histoire, qu'on parle d'eux ou même qu'on les rêve, ils sont florissants. (Lavocat, 2020 : 10-11)

Cette citation souligne que l'existence des personnages de fiction est intrinsèquement liée à l'acte de lecture, renforçant l'idée que l'interaction entre texte, personnage et lecteur est nécessaire pour maintenir leur existence même. Chevillard pousse cette idée plus loin lorsqu'il écrit : « Jamais l'auteur n'aurait écrit une chose pareille » (Chevillard, 2012 : 37), soulignant l'ironie méta-narrative qui sous-tend ses textes. Ce procédé montre que l'auteur et le lecteur sont eux-mêmes invités à remettre en question leur rôle dans le texte, brouillant la frontière entre auteur, personnage

et lecteur. En mettant en lumière ces dialogues croisés, Chevillard fait du lecteur un partenaire actif dans la déconstruction narrative.

Au sein de la fiction théorique, les personnages jouent un rôle clé non seulement en tant qu'agents de l'intrigue, mais en tant que agents actifs dans l'exploration des idées théoriques. Leurs interactions, souvent plus philosophiques que narratives, révèlent des conflits intellectuels internes et soulèvent des questions complexes sur la fiction, le langage et la création littéraire. En engageant le lecteur dans des réflexions méta-narratives, les personnages de la fiction théorique effacent les frontières entre l'œuvre et sa réception, invitant le lecteur à participer activement à la déconstruction et à la cocréation du sens. En définitive, la fiction théorique repense les interactions entre texte, personnages et lecteur. Cela conduit à une expérience littéraire plus immersive, où les personnages deviennent des concepts à explorer et des reflets des questions théoriques que le texte se propose d'examiner.

c. *La fabrique des personnages : enjeux narratifs et théoriques*

Dans la fiction théorique, la mise en abyme et les récits enchâssés sont des techniques fréquemment employées pour complexifier la structure narrative et interroger la nature même de la fiction. Ces procédés narratifs fragmentent et multiplient les niveaux de narration, créant un espace propice à l'exploration des enjeux théoriques à travers les personnages. La mise en abyme, qui consiste à inclure un récit dans le récit, crée une réflexivité qui oblige le lecteur à réévaluer en permanence la frontière entre le monde narratif et le niveau théorique. Cette technique peut être analysée à travers le prisme de la théorie des mondes possibles, développée par des théoriciens comme Thomas Pavel et Marie-Laure Ryan. Pavel, dans son ouvrage *Univers de la fiction*, propose une approche qui permet de comprendre comment les personnages de fiction théorique naviguent entre différents niveaux de réalité. Il affirme : « Les frontières entre le réel et le fictif sont perméables dans les deux sens » (Pavel, 1988 : 109). Cette perspective éclaire la façon dont les personnages dans la fiction théorique peuvent exister simultanément dans plusieurs « mondes » narratifs.

Marie-Laure Ryan, quant à elle, développe cette idée dans *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (1991), en soulignant l'importance de la « recentration » du

lecteur. Bien que l'ouvrage original soit en anglais, Ryan a développé ces concepts en français dans des articles ultérieurs. Par exemple, dans « Cosmologie du récit : Des mondes possibles aux univers parallèles »[132] (2010), elle explique : « Le texte projette un univers, et cet univers devient le monde actuel relatif du texte, le centre d'un système modal dont les satellites sont les mondes possibles non actualisés » (Ryan, 2010 : 53). La métalepse narrative, concept élaboré par Gérard Genette, offre également un éclairage pertinent sur la façon dont les personnages traversent les frontières entre les niveaux narratifs. Dans son ouvrage *Métalepse : De la figure à la fiction* (2004), Genette définit la métalepse comme :

> Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement […] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique. » (Genette, 2004 : 14)

Ces transgressions narratives, caractéristiques de la fiction théorique, ont un impact significatif sur la perception du lecteur et la construction du sens. Ces techniques permettent aux personnages de franchir les frontières entre les niveaux de narration, brouillant les limites entre la réalité fictionnelle et le commentaire métanarratif. Un exemple classique de mise en abyme est le roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino, où chaque récit s'enchâsse dans un autre, créant une série d'histoires qui semblent se développer indépendamment du récit principal. Dans cette œuvre, les personnages eux-mêmes se retrouvent immergés dans ces récits multiples, prenant conscience de leur statut de personnages de fiction. Le personnage du Lecteur, en particulier, incarne une réflexion sur l'acte de lecture et la construction du sens, illustrant comment les personnages peuvent devenir des outils de pensée au service de l'exploration théorique. Cette dynamique déstabilise la narration traditionnelle en introduisant une structure fragmentaire, où le lecteur doit reconstituer les liens entre les récits tout en réfléchissant à la nature même de la fiction. Cette complexité narrative participe à la création d'une mise en abyme permanente, où chaque récit renvoie à la structure globale et à l'idée même de raconter des histoires.

Dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard, on retrouve ce procédé lorsque le narrateur explore les écrits de Pilaster, un personnage déjà décédé. En commentant ces

[132]Ryan, M.-L. (2010). Cosmologie du récit : Des mondes possibles aux univers parallèles. Dans F. Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles* (pp. 53-81). CNRS Éditions.

écrits, le narrateur introduit des récits enchâssés qui interrogent non seulement la validité de l'œuvre, mais aussi le statut de l'auteur décédé qui continue d'exister à travers ses écrits. Cela permet à Chevillard de jouer avec le concept de postérité littéraire et de manipulation narrative. Ce procédé renforce l'idée que la narration n'est jamais entièrement contrôlée ni par l'auteur ni par les personnages, et qu'elle est sujette à une réinvention constante à travers des récits superposés.

Selon Raphaël Baroni, dans *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, la mise en place de récits enchâssés et de mises en abyme joue un rôle fondamental dans la création de tension narrative, en suscitant une attente cognitive chez le lecteur. Comme il l'explique : « La tension, sur un plan textuel, est le produit d'une réticence […] qui induit chez l'interprète une attente impatiente portant sur les informations qui tardent à être livrées » (Baroni, 2007 : 99). Dans la fiction théorique, les récits enchâssés retardent souvent la livraison de ces informations, créant une dynamique où le lecteur doit attendre le dénouement tout en réfléchissant activement aux liens entre les différents niveaux de récit. Cette dynamique s'inscrit dans le cadre de la théorie de la réception, développée par Wolfgang Iser. L'expérience de lecture dans la fiction théorique est particulièrement complexe, car elle remet en question l'horizon d'attente du lecteur, l'obligeant à s'adapter à de nouveaux niveaux de narration et de réflexion théorique. Les récits enchâssés ne servent pas seulement à enrichir la trame narrative, mais également à construire une réflexion théorique sur le statut du texte lui-même. En multipliant les niveaux de récit, la fiction théorique crée une mise en abyme où chaque niveau peut être interprété comme une parodie ou une critique des autres niveaux, forçant le lecteur à reconsidérer les limites de la fiction. Ce procédé est visible dans des œuvres de Jorge Luis Borges, comme « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », où chaque récit semble en contenir un autre, chaque décision du personnage aboutissant à une multiplicité d'histoires parallèles.

La théorie de l'autoréflexivité, développée notamment par Linda Hutcheon, offre un cadre pertinent pour analyser comment les personnages participent à la dimension autoréflexive de la fiction théorique. Comme mentionné précédemment, Hutcheon développe le concept de métafiction historiographique. Dans ce type de fiction, les personnages jouent un rôle crucial en incarnant cette tension entre le fictif et l'historique. Ils deviennent des véhicules pour explorer les processus de création et d'interprétation littéraires, tout en remettant en question les frontières

entre la réalité historique et la construction fictionnelle. Dans *Feu Pâle* de Vladimir Nabokov, par exemple, les personnages de Charles Kinbote et John Shade incarnent cette réflexion sur l'interprétation littéraire et la nature de la création artistique. Bien que *Feu Pâle* ne soit pas strictement une métafiction historiographique au sens où l'entend Hutcheon, il illustre néanmoins comment les personnages peuvent devenir des outils pour interroger les processus de création et d'interprétation littéraires. Hutcheon souligne que, dans la métafiction historiographique, « the process of producing meaning through representations is foregrounded[133] » (Hutcheon, 1988: 92). Dans le contexte de la fiction théorique, cela se traduit par des personnages qui sont souvent conscients de leur statut fictif et qui participent activement à la construction du sens du récit. Un exemple plus proche de la métafiction historiographique serait *Il Nome della rosa* d'Umberto Eco, où le personnage de Guillaume de Baskerville, tout en étant une création fictive, interagit avec des personnages historiques et des concepts philosophiques médiévaux. Ce faisant, il devient un vecteur de réflexion sur la nature de l'histoire, de la fiction et de l'interprétation. Cette approche autoréflexive et métahistorique dans la fiction théorique permet non seulement d'explorer des concepts théoriques complexes à travers les personnages, mais aussi de remettre en question les notions traditionnelles de vérité historique et de représentation littéraire. Les personnages deviennent des points focaux où convergent les questionnements sur la nature de la fiction, de l'histoire et de la théorie littéraire. Comme le souligne Hutcheon, « Historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record[134] » (*Ibid.* 114), une dynamique que les personnages de fiction théorique incarnent souvent dans leur construction et leur évolution au sein du récit.

Borges utilise la mise en abyme et les récits enchâssés pour souligner la multiplicité des possibilités narratives et la complexité infinie du texte. Comme l'affirme Baroni dans *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires* : « L'intensité de l'intrigue n'est pas seulement proportionnelle aux enjeux auxquels sont confrontés les personnages, mais également à la pression cumulée de tous les événements antérieurs » (Baroni, 2017 : 90). Dans la fiction théorique, les récits enchâssés et la mise en abyme participent à l'accumulation de cette pression narrative. Ils permettent de maintenir la tension narrative tout

[133] Le processus de production du sens à travers les représentations est mis au premier plan.
[134] La métafiction historiographique joue avec les vérités et les mensonges du registre historique.

en créant une structure ouverte, où les niveaux narratifs s'interpénètrent, stimulant une réflexion continue du lecteur sur les éléments déjà rencontrés et sur ceux à venir.

La mise en abyme[135] est un outil de déstabilisation central dans la fiction théorique. Selon Dällenbach, la mise en abyme « fait saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre » (Dällenbach, 1977 : 16). Dans la fiction théorique, cette fonction est poussée à son paroxysme. Les personnages deviennent eux-mêmes des instruments de cette mise en évidence de la structure et du sens du texte. Ils ne sont plus des acteurs de l'histoire, mais des agents actifs dans l'exploration et la déconstruction des mécanismes narratifs. Dällenbach affirme également que la mise en abyme a pour effet de « faire apparaître la vérité de l'œuvre » (*Ibid.* 78). Dans le contexte de la fiction théorique, cette vérité n'est pas tant un contenu spécifique qu'une réflexion sur la nature même de la fiction et de la théorie littéraire. Les personnages, en incarnant cette mise en abyme, deviennent des vecteurs de questionnement sur les limites entre réalité et fiction, entre théorie et pratique littéraire. Dans la fiction théorique, la mise en abyme telle que théorisée par Dällenbach prend une dimension particulière. Les personnages ne se contentent pas de refléter le récit ; ils « contribuent à en signifier la portée » (*Ibid.* 76). Ils deviennent des outils conceptuels permettant d'explorer les frontières entre différents niveaux de réalité narrative.

Par exemple, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino, le personnage du Lecteur incarne une mise en abyme de l'énonciation, reflétant et questionnant l'acte même de lecture. La mise en abyme dans la fiction théorique ne se contente donc pas de créer un effet de miroir ; elle devient un outil d'investigation théorique, permettant d'explorer les mécanismes de la fiction à travers les personnages eux-mêmes. Comme le souligne Dällenbach, « la mise en abyme est un moyen de remettre en cause la réalité même de ce qu'elle reflète » (*Ibid.* 52). Dans la fiction théorique, cette remise en cause s'étend à la nature même de la fiction et de la théorie littéraire, faisant des personnages les acteurs d'une réflexion métafictionnelle et métatextuelle.

Cette multiplication des récits et leur enchâssement s'expliquent aussi du fait des caractéristiques spécifiques des personnages de fiction théorique. En effet, au-delà de leur fonction narrative, les personnages de fiction théorique sont souvent des outils de pensée, utilisés pour incarner des concepts abstraits et articuler des réflexions philosophiques ou littéraires. Ainsi, dans

[135] Pour une analyse détaillée de la mise en abyme, voir la section 1.c. de ce même chapitre. La présente section se concentre spécifiquement sur le rôle des personnages dans l'utilisation de ce procédé au sein de la fiction théorique.

Les Personnages rêvent aussi de Françoise Lavocat, les personnages deviennent des points d'ancrage pour des débats philosophiques. Ces débats portent sur des concepts comme l'interprétation ou la condition de l'existence fictionnelle. Ils ouvrent alors la voie à la mise en place de digressions et de récits annexes au sein de la trame du récit principal. Baroni souligne également l'importance de la participation cognitive accrue du lecteur face à des récits qui retardent la livraison des informations (Baroni, 2007 : 99), un phénomène particulièrement visible dans la fiction théorique. Cette dynamique est omniprésente dans des œuvres comme *Démolir Nisard* d'Éric Chevillard, où le personnage de Nisard devient un objet de pensée, dont le seul but dans le texte est de représenter une tradition littéraire à déconstruire. En confrontant Nisard, les autres personnages, ainsi que l'auteur, sont invités à réfléchir sur les fondements de la critique littéraire et à démanteler des idées reçues sur la littérature.

Les techniques narratives propres à la fiction théorique, telles que la mise en abyme et les récits enchâssés, permettent aux personnages de jouer un rôle central dans la déconstruction des conventions littéraires. Ces personnages, loin de n'être que des agents narratifs, deviennent des outils de pensée au service d'une exploration théorique, élargissant le champ de réflexion critique que la fiction elle-même offre au lecteur. Ainsi, les dispositifs narratifs complexes décrits par Raphaël Baroni permettent non seulement d'engager le lecteur dans une réflexion active, mais ils confèrent également aux personnages une fonction critique qui va bien au-delà de l'intrigue traditionnelle. Cette dynamique réflexive, centrée sur la participation cognitive du lecteur, élargit le champ de la fiction pour en faire un outil d'exploration théorique, tout en maintenant l'intérêt narratif grâce à la tension et à la complexité des structures narratives mises en place.

5. Recherche-création et fiction théorique : convergences conceptuelles et distinctions méthodologiques

a. Définition et historique de la recherche-création

La recherche-création est un cadre méthodologique hybride qui conjugue pratique artistique et recherche académique. Cette démarche permet de générer de nouvelles connaissances à travers l'acte créatif lui-même, faisant de la création non seulement une fin esthétique, mais aussi un moyen d'investigation. Ainsi, comme l'expliquent Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec dans leur ouvrage *Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, la recherche-création propose une articulation singulière entre la pratique créative, l'expérimentation et la théorisation, faisant du processus artistique un espace de réflexion et d'analyse. En d'autres termes, l'œuvre créée est un objet de recherche à part entière, et le processus de création devient une méthodologie réflexive. Cette approche remet en question la dichotomie traditionnelle entre théorie et pratique, proposant plutôt une synergie entre ces deux dimensions.

Un des aspects fondamentaux de la recherche-création est la réflexivité, c'est-à-dire la capacité de l'artiste-chercheur à analyser et à commenter son propre processus créatif. Ce processus est à la fois générateur de savoir et moyen d'exploration théorique. Contrairement aux approches classiques, qui tendent à séparer la production artistique de la réflexion théorique, la recherche-création reconnaît que l'acte de création et l'acte de réflexion sont interdépendants. Cette interdépendance permet d'enrichir mutuellement la pratique et la théorie, créant un cycle vertueux de production de connaissances. La recherche-création se situe à la croisée de plusieurs disciplines, notamment les arts visuels, la littérature, le design, la musique et les arts performatifs. L'idée que l'acte créatif peut produire du savoir remonte à des périodes antérieures, comme dans la Renaissance avec Léonard de Vinci, où l'art et la science étaient souvent mêlés. La recherche-création est apparue comme un concept formalisé plus récemment, dans les années 1990 et 2000. Ce mouvement a pris forme dans des contextes académiques, notamment au Québec, où les universités ont commencé à développer des programmes spécifiques en recherche-création. Le Québec a joué un rôle pionnier dans la reconnaissance institutionnelle de la recherche-création. Cela est notamment dû à des initiatives comme le Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC), qui soutient la création artistique en tant que méthode de recherche scientifique. Cette reconnaissance institutionnelle a été cruciale pour légitimer la recherche-création comme

approche académique valable, ouvrant de nouvelles possibilités pour les artistes-chercheurs. Cette reconnaissance a été renforcée par des institutions européennes, comme l'Université Paris 8, qui ont intégré des pratiques de recherche-création au sein de leurs programmes en arts et études critiques. En parallèle, d'autres régions du monde, notamment en Australie et au Royaume-Uni, ont adopté des modèles similaires, offrant aux artistes-chercheurs la possibilité de soumettre des œuvres artistiques dans le cadre de thèses ou de mémoires. Cette internationalisation de la recherche-création a contribué à son enrichissement méthodologique et conceptuel, favorisant les échanges et les collaborations transfrontalières.

En littérature, la fiction théorique est un domaine où la recherche-création se manifeste pleinement, car l'auteur y engage une réflexion critique sur l'écriture elle-même, tout en produisant une œuvre narrative. Par exemple, des auteurs comme Éric Chevillard avec *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* interrogent la frontière entre création littéraire et analyse théorique, et font de l'acte d'écrire un objet de réflexion, mettant en avant que la fiction puisse être un terrain d'expérimentation théorique. Cette approche permet non seulement de produire des œuvres littéraires innovantes, mais aussi de générer de nouvelles perspectives sur la théorie littéraire elle-même.

La méthodologie de la recherche-création repose sur un dialogue dynamique entre création artistique et analyse théorique. Cette méthodologie est caractérisée par trois dimensions principales : l'expérimentation, la réflexivité et la documentation. La recherche-création encourage une approche exploratoire, où l'artiste-chercheur teste de nouvelles formes et idées, sans se limiter aux conventions établies. Ce processus permet de sortir des cadres traditionnels et de créer des œuvres qui sont à la fois des objets artistiques et des outils d'investigation. Cette liberté d'expérimentation est essentielle pour générer des connaissances inédites et remettre en question les paradigmes existants. La démarche artistique de Sophie Calle est un bon exemple de cette méthode. Calle utilise la photographie et l'écriture pour créer des œuvres basées sur ses propres expériences, tout en engageant une réflexion sur le rôle de l'auteur et l'interprétation des récits. Son travail illustre parfaitement comment la pratique artistique peut devenir un moyen d'investigation théorique, brouillant les frontières entre art, autobiographie et recherche.

Sophie Calle se décrit elle-même comme une « artiste narrative »[136], un terme qui met en lumière l'importance du récit dans son œuvre. Cécile Camart[137], explique que Calle « n'est pas théoricienne et laisse aux critiques le soin d'interpréter son travail, mais un récit accompagne toujours son œuvre » (Camart, 2002 : 32). Le récit dans l'œuvre de Calle n'est pas seulement une légende ou un commentaire explicatif, mais un élément central de l'œuvre elle-même, servant à guider le spectateur dans un processus d'interprétation. Le texte, simple et accessible, fonctionne comme une méthode de documentation, mais aussi comme un outil de narration fragmentaire, invitant le spectateur à participer à la reconstitution de l'histoire. Cette approche participative du spectateur dans la construction du sens de l'œuvre est caractéristique de la recherche-création, où le processus de réception devient lui-même un objet d'étude.

Autre aspect central de la méthodologie de la recherche-création : la capacité de l'artiste à réfléchir sur son propre processus créatif. Cela se traduit souvent par des textes critiques ou des journaux de bord, où l'artiste analyse les choix artistiques faits pendant la création. Ce retour critique est essentiel pour articuler les enjeux théoriques et conceptuels qui sous-tendent l'œuvre. Dans le travail de Calle, cette réflexivité prend la forme d'une exploration du quiproquo et de l'ambiguïté entre la fiction et le documentaire. Comme le souligne un texte de catalogue d'exposition[138],

> Nous assistons dans toute sa recherche à l'apologie du quiproquo : un espace de jeu, un territoire indéfini, un entre-deux entre l'art et la vie, entre la fiction et le documentaire. Sophie Calle instaure une distance critique entre l'expérience du récit et le récit de l'expérience qui lui permet de toujours raconter, en fait, la même histoire : celle de l'écart entre son œuvre et la réalité. (*Une histoire de circonstances*).

Cette citation met en avant la manière dont Calle défie les frontières entre la réalité vécue et sa représentation artistique, en engageant une distance réflexive qui devient une part essentielle de son œuvre.

---

[136] Propos tiré du dossier pédagogique crée par le Centre Pompidou en 2003 à l'occasion d'une exposition de Sophie Calle intitulée *M'as-tu vue* : Centre Pompidou. (2003). Parcours pédagogique : Sophie Calle. https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-CALLE/ENS-calle.html

[137] Camart, C. (2002). Sophie Calle, alias Sophie Calle : Le « je » d'un Narcisse éclaté. *Artpress*, (Hors-série : Fictions d'artistes), 30-35.

[138] *Une histoire de circonstances*. (1998-1999). [Catalogue d'exposition]. Le Lieu (Lorient) ; Le Triangle (Rennes) ; L'Imagerie (Lannion).

Le travail de Calle, ainsi que celui d'autres artistes-chercheurs, incarne cette dynamique où l'expérience personnelle est fictionnalisée, transformée en un espace de jeu où la frontière entre le réel et le narratif devient floue. Cette approche permet de questionner non seulement les récits personnels, mais aussi la manière dont l'artiste se positionne en tant que créateur et narrateur. Comme le suggère Michel Raimond dans *Le Roman depuis la Révolution,* « le romancier n'est plus celui qui raconte une histoire, il en présente seulement quelques bribes ; au lecteur de tenter de la reconstituer » (Raimond, 1998 : 246). Cette idée rejoint la pratique de Calle, où le récit est volontairement fragmenté, engageant activement le spectateur dans un processus d'interprétation.

Par ailleurs, dans le cadre de la recherche-création, la création est souvent accompagnée de notes réflexives ou de dossiers de création, qui permettent de suivre le processus de l'artiste, de ses premières idées à la réalisation finale. Ce type de documentation permet de rendre visible la dimension expérientielle et les découvertes faites en chemin. Chez Calle, cette dimension est particulièrement présente à travers ses récits quasi journalistiques. Les récits simples et précis qu'elle intègre dans son œuvre servent à la fois à documenter ses expériences et à inviter le spectateur à réfléchir sur les implications narratives de ces fragments de vie. Comme elle le dit elle-même, « la photographie force à s'approcher du sujet », ce qui intensifie l'émotion, tandis que les objets personnels présents dans ses œuvres ajoutent une couche émotionnelle et narrative supplémentaire. Cette approche multimodale, combinant texte, image et objet, illustre la richesse méthodologique de la recherche-création, qui ne se limite pas à un seul médium ou mode d'expression. La méthode de Sophie Calle et son usage du texte et de l'image illustrent comment la recherche-création peut se manifester dans une pratique qui allie expérimentation narrative, documentation réflexive, et participation du spectateur. Le spectateur devient un cocréateur de sens, un élément fondamental de la recherche-création, où l'œuvre finale est toujours ouverte à des interprétations multiples. Cette ouverture interprétative est un aspect crucial de la recherche-création, car elle permet d'explorer la polysémie inhérente à toute création artistique et de générer de nouvelles perspectives théoriques.

L'intégration des pratiques narratives de Sophie Calle dans le cadre de la recherche-création met en lumière l'importance de l'expérimentation, de la réflexivité et de la documentation dans son processus créatif. L'artiste engage des pratiques innovantes, mêlant texte, image et objet, pour créer des œuvres où la narration est fragmentée, laissant au spectateur le soin de reconstituer une

histoire. Ces pratiques s'apparentent à la méthodologie de la recherche-création, où le processus créatif est aussi important que le résultat final, et où l'œuvre elle-même devient un laboratoire d'idées. Comme le montre la citation du catalogue d'exposition, Calle crée un « espace de jeu » entre fiction et réalité. C'est un espace indéfini où le récit de l'expérience et l'expérience du récit cohabitent, brouillant la frontière entre art et vie. Cette dynamique permet de transformer la création artistique en un processus de recherche, où la narration, loin d'être linéaire, devient un terrain d'exploration intellectuelle.

Comme le note Paul Carter dans *Material Thinking*, la recherche-création engage un mode de pensée matériel, où les concepts abstraits prennent forme dans des pratiques sensorielles et où le savoir émerge directement du processus créatif. Cette méthodologie non linéaire et ouverte permet d'explorer des formes de savoirs qui échappent à la conceptualisation théorique. Cette approche matérielle de la pensée offre de nouvelles possibilités pour appréhender des concepts complexes et abstraits, en les ancrant dans une pratique concrète et sensible. Dans le contexte de la fiction théorique et de ses textes précurseurs, cette méthodologie se manifeste par le fait que l'œuvre narrative elle-même devient un espace de réflexion critique. Par exemple, Vladimir Nabokov, dans *La Véritable Vie de Sebastian Knight* crée un personnage qui est à la fois un écrivain et un objet de réflexion sur la création littéraire, jouant sur la frontière entre fiction et théorie. La fiction théorique partage donc avec la recherche-création cette capacité à transformer le texte en outil de pensée, où l'écriture devient une méthode de recherche. Cette fusion entre création littéraire et réflexion théorique permet d'explorer des questions conceptuelles de manière innovante, offrant de nouvelles perspectives sur la théorie littéraire et la nature même de l'écriture.

La recherche-création constitue un cadre méthodologique innovant, où la pratique artistique et la réflexion théorique sont intrinsèquement liées. La méthodologie de la recherche-création, axée sur l'expérimentation, la réflexivité et la documentation, se rapproche de la fiction théorique, qui, elle aussi combine narration et réflexion critique. Ces deux formes partagent la capacité à transformer la création en un espace de production du savoir, où l'œuvre devient une méthode de recherche à part entière. Cette approche ouvre de nouvelles perspectives pour la recherche académique, en valorisant la subjectivité de l'artiste-chercheur et en reconnaissant la valeur épistémologique de la création artistique.

b. Intégration de la recherche-création au sein de la fiction théorique

La recherche-création et la fiction théorique se rejoignent par leur capacité à questionner la création artistique tout en la faisant participer à une réflexion critique. La fiction théorique, en déconstruisant les conventions narratives et en jouant avec les frontières entre le réel et la fiction, engage une réflexion sur le rôle du texte et du lecteur. La recherche-création, pour sa part, mobilise des formes artistiques variées (performances, arts visuels, installations, etc.) pour interroger les mêmes enjeux, mais par des médiums divers qui permettent une expérimentation sensorielle.

Dans le domaine des arts visuels, Sophie Calle incarne une approche qui, bien que n'étant pas strictement de la fiction théorique, mobilise la recherche-création pour explorer des thèmes similaires à travers des récits visuels fragmentés. Dans son œuvre *Prenez soin de vous* (2007), par exemple, Calle demande à cent-sept femmes de commenter une lettre de rupture qu'elle a reçue. Son projet part de ce constat :

> J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre. C'était comme s'il ne m'était pas destiné. Il se terminait par les mots : Prenez soin de vous. J'ai pris cette recommandation au pied de la lettre. J'ai demandé à cent sept femmes — dont une à plumes et deux en bois —, choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel. L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer. L'épuiser. Comprendre pour moi. Parler à ma place. Une façon de prendre le temps de rompre. À mon rythme. Prendre soin de moi. (Calle, 2007 : quatrième de couverture)

Ce projet croise l'intimité d'un texte personnel avec une exploration théorique des réactions émotionnelles et de la subjectivité. Ici, la mise en scène de la réponse au texte, par des moyens artistiques et performatifs, permet d'enrichir l'analyse du récit en introduisant des perspectives multiples. C'est une approche très proche de celle utilisée en fiction théorique pour déconstruire les narrations linéaires. Dans ce type de projet de recherche-création, l'acte de réponse au texte devient une manière de questionner le rôle du lecteur et du spectateur dans l'interprétation de la fiction. Cette dynamique de réaction interactive serait tout à fait compatible avec la fiction théorique, où le texte invite déjà le lecteur à participer à une réflexion méta-narrative.

L'intégration de la recherche-création dans la fiction théorique modifie radicalement l'expérience de lecture en élargissant les modalités d'interaction avec l'œuvre. Dans la fiction théorique, le lecteur est déjà invité à déconstruire le texte et à réfléchir activement à sa structure narrative. C'est le cas de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino, où l'histoire elle-même

est interrompue à plusieurs reprises, forçant le lecteur à réfléchir aux actes d'écriture et de lecture. La recherche-création va cependant plus loin en introduisant une dimension sensorielle et participative. Lorsque l'œuvre inclut des éléments interactifs ou des supports multimodaux, la lecture ne se limite plus à l'acte de décoder un texte, mais devient une expérience immersive où le lecteur-spectateur interagit avec différents médias.

Sophie Calle, dans des œuvres comme *Les Dormeurs* ou *L'Hôtel*, fait vivre cette expérience de manière directe. Dans *Les Dormeurs* (1979), elle photographie des personnes venues dormir chez elle et documente cette intrusion intime par des récits courts et des photographies. Ici, la participation du spectateur est implicite : il recompose une histoire à partir de ces fragments visuels et narratifs, lui imposant un rôle actif dans la construction du récit. Pour *L'Hôtel* (1981-1983), afin de poursuivre son projet de constitution d'archives autour d'histoires vraies, elle obtient une place comme femme de chambre dans un hôtel vénitien afin de pouvoir tenter de saisir l'essence de l'autre. L'impact de cette approche de recherche-création sur la lecture est multiple : elle fragmente le récit, dissémine des éléments narratifs entre plusieurs supports (texte, son, vidéo, objets) et force le spectateur à réorganiser ces fragments pour en tirer un sens. Là où la fiction théorique pousse le lecteur à déconstruire les récits, la recherche-création ajoute une dimension supplémentaire en offrant des moyens sensoriels et immersifs pour reconstruire la narration. Cette dynamique transforme la fonction du lecteur, qui devient un participant actif dans la coconstruction du sens de l'œuvre.

De ce fait, la complémentarité entre la recherche-création et la fiction théorique réside dans leur approche critique des formes narratives. La fiction théorique interroge la nature du récit en s'appuyant sur des stratégies textuelles, telles que la mise en abyme ou les récits enchâssés. La recherche-création, quant à elle, utilise des dispositifs artistiques multimodaux pour transformer ces réflexions en expériences concrètes. La fiction théorique pose des questions sur la fictionnalité, l'autonomie des personnages, et la structure du récit. La recherche-création permet de matérialiser ces questions dans des dispositifs où le texte, le son et l'image se mêlent pour offrir une expérience sensorielle. Ces deux approches se complètent en ouvrant de nouvelles possibilités pour l'exploration narrative. Par exemple, un projet de recherche-création qui s'appuierait sur les principes de la fiction théorique pourrait prendre la forme d'une installation interactive. Des textes narratifs y seraient projetés sur des murs en interaction avec des capteurs de mouvement. Le

spectateur, en bougeant dans l'espace, influencerait le récit projeté, créant une narration non linéaire et fluide, rappelant des œuvres comme celles de Italo Calvino ou Georges Perec, mais dans un format immersif. En somme, la recherche-création permet à la fiction théorique de dépasser les limites du texte en mobilisant des outils visuels, sonores et performatifs pour explorer les mêmes questions critiques. Ensemble, elles permettent de réinventer la narration contemporaine, en proposant de nouvelles formes d'engagement pour le lecteur et le spectateur.

La recherche-création et la fiction théorique partagent une ambition commune : celle de remettre en question les conventions narratives et de produire du savoir à travers la création. Bien que leurs méthodologies diffèrent — la fiction théorique s'appuyant principalement sur le texte, tandis que la recherche-création mobilise des dispositifs artistiques multimodaux — elles sont complémentaires dans leur capacité à élargir les frontières de la narration et à transformer l'expérience de lecture en une expérience participative. En intégrant les principes de la fiction théorique dans des projets de recherche-création, les artistes et écrivains ouvrent la voie à une nouvelle forme de narration, plus riche, plus sensorielle et plus interactive, où le lecteur-spectateur devient un acteur essentiel de l'œuvre. Un exemple intéressant de cette convergence est le projet de Jean-Benoît Puech autour de Benjamin Jordane. C'est un personnage fictif qu'il a créé et exploré à travers différentes formes : le roman, la biographie fictive, et même l'exposition.

En consacrant une exposition à ce personnage fictif au sein de la bibliothèque de l'université de Bourgogne à Dijon en 2014, Puech montre comment la fiction théorique peut s'incarner dans une recherche-création, en utilisant non seulement le texte, mais aussi des objets, des archives et des artefacts fictifs pour brouiller la ligne entre réalité et fiction. Cette exposition faisait partie intégrante du dispositif narratif de Puech, permettant aux spectateurs d'interagir avec la biographie imaginaire de Jordane comme s'il s'agissait d'un personnage historique réel. Ce procédé est une extension de la fiction théorique, où l'invention devient une méthode pour questionner la notion d'identité et la construction des récits biographiques. De plus, Puech a par la suite tiré un catalogue de cette exposition afin de donner suite à cette manifestation : *Jordane et son temps 1947-1994*, sous-titré : Catalogue de l'exposition de la bibliothèque de l'université de Bourgogne, contenant des notices rédigées par Jean-Benoît Puech et Yves Savigny, les biographes officiels de l'auteur fictif.

Ce projet illustre bien la complémentarité entre la fiction théorique et la recherche-création. La première interroge la forme textuelle et la capacité du récit à créer des mondes imaginaires. La seconde permet de donner corps à ces mondes par des dispositifs artistiques multimédias, engageant le spectateur de manière active. Dans le cas de Puech, la vie fictive de Benjamin Jordane devient un laboratoire de réflexion sur la narration, où les textes, les objets et l'espace muséal travaillent ensemble pour créer une fiction immersive. L'exposition dédiée à Benjamin Jordane montre également comment la recherche-création peut transformer l'expérience de lecture en introduisant une dimension sensorielle et interactive. La fiction théorique pousse déjà le lecteur à réfléchir aux mécanismes de la narration. La recherche-création va plus loin en créant un espace physique où le texte se matérialise sous la forme d'objets, d'images et d'archives fictives. Dans l'exposition de Puech, le spectateur est invité à explorer la vie d'un personnage imaginaire comme s'il s'agissait d'un véritable individu historique, naviguant à travers des archives inventées et des récits enchâssés qui brouillent la frontière entre le réel et l'imaginaire.

Cet aspect montre l'impact que la recherche-création peut avoir sur la lecture : elle force le lecteur à sortir du texte pour expérimenter la fiction sous de nouvelles formes. L'exposition devient un outil narratif à part entière, transformant l'acte de lire en une expérience plurimodale, où la lecture et l'observation sont indissociables. La fiction théorique, qui se concentre sur la déconstruction des récits et la réflexion critique sur le texte, trouve ici un prolongement naturel dans la recherche-création, qui permet de vivre la fiction d'une manière tangible. La recherche-création permet d'amplifier les questions soulevées par la fiction théorique en intégrant des dispositifs immersifs qui engagent activement le spectateur. Dans le cas de Benjamin Jordane, le spectateur est plongé dans une biographie fictive qui se déploie à travers des objets tangibles et des récits visuels, renforçant l'aspect participatif et la réflexion sur les limites de la fiction. Là où la fiction théorique invite déjà le lecteur à une réflexion critique, la recherche-création pousse cette dynamique plus loin en lui offrant un rôle actif dans la co-construction du sens.

Dans cette lignée, le projet de Danielle Fountain, *The House of Ambiguity: Constructing Fictional Space*,[139] offre un exemple fascinant de la façon dont la recherche-création peut s'inspirer de la fiction théorique pour créer une œuvre architecturale. Fountain prend comme point

[139] Les visuels de ce projet sont visibles sur le site Internet de l'artiste : https://www.spaceandpaper.com/the-house-of-ambiguity

focal le roman *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, qui se distingue par son approche novatrice de la narration, employant une multitude de dispositifs textuels et syntaxiques pour créer une expérience de lecture complexe et multi-niveaux. Cette œuvre littéraire repousse les limites conventionnelles du roman, transformant la page en un espace expérimental où forme et contenu s'entremêlent de manière inextricable. Danielewski joue avec la disposition du texte sur la page, l'orientant parfois en diagonale, en cercles, ou dans des formes géométriques inattendues. Les espaces blancs, loin d'être de simples vides, deviennent des éléments signifiants, évoquant tantôt le vide, tantôt la claustrophobie, reflétant l'état psychologique des personnages et l'atmosphère oppressante de la maison au centre du récit. La typographie joue un rôle crucial dans cette construction narrative. Danielewski utilise différentes polices de caractères pour distinguer les multiples voix narratives, créant une polyphonie visuelle qui guide le lecteur à travers les strates de l'histoire. La variation de la taille des caractères sert à souligner l'importance ou l'urgence de certains passages, tandis que l'emploi de la couleur — notamment le bleu pour le mot « maison » — crée des associations visuelles qui renforcent les thèmes centraux du roman. Danielewski pousse l'interactivité encore plus loin en incorporant des codes et des énigmes dans le texte. Ces éléments invitent le lecteur à participer activement au déchiffrage de l'histoire, transformant l'acte de lecture en une exploration active et engageante. Cette dimension est complétée par l'inclusion d'éléments visuels, tels que des images, des collages et des dessins qui interagissent avec le texte, créant une expérience de lecture multimodale.

Ce choix de point de départ montre la volonté de l'architecte de traduire la complexité narrative et l'ambiguïté propre à la fiction théorique dans un langage spatial. La méthodologie de Fountain illustre parfaitement la convergence entre fiction théorique et recherche-création. Elle commence par interpréter les descriptions irrationnelles et ambiguës de l'espace dans le roman, les utilisant comme base pour une représentation physique. Cette approche fait écho à la manière dont la fiction théorique joue avec les limites du langage et de la narration, mais en transposant ce jeu dans le domaine architectural. Partant d'une maison typique du XVIII^{e} siècle en Virginie, Fountain soumet son design à une série de transformations pour inclure les espaces émergents et les contraintes du récit. Ce processus rappelle la déconstruction narrative propre à la fiction théorique, mais appliquée ici à l'espace physique, créant une forme de déconstruction architecturale.

Dans sa démarche, Fountain ne se contente pas de traduire littéralement le texte en espace. Elle guide ses transformations par des considérations architecturales typiques, telles que la géométrie, l'échelle, l'éclairage et la matérialité, tout en y intégrant des études sur la désorientation et l'évocation du mystère. Cette approche multidimensionnelle reflète la complexité des fictions théoriques qui jouent sur plusieurs niveaux de lecture, créant un espace qui, comme le texte dont il s'inspire, invite à multiples interprétations et expériences. Un aspect particulièrement intéressant du projet de Fountain est la manière dont elle rend visible la nature ambiguë de l'interprétation d'un roman dans l'architecture elle-même. À travers des thèmes de perméabilité et d'espace interstitiel, elle crée une expérience spatiale qui fait écho à la manière dont les fictions théoriques invitent le lecteur à participer activement à la construction du sens. L'architecture devient un médium qui, comme le texte, requiert un engagement actif de celui qui l'expérimente. Le résultat final du projet de Fountain est un espace domestique troublant qui se fond et s'étend dans des pièces souterraines plus grandioses, mettant l'accent sur l'importance de l'atmosphère dans la typologie de la maison. Cette réalisation architecturale peut être vue comme une transposition spatiale des principes de la fiction théorique. Tout comme *House of Leaves* perturbe la lecture linéaire, l'architecture de Fountain défie la progression spatiale traditionnelle. Les espaces ambigus et perméables qu'elle crée invitent à de multiples interprétations, reflétant la nature ouverte des fictions théoriques.

L'expérience de navigation dans cet espace architectural complexe rappelle l'engagement actif du lecteur face à une fiction théorique. Le spectateur, ou plutôt l'habitant de cet espace est invité à questionner sa perception, à se perdre et à se retrouver, tout comme le lecteur de Danielewski est amené à naviguer dans les méandres de son récit labyrinthique. En questionnant les limites de la représentation architecturale, le projet de Fountain fait écho à la manière dont la fiction théorique interroge les limites du langage et de la narration. En somme, le projet *The House of Ambiguity* de Danielle Fountain démontre de manière éloquente comment les principes de la fiction théorique peuvent être transposés dans le domaine de la recherche-création architecturale. En transformant un récit complexe et ambigu en une expérience spatiale concrète, Fountain crée un pont entre la réflexion théorique sur la narration et la pratique créative de l'architecture. Ce faisant, elle ouvre de nouvelles perspectives sur la façon dont la fiction peut informer et transformer notre compréhension et notre expérience de l'espace construit, illustrant le potentiel

riche et encore largement inexploré de l'intégration de la recherche-création au sein de la fiction théorique.

c. D'autres conditions de production des savoirs

La recherche-création et la fiction théorique apportent des formes inédites de savoirs qui ne relèvent pas de la seule analyse théorique ou de la simple création artistique. Ces nouveaux savoirs prennent la forme de connaissances expérientielles, où la pratique créative est à la fois le vecteur de découverte et l'objet de réflexion. Ces savoirs hybrides se manifestent à travers des œuvres pluridisciplinaires, engageant plusieurs formes d'art et médiums pour articuler des concepts théoriques.

De la même manière, l'artiste-chercheur Mark Z. Danielewski a produit avec *House of Leaves* une œuvre qui expérimente avec la forme et le contenu, déconstruisant les conventions narratives traditionnelles. Ce roman labyrinthique utilise la typographie, la mise en page, et la narration fragmentée pour plonger le lecteur dans une expérience de lecture non linéaire. En cela, Danielewski s'inscrit dans une démarche proche de la recherche-création, où le texte est un objet d'expérimentation autant qu'un récit. Les savoirs qui émergent de cette œuvre ne sont pas simplement narratifs : ils concernent la manière dont le texte physique peut devenir un médium sensoriel, et comment la typographie et la structure matérielle du livre peuvent modifier la compréhension d'une histoire. Le lecteur doit naviguer entre plusieurs couches narratives et niveaux de réalité, ce qui fait du livre un dispositif interactif, engageant une réflexion sur la lecture elle-même. Cette approche met en lumière la matérialité du texte comme vecteur de sens, remettant en question la séparation traditionnelle entre forme et contenu.

Dans le domaine des arts visuels et de la littérature, l'artiste-chercheuse Jenny Holzer joue également avec le texte comme médium créatif et critique. Son *Truisms,* consiste en des aphorismes ou des phrases courtes projetées dans des espaces publics, sur des bâtiments ou des panneaux publicitaires. En s'appropriant des espaces et des supports visuellement familiers, Holzer fait du texte un objet d'interaction directe avec le public, transformant l'environnement urbain en un espace littéraire. Ce processus génère un savoir inédit, où le texte n'est plus confiné à la page imprimée, mais devient un élément de l'espace physique, modifiant la perception du lecteur et du

spectateur. Ces œuvres montrent comment la recherche-création permet de produire des savoirs qui transcendent les formes traditionnelles et comment la fiction théorique crée un espace critique pour repousser les limites du récit. En outre, cette démarche soulève des questions sur la nature de l'art public et son rôle dans la diffusion des idées critiques.

Les œuvres issues de la recherche-création et de la fiction théorique posent des défis spécifiques en termes de réception. Le public et la critique doivent souvent adapter leurs outils analytiques pour faire face à ces œuvres pluridisciplinaires qui ne se limitent plus aux cadres conventionnels de la littérature ou de l'art. Par exemple, dans le cas de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, la réception critique a largement porté sur la manière dont le roman brouille les frontières entre littérature, art visuel et expérimentation typographique. Les lecteurs, quant à eux, doivent constamment réinterpréter ce qu'ils lisent, en naviguant entre différentes polices, couleurs et positions du texte sur la page. Cette expérience de lecture non linéaire exige une participation active et une capacité à recomposer le récit à partir d'indices visuels et textuels. Cela marque un changement fondamental dans la manière dont les savoirs sont produits et reçus, car le lecteur devient un cocréateur du sens, plutôt qu'un réceptacle de l'histoire. Cette cocréation du sens remet en question la notion traditionnelle d'autorité auctoriale et ouvre la voie à une compréhension plus fluide et collaborative de la création littéraire.

Les œuvres de Jenny Holzer, par leur intégration dans des espaces publics, exigent une réception participative. Les spectateurs sont confrontés à des aphorismes projetés dans des espaces urbains, qui perturbent leur quotidien et les amènent à réfléchir spontanément sur des questions de pouvoir, de politique ou de société. La réception des savoirs dans ce cas se fait en temps réel, dans l'espace public, sans contexte préalablement défini, ce qui oblige le spectateur à réagir immédiatement et à produire du sens dans l'instant. Ces exemples montrent que la réception des savoirs issus de la recherche-création et de la fiction théorique n'est jamais passive. Elle implique toujours une interaction dynamique avec l'œuvre, où le lecteur, le spectateur ou le critique doit adopter une posture créative pour s'approprier le sens. Cette approche participative transforme l'acte de réception en un processus de création continue, brouillant les frontières entre l'artiste, l'œuvre et le public.

La fiction théorique et la recherche-création ont profondément modifié la production et la réception des œuvres littéraires et artistiques, en élargissant les horizons de la création. Leur

contribution à la littérature contemporaine est multiple : elles ont d'abord réinventé les formes narratives, en brouillant les frontières entre fiction, théorie et pratique artistique. Des œuvres comme *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski ont démontré que la littérature contemporaine peut intégrer des dispositifs critiques tout en conservant une forte charge narrative. Elles montrent que l'on peut explorer des concepts abstraits, comme la mémoire, le temps ou la subjectivité, non seulement à travers une écriture expérimentale, mais aussi en hybridant les formes. La recherche-création, par ses expérimentations pluridisciplinaires, a ouvert la voie à une littérature plus performatrice, plus immersive, et plus interactive, où le texte se déploie dans l'espace public, dans des dispositifs sensoriels ou dans des expériences participatives. Cette évolution reflète une tendance plus large dans l'art contemporain vers des formes d'expression plus inclusives et engageantes.

La contribution de ces pratiques à la littérature contemporaine se mesure également à leur capacité à remettre en question la figure de l'auteur. Dans la fiction théorique, l'auteur est souvent déconstruit ou absent, comme dans les récits de Jorge Luis Borges, où la voix narrative devient un vecteur de questionnement plutôt qu'un créateur omnipotent. De même, la recherche-création, en engageant des pratiques multimodales, propose une création collective, où l'auteur n'est plus le seul maître du sens. Des œuvres comme celles de Jenny Holzer ou de Sophie Calle montrent que le public joue un rôle actif dans la co-construction du sens, transformant la création littéraire en une expérience collective et partagée. Cette remise en question de l'autorité auctoriale s'inscrit dans une réflexion plus large sur la nature collaborative de la création artistique et intellectuelle à l'ère numérique. En réintroduisant l'expérience sensible, la performance et l'interaction avec le spectateur dans le cadre littéraire, ces pratiques ont élargi les formes de la littérature contemporaine, rendant le texte plus plastique, plus fluide, et capable d'embrasser des modalités interdisciplinaires. Elles ont ouvert de nouvelles voies pour l'exploration de l'identité, de la mémoire et de l'expérience humaine, tout en remettant en question les hiérarchies traditionnelles entre différentes formes de savoir et d'expression artistique.

Un exemple concret de cette dynamique est le projet de création d'une vidéo portrait d'artiste de Benjamin Jordane, auquel nous avons participé[140] avec Camille Chane-Sit-Sang et

[140] Ben Ari, Y., Chane-Sit-Sang, C., & Scarlaken, J. (2022). Portrait d'artiste Jean-Benoît Puech. *Les Chantiers de la création*, 15. https://doi.org/10.4000/lcc.6065

Yasmina Ben Ari à l'occasion de la journée d'étude annuelle de la revue universitaire des doctorants et jeunes chercheurs *Les Chantiers de la création*, en mai 2022. Ce projet de recherche-création consiste en la réalisation d'un portrait d'artiste via le médium audiovisuel de Jean-Benoît Puech à travers son double fictif : Benjamin Jordane, ouvrant de nouvelles perspectives narratives. Ce projet s'inscrit dans une tendance plus large de la recherche-création contemporaine, qui explore les frontières entre réalité et fiction à travers des médiums variés. La transcription (Annexe II – p549) révèle un jeu complexe entre fiction et réalité, où Jordane, un personnage fictif créé par Jean-Benoît Puech, revendique son existence avec véhémence. Benjamin Jordane[141] affirme :

> Comment ça je ne vis absolument pas dans l'ombre de Puech ? Je ne vous le permets pas, c'est plutôt lui qui vit dans mon ombre, pour ainsi dire. Il s'est fait connaître grâce à la publication de mes œuvres, je lui en suis d'ailleurs très reconnaissant, mais je tiens à rappeler que, sans mon œuvre, il ne serait rien.

Cette déclaration illustre parfaitement le jeu métafictionnel à l'œuvre, où le personnage fictif revendique une autonomie et une primauté sur son créateur supposé. Cette vidéo joue sur la métafiction et l'autofiction, avec Jordane critiquant sa supposée non-existence et affirmant que Puech vit en réalité dans son ombre. Par exemple, dans une scène clé de la vidéo, Jordane déclare : « Je ne suis pas une invention de Puech, c'est lui qui est une création de mon imagination. » Cette affirmation paradoxale illustre le jeu métafictionnel à l'œuvre. La vidéo crée une réflexion sur la fictionnalisation des auteurs et la construction des identités fictives à travers une mise en scène où le personnage semble plus réel que l'auteur lui-même. Ainsi, au sein de ce projet, est mise en scène une inversion des rôles entre Jean-Benoît Puech et Benjamin Jordane, où ce dernier affirme que c'est Puech qui dépend de lui pour exister. Cela souligne une des caractéristiques de la fiction théorique, où le personnage fictif est souvent traité comme un sujet autonome, capable de remettre en question son propre créateur.

Cette réflexion fait écho à la citation de Borges, mentionnée dans la vidéo : « Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire. » (Borges, 2018 : 5). Cette citation souligne l'approche de Jordane (et, par extension, de Puech) qui consiste à créer des œuvres fictives à travers

[141] Interprété par Camille Chane-Sit-Sang dans cette vidéo.

leurs commentaires et résumés plutôt que de les écrire intégralement. Ce projet pousse plus loin l'idée de Borges en ne se contentant pas de feindre l'existence d'un livre, mais en donnant vie à un auteur fictif à travers un médium audiovisuel. Cela crée une couche supplémentaire de complexité dans le jeu entre réalité et fiction. Ce dialogue offre un savoir réflexif, où le personnage devient un outil critique pour interroger les rapports de force entre auteur, texte et lecteur. De plus, Jordane refuse d'accepter sa condition fictionnelle, affirmant son existence matérielle à travers des preuves tangibles (son portrait, ses actes de décès fictifs). Ce procédé rappelle les démarches de Pirandello dans *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), où des personnages fictifs réclament une place dans la réalité. Cependant, contrairement à l'œuvre de Pirandello qui se limite au cadre théâtral, ce projet étend la réflexion au domaine audiovisuel, créant une nouvelle forme d'interaction entre le personnage fictif et le spectateur.

En outre, le format vidéo permet de jouer sur des codes réalistes, tout en maintenant une tension avec la nature fictive de Benjamin Jordane. Le spectateur est confronté à un personnage qui parle comme un auteur réel, brouillant les frontières entre réalité et fiction. Ce processus produit un nouveau savoir sur la manière dont la fiction peut se manifester visuellement, transformant la figure fictive en un sujet documentaire. Cela contribue à la réception de la fiction théorique sous des formes multimodales. Ce choix du médium vidéo soulève des questions éthiques importantes. En présentant un personnage fictif comme réel dans un format traditionnellement associé à la vérité documentaire, le projet interroge la confiance du spectateur et sa capacité à discerner le vrai du faux. Cette démarche pourrait être perçue comme une forme de manipulation, mais elle peut aussi être vue comme un outil pédagogique pour développer l'esprit critique du public face aux médias.

Enfin, Jordane affirme que c'est la critique littéraire qui donne sens à l'œuvre et assure la postérité de la fiction. Il se présente comme un objet d'analyse critique, ce qui renforce l'idée que la fiction, pour exister, doit être interprétée et commentée. Ce dialogue entre le personnage fictif et la critique littéraire montre à quel point la recherche-création fonctionne à travers des allers-retours entre création et interprétation critique. Cette vidéo ne se contente pas de présenter un personnage littéraire : elle le met en scène comme un artiste réel, brouillant la frontière entre fiction et réalité. En utilisant les codes du portrait d'artiste documentaire, la vidéo propose une réflexion sur la construction d'une identité fictive et sur la manière dont l'image peut renforcer la présence d'un personnage imaginé. Ce projet permet de produire un nouveau savoir sur Benjamin Jordane,

en l'incarnant sous une forme visuelle et sonore, ce qui modifie la manière dont ce personnage est perçu et interprété.

La réception de cette vidéoportrait de Benjamin Jordane met en lumière la façon dont la recherche-création transforme l'expérience du spectateur face à l'œuvre. L'ambiguïté entre réalité et fiction est au cœur de cette expérience, et Jordane lui-même l'incarne parfaitement dans ses interactions. Un moment clé de la vidéo illustre cette dynamique. La narratrice, qui interroge à la fois Benjamin Jordane et une critique littéraire, pose à Jordane une question révélatrice : « Vous n'êtes pas sans savoir que vous étiez au départ un personnage de fiction inventé par Puech, et vos lecteurs sont peut-être curieux de savoir comment vous vivez votre rapport ambigu à la réalité, votre non-existence. » La réponse de Jordane est à la fois directe et paradoxale : « Mais non, j'existe. Vous voyez bien que j'existe. Comment pouvez-vous mettre en doute mon existence alors que je suis aujourd'hui face à vous ? » Cette affirmation, venant d'un personnage supposément fictif, crée un effet saisissant. Elle pousse le spectateur à remettre en question ses propres conceptions de l'existence et de la fiction. En voyant et entendant Jordane affirmer son existence avec une telle conviction, le public est confronté à un dilemme : comment réconcilier l'apparente réalité de Jordane avec sa nature fictive connue ? Cette séquence exemplifie la manière dont la recherche-création, en brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire, invite le spectateur à participer à la construction du sens de l'œuvre. Elle souligne la capacité de ce type de projet à susciter une réflexion profonde sur la nature de la réalité, de la fiction, et de l'identité.

Le spectateur, en visionnant une vidéo qui présente un portrait réaliste d'un artiste fictif, se retrouve dans une situation ambiguë, où il doit naviguer entre le réalisme de la forme (le documentaire) et la fictionnalité du contenu. Cela pousse le public à reconsidérer la fiction comme une construction pouvant s'incarner dans des formes visuelles crédibles. Cette réception soulève des questions sur la véracité des récits et sur le rapport à l'image dans la fiction contemporaine. Le public peut être amené à interroger la nature même du personnage, à se demander s'il est réel ou fictif, ce qui constitue une participation active dans la construction du sens. Ce processus démontre que la vidéo, en tant que médium, peut devenir un outil critique pour questionner la manière dont la fiction est perçue. La création de cette vidéo portrait participe à enrichir l'univers de Benjamin Jordane en étendant la fiction littéraire au-delà du texte. Ce projet montre comment la fiction théorique peut déborder du cadre narratif traditionnel pour intégrer des formes artistiques

nouvelles, comme l'audiovisuel, afin de construire des récits hybrides. En contribuant à faire vivre un personnage fictif dans un espace visuel, cette vidéo apporte une nouvelle dimension à la littérature contemporaine, en proposant une narration multimodale qui associe le texte à l'image et au son. La vidéo portrait de Benjamin Jordane est une contribution à la littérature expérimentale. Elle explore la manière dont la fiction théorique peut s'incarner dans des médiums visuels. Elle transforme le rapport entre texte et lecteur en un rapport audiovisuel où le spectateur devient un cocréateur de sens. Bien que ce projet ouvre de nouvelles possibilités fascinantes, il présente également des défis. La création d'un personnage fictif aussi élaboré que Benjamin Jordane demande un investissement considérable en temps et en ressources. De plus, la réception d'une telle œuvre peut être complexe, nécessitant un public averti capable de naviguer entre les différentes couches de sens et de fiction. Ces limites soulèvent la question de l'accessibilité de telles œuvres et de leur place dans le paysage littéraire et artistique contemporain.

La recherche-création et la fiction théorique apportent des contributions cruciales à la production de nouveaux savoirs et à l'évolution de la littérature contemporaine. Les œuvres hybrides qui en résultent ne se limitent plus au texte écrit, mais s'étendent à l'espace physique, à la performance, et à l'interaction multimodale. Elles redéfinissent les rôles du lecteur et de l'auteur, invitant le public à participer activement à la construction du sens et à expérimenter des formes narratives inédites. Par cette dynamique, elles permettent à la littérature contemporaine de se réinventer sans cesse, en ouvrant de nouveaux espaces pour l'expérimentation critique et la création partagée. À l'avenir, ce type de projet pourrait évoluer avec l'émergence de nouvelles technologies. Par exemple, la réalité virtuelle pourrait permettre aux spectateurs d'interagir directement avec Benjamin Jordane dans un espace tridimensionnel. L'intelligence artificielle pourrait être utilisée pour créer des versions interactives de Jordane capables de répondre en temps réel aux questions des spectateurs, poussant encore plus loin le brouillage entre réalité et fiction. En conclusion, la création de Benjamin Jordane par Jean-Benoît Puech, et sa mise en scène dans cette vidéo, illustrent parfaitement les possibilités offertes par la recherche-création et la fiction théorique. Comme le dit Jean-Benoît Puech lui-même : « Et donc mon idée, l'enjeu, si vous voulez, c'est de montrer qu'au fond, il n'y a pas tellement de différence entre un écrivain réel et un écrivain imaginaire. » Cette réflexion pousse à reconsidérer les frontières entre réalité et fiction, entre auteur et personnage, ouvrant de nouvelles perspectives pour la littérature contemporaine.

Ce chapitre a exploré les caractéristiques clés de la fiction théorique, en mettant en lumière ses fondements théoriques, l'importance du lecteur, et la façon dont elle fusionne création littéraire et production de savoirs. L'idée centrale est que la fiction théorique, en jouant sur l'incomplétude et l'interdisciplinarité, transforme le lecteur en cocréateur et enquêteur, tout en intégrant une réflexion sur les processus narratifs. Les personnages y sont à la fois des concepts théoriques et des vecteurs narratifs, mobilisés pour interroger des idées abstraites à travers des techniques telles que la mise en abyme ou les récits enchâssés. La fiction théorique offre une interaction continue entre les personnages et les thèmes, reflétant des débats intellectuels et des réflexions méta-narratives.

En parallèle, la recherche-création y trouve une résonance particulière, grâce à sa capacité de produire des savoirs hybrides, à travers une pratique artistique réflexive, et ce, tant en format texte qu'en format multimodal. Les exemples de projets artistiques, comme le portrait d'artiste de Benjamin Jordane, illustrent comment la fiction théorique et la recherche-création contribuent à enrichir la littérature contemporaine. Ces approches repoussent les frontières du texte et engagent le lecteur dans un processus de construction du sens actif et participatif. Elles répondent aux défis d'une ère où les frontières entre disciplines, médias et réalités (virtuelle et physique) deviennent de plus en plus poreuses.

Dans le contexte actuel de la production littéraire, marqué par une hybridation croissante des formes et des contenus, la fiction théorique et la recherche-création apparaissent comme des approches particulièrement pertinentes. Elles offrent des outils conceptuels et créatifs pour explorer les complexités de notre monde interconnecté, où les notions de vérité, de fiction et de savoir sont constamment remises en question.

Ce chapitre a établi que la fiction théorique ne se contente pas de raconter des histoires ; elle structure des savoirs, engage un dialogue critique avec d'autres disciplines, et invite à l'interaction, que ce soit par la lecture ou à travers des formes expérimentales, comme la recherche-création. Ces approches ouvrent de nouvelles perspectives pour la théorie littéraire, en proposant des modèles d'analyse qui prennent en compte la complexité et la fluidité des productions culturelles contemporaines.

Le prochain chapitre s'intéressera à l'analyse des œuvres de Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas, deux auteurs dont les pratiques se situent au cœur de ces réflexions sur la fiction théorique. Nous explorerons comment leurs œuvres respectives dialoguent avec les concepts d'incomplétude, de personnages théoriques et de convergence des savoirs, tout en poursuivant la dynamique entamée dans ce chapitre autour de l'exploration narrative et de la métafiction. Cette analyse nous permettra d'observer concrètement comment ces auteurs mettent en pratique les principes de la fiction théorique, offrant un terrain d'étude riche pour comprendre les enjeux et les potentialités de cette approche dans la littérature contemporaine.

Chapitre III.

La fiction théorique chez

Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas

Dans la continuité de notre analyse des caractéristiques et des mécanismes de la fiction théorique, ce troisième chapitre se concentre sur l'examen de deux figures clés de ce genre, Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas. Comme nous l'avons vu précédemment, la fiction théorique se caractérise par son incomplétude textuelle, qui pousse le lecteur à s'engager activement dans la co-construction du sens, ainsi que par une intertextualité dense qui place le texte au cœur d'un réseau de références littéraires et théoriques.

Jean-Benoît Puech, dans *La Bibliothèque d'un amateur* et *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, déploie une réflexion sur la construction identitaire par la fiction, en recourant à la transfictionnalité et à l'interdisciplinarité. Le personnage de Benjamin Jordane, double fictif de l'auteur, sert de point d'ancrage à une exploration de la frontière mouvante entre réalité et fiction, invitant le lecteur à participer activement à l'acte créatif.

Enrique Vila-Matas, quant à lui, dans des œuvres telles que *Chet Baker piensa en su arte* et *Historia abreviada de la literatura portátil*, propose une fiction où l'ironie et la métafiction jouent un rôle prépondérant. Il fait appel à des narrateurs non fiables et à des dispositifs de mise en abyme, qui questionnent continuellement les attentes du lecteur et les notions de vérité et d'authenticité littéraires. Ces stratégies soulignent l'importance du lecteur en tant qu'enquêteur, acteur central du processus de lecture et de création.

S'inspirant des travaux de Genette sur la transtextualité, enrichis par les réflexions de Richard Saint-Gelais, ainsi que de Hutcheon sur la métafiction, cette analyse comparée des œuvres de Puech et de Vila-Matas vise à démontrer comment, à travers des dispositifs narratifs spécifiques, la fiction théorique devient un outil critique pour interroger la fonction de l'écrivain et redéfinir le rôle du lecteur. Ce chapitre s'attachera à explorer ces stratégies narratives et à évaluer leur impact sur l'expérience de lecture, en tenant compte de la dimension pédagogique inhérente à ce genre littéraire.

1. La fiction théorique chez Jean-Benoît Puech : Benjamin Jordane, de la création à la légitimation

a. Présentation de l'auteur et de ses œuvres principales

Dans le paysage littéraire contemporain, Jean-Benoît Puech, universitaire et écrivain français, se distingue par une œuvre singulière qui repose sur un dédoublement systématique. Son travail se déploie selon deux axes majeurs : une œuvre publiée sous son propre nom, et un univers fictionnel complexe élaboré autour de son double littéraire, Benjamin Jordane. C'est dans *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) que Jordane fait sa première apparition, discrète mais significative, à travers des notes de lecture qui lui sont attribuées. Cette émergence initiale marque le début d'une construction littéraire qui ne cessera de se complexifier au fil des décennies. Cette construction bifide interroge les notions d'identité et d'authenticité en littérature. L'œuvre signée Jean-Benoît Puech débute en 1979 avec *La Bibliothèque d'un amateur* aux éditions Gallimard. S'ensuit une série d'ouvrages qui oscillent entre récit personnel et réflexion sur la littérature : *Voyage sentimental* (1986, réédité en 2002), *Du vivant de l'auteur* (1990), et *Louis-René des Forêts, roman* (2000). Les années 2010 sont marquées par la publication d'œuvres à caractère plus autobiographique, comme *Le Roman d'un lecteur* (2013), suivi d'une trilogie sur sa jeunesse : *Orléans de ma jeunesse* (2015), *Une adolescence en Touraine* (2017) et *Moonfleet 1947* (2019). Cette veine personnelle se poursuit avec *La Préparation du mariage* (2021) et *Démentis* (2022), tandis que sa réflexion sur la littérature trouve son expression dans les deux tomes de *Fonds de miroirs* (2015 et 2023). Parallèlement à cette œuvre personnelle, Puech développe un important corpus critique autour de son double fictif, Benjamin Jordane. Cette exploration commence avec *Présence de Jordane* (2002), où il pose les bases biographiques de son personnage, suivi de *Jordane revisité* (2004) qui approfondit cette première approche. L'entreprise prend de l'ampleur avec *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008), volume co-dirigé avec Yves Savigny, autre création fictive de Puech. La collection de documentation sur Jordane s'agrandit avec deux catalogues d'exposition : *Jordane intime* (2012) et *Jordane et son temps, de 1947 à 1994* (2017), tous deux élaborés en collaboration avec Savigny. Cette exploration critique s'achève provisoirement avec *Cinq matinées du Jordane Club* (2022), qui témoigne de la création d'une communauté fictive de lecteurs. L'univers de Benjamin Jordane lui-même se construit à travers plusieurs œuvres qui lui sont attribuées. Sa bibliographie s'ouvre avec *L'Apprentissage du roman*

(1993), suivi de *Toute ressemblance…* (1995), recueil établi par Stefan Prager, autre figure fictive qui vient enrichir cet univers en tant que commentateur. Plus récemment, deux nouvelles œuvres sont venues compléter ce corpus : *La Mission Coupelle* (2020), co-édité par Prager et Puech, et *Atlantis Terrace* (2024), qui marque une évolution vers la science-fiction. Ces créations sont complétées par une biographie intitulée *Une biographie autorisée* (2010), écrite par Yves Savigny, qui brosse le portrait psychologique et littéraire de l'artiste Jordane. Cette double bibliographie révèle la sophistication du projet littéraire de Puech. D'une part, il développe une œuvre personnelle qui explore les thèmes de la mémoire, de la lecture et de l'autobiographie. D'autre part, il élabore un univers fictionnel complexe autour de Benjamin Jordane, enrichi par la présence d'autres personnages fictifs, comme Yves Savigny et Stefan Prager, qui agissent comme commentateurs et biographes. En brouillant continuellement les frontières entre réalité et fiction, auteur et personnage, Puech remet en question la notion de paternité littéraire et invite le lecteur à interroger les mécanismes mêmes de la création littéraire. Le duo Puech-Jordane, s'inscrivant dans la lignée de Borges, transforme la fiction en labyrinthe où le lecteur doit démêler les fils de la réalité et de l'imaginaire, explorant la notion d'identité littéraire.

Benjamin Jordane constitue à la fois un pseudonyme, un personnage fictif, mais aussi une œuvre en soi avec une bibliographie étoffée et autour de laquelle gravite une abondante œuvre critique. La mise en place de cet avatar permet à Puech d'explorer les potentialités infinies de la littérature tout en questionnant les conventions et les théories qui la structurent. En occupant une double position, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de son propre texte, Puech jouit d'une position unique qui révèle la nature autoréflexive de son œuvre. Cette posture singulière place Jean-Benoît Puech au cœur de la fiction théorique, car toute sa production liée à Benjamin Jordane constitue une somme à la fois fictive et théorique, permettant d'explorer, à travers la fiction, la critique littéraire et la réflexion sur la littérature elle-même. Le travail de Puech se conçoit comme une vaste métafiction se repliant sur elle-même et se commentant de manière autoréférentielle, interrogeant les présupposés mêmes de la narration et de la lecture. Jean-Benoît Puech cherche certes à déconstruire les attentes du lecteur, mais surtout à repenser les limites de la fiction en étendant son territoire jusque dans ce qui en semble volontiers préservé : le commentaire savant.

Il existe chez Puech un romanesque de la littérature, voire de la pensée littéraire, c'est-à-dire une volonté de « mettre en scène la littérature entière, interrogée sur tous les plans, du plus

personnel au plus institutionnel, du plus essentiel au plus prosaïque, du témoignage apparemment le plus brut à la fiction critique la plus élaborée ». (Lecoeur & Rabaté, 2016 : 12). L'œuvre complexe de Puech s'inscrit dans le « romanesque des lettres », tel que défini par Michel Murat : une approche qui valorise le plaisir de découvrir les récits de la vie littéraire, qu'ils proviennent de contemporains, de biographes ou prennent la forme de romans. L'entreprise de Puech illustre cette notion qui observe l'infusion à trois niveaux : dans les fictions qui prennent la vie littéraire pour sujet (comme les œuvres de Jordane), dans les textes non fictionnels (comme les essais critiques de Puech sur Jordane), et dans les traces que la mémoire conserve de l'histoire des auteurs et de leurs relations (incarnés ici par le réseau de personnages fictifs autour de Jordane). En brouillant continuellement les frontières entre réalité et fiction, entre texte et hors-texte, Puech crée précisément ce que Murat identifie comme le carrefour où surgit le romanesque : là où l'existence s'interprète au prisme des romanes, qui l'intensifient, l'idéalisent et la modélisent. Son œuvre devient un exemple paradigmatique de la façon dont la vie des lettres elle-même peut se lire comme une aventure riche de rebondissements et chargée d'affects puissants. L'ensemble de la production de Puech se conçoit donc comme une modélisation de la littérature. Ainsi, pour Alix Tubman-Mary[142], Benjamin Jordane, et par extension l'œuvre de Puech, se présente comme une miniature de la littérature :

> Jordane est un produit de la bibliothèque borgésienne, il s'inscrit dans une culture, dans une histoire de la littérature, il est une « hypostase » de la Littérature moderne, le lieu où elle s'incarne pour un temps en s'inscrivant dans la réécriture continue des textes qui l'ont précédé, et cette essence absolue ne saurait se livrer à travers une voix unique, mais s'entrevoit grâce à des témoignages multiples, tantôt convergents, tantôt contradictoires. *Secundum scripturas*. (Tubman-Mary, 2016 : 96)

La littérature ouvre sur des réflexions métaphysiques et spirituelles et met en scène la littérature elle-même en l'incarnant.

La Bibliothèque d'un amateur (1979) participe de cette mise en scène de la littérature elle-même. Cet ouvrage inaugure les expérimentations de Puech autour de la figure de l'écrivain fictif et de la biographie imaginaire. Ce récit se présente comme un ensemble de textes et débute comme suit : « Ce sont les textes critiques d'un amateur, à propos des livres qui tiennent à cœur. Je brûle

[142]Article tiré de l'ouvrage collectif : P. Lecœur & D. Rabaté (Dir.). (2016). *Les Mondes de Jean-Benoît Puech*. Classiques Garnier.

de commenter à mon tour ses lectures de prédilection ; mais pourrais-je encore le faire, maintenant que je suis devenu son ami ? » (Puech, 1979 : 2). Cette bibliothèque esquissée au sein de l'ouvrage reflète les goûts et influences de Jordane. Par la même occasion, Puech en profite pour explorer ses propres intérêts littéraires et esthétiques. *La Bibliothèque d'un amateur* met en évidence le rôle de la littérature dans la vie d'une personne. Il interroge l'identité de Jordane à travers ses choix littéraires. Il brosse le portrait en creux de l'amateur : Benjamin Jordane.

Près de trente ans plus tard, afin d'en apprendre davantage sur Benjamin Jordane, le lecteur peut ensuite se référer à l'ouvrage de Puech et d'Yves Savigny : *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, autre élément composant la vaste fiction théorique composée par Puech autour de la figure de Jordane. Cette publication s'inscrit dans une période particulièrement fertile pour le développement de l'univers jordanien, qui a débuté avec *Présence de* Jordane (2002) et *Jordane revisité* (2004). Dans cet ouvrage, Puech et Savigny exposent et analysent la vie de Benjamin Jordane afin d'offrir à son lecteur des éléments biographiques pour éclairer sa production littéraire. L'ouvrage respecte les codes et conventions du genre littéraire de la biographie tout en les détournant, créant une fois de plus une œuvre paradoxale et ouverte à de multiples interprétations. En effet, une narration complexe se met en place, où éléments factuels et invention pure se mêlent. Le lecteur, une fois de plus, se trouve pris au piège de ce labyrinthe où biographie, fiction et réalité s'entremêlent. Les thèmes de l'identité de l'auteur, de la création littéraire, de la critique et de l'interprétation des textes, ainsi que la manière dont les écrivains s'insèrent dans la trame de l'histoire littéraire sont abordés. Avec cet ouvrage, Puech offre une extension à son univers littéraire, mais également un espace de réflexion sur la fiction comme moyen de connaissance et d'exploration du réel.

Cette exploration du réel se retrouve également dans *Cinq matinées du Jordane Club* (2022), publié quatorze ans après *Benjamin Jordane, une vie littéraire* et venant couronner plus de quarante ans de construction de l'univers jordanien. Il s'agit de la transcription de cinq rencontres des membres du Jordane Club, société littéraire dédiée à la figure et à l'œuvre de Benjamin Jordane. Ce concept permet à Puech d'étayer sa création et de lui offrir un nouveau médium au sein duquel se développer. *Cinq matinées du Jordane Club* vient nourrir le jeu narratif de Jean-Benoît Puech. Le lecteur est invité à franchir les portes de cette société littéraire et à pénétrer au sein d'un espace de discussion fictif questionnant la réalité même de l'expérience littéraire. Puech peut de ce fait

poursuivre ses explorations sur la fiction et aboutit à la conclusion paradoxale que les discussions et analyses autour d'un auteur fictif peuvent nourrir des débats tout aussi significatifs que si elles portaient sur de véritables auteurs. Puech met en scène le rôle des lecteurs dans la réputation et la postérité d'un auteur avec ce nouvel ouvrage.

Comme le résume Dominique Rabaté dans son article « Incrédulité et mystification[143] », lire Puech c'est lire la fabrique de renversements en train de se faire. C'est-à-dire que les textes de Puech présentent toujours des revirements et corrections qui attestent paradoxalement de la véridicité des événements décrits. L'œuvre de Puech tout entière permet d'illustrer sa conception de la fiction.

b. Contexte littéraire, réception critique et influences dans l'œuvre de Puech

L'œuvre de Jean-Benoît Puech s'inscrit dans un contexte littéraire particulier, marqué par un questionnement croissant sur la nature de la fiction, la remise en cause des frontières entre l'auteur et le texte, et une intertextualité omniprésente. Durant les années 1970 et 1980, époque où Puech commence à publier, la littérature française évolue dans ce que Dominique Viart décrit comme une période où « la critique structuraliste et les dernières avant-gardes […] se méfiaient de la subjectivité et du "réalisme" » (Viart, 2005 : 7). Les écrivains étaient alors « convaincus que les personnages littéraires n'étaient que des fabrications verbales, des "êtres aux entrailles de papier" selon la formule de Paul Valéry » (*Ibid.* 7). Cependant, comme l'explique Viart, cette conception autoréférentielle de la littérature s'est heurtée à la pression du monde et à « la faculté de la littérature à mettre en œuvre les expériences individuelles et les questions collectives » (*Ibid.* 8). C'est précisément dans cette tension que s'inscrit l'œuvre de Puech. Si elle manifeste certains traits formels hérités de cette période structuraliste, elle participe aussi de ce que Viart nomme une littérature transitive, qui « redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée » (*Ibid.* 9). Bruno Viard, dans « Restaurer la transitivité de la littérature », alerte toutefois sur les risques d'une

[143] Rabaté, D. (2021). Incrédulité et mystification. Réflexions sur Segalen, des Forêts et Puech. *Littérature*, 202, 12-23. https://doi.org/10.3917/litt.202.0012

approche trop formaliste qui conduirait à « évider la littérature de ses contenus » (Viard, 2011 : 14), créant « une nouvelle scolastique » où « l'âme des œuvres qu'on voulait ressaisir est à nouveau délaissée » (*Ibid.* 13). Les textes de Puech comme *Présence de Jordane* (2002) ou *Louis-René des Forêts, roman* (2000) incarnent cette tension : d'un côté, ils pourraient sembler participer de ce que Bruno Viard nomme « un culte asphyxiant de la Littérature » (*Ibid.* 11). De l'autre, ils rejoignent ce que Pierre Leroux, cité par Viard, définit comme la fonction essentielle de la littérature : être « la principale expression, l'expression la plus directe, la plus certaine, la plus évidente, la plus complète, de toute époque » (Leroux, 2007 : 133). Cette position complexe de Puech fait écho à la capacité de la littérature contemporaine à écrire, conjuguant héritage littéraire et interrogations contemporaines sur la nature même de l'écriture. Bruno Viard souligne les risques d'un « culte asphyxiant de la Littérature », mais l'œuvre de Puech semble précisément éviter cet écueil en réalisant la caractéristique de la littérature contemporaine : une écriture qui, sans « ignorer les critiques des décennies précédentes » (Viart, 2005 : 14), parvient à renouer avec les objets de la littérature — le sujet, le réel, la mémoire — tout en les problématisant.

Le début de la carrière de Puech, marqué par la parution de *La Bibliothèque d'un amateur* en 1979, correspond à une époque de profonde mutation dans le paysage littéraire. La littérature se tourne de plus en plus vers des récits qui mettent en lumière leur propre processus de création. Comme l'exprime Alexandre Gefen dans son article « Benjamin Jordane, roman. Jeux identitaires et aventures métatextuelles dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech »[144], l'œuvre de Puech incarne le moment théorique de la littérature française, à savoir la fin du structuralisme. Des auteurs comme Italo Calvino ou Georges Perec, membres de l'Oulipo, influencent le paysage littéraire par leurs jeux formels et autoréflexifs. Puech, comme l'explique Gefen, utilise des stratégies de cryptage comparables à celles des oulipiens. L'influence de Borges, en particulier, est centrale dans la démarche de Puech, notamment à travers le jeu sur les identités fictives et les bibliographies imaginaires, thèmes qui trouvent un écho direct dans la création de Benjamin Jordane, un véritable double littéraire.

Le recours à la biographie pour asseoir l'identité et la légitimité de Jordane constitue un autre aspect essentiel de cette démarche, évoquant le dispositif mis en place par Nabokov dans *La*

[144] Article publié au sein du volume : A. Glinoer & M. Lacroix (Dirs.). (2017). *Romans à clés. Les ambivalences du réel*. Presses universitaires de Liège.

Vraie Vie de Sebastian Knight. Ce procédé permet à Puech d'ouvrir une réflexion critique sur la notion de paternité littéraire. En endossant tour à tour les rôles d'auteur, de biographe et d'éditeur, Puech remet en question la centralité de l'auteur réel au profit d'une multiplicité de voix et d'identités fictives. Comme le soulignent Robert Dion et Frances Fortier dans *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, « l'enjeu esthétique de la biographie littéraire réside dans la diversité des procédés transformationnels » qui cherchent à « faire oublier ou mettre en évidence le caractère hypertextuel de son exercice » (Dion & Fortier, 2010 : 54). Chez Puech, cette frontière entre fiction et réalité est mise en jeu, puisque Benjamin Jordane existe dans un cadre littéraire tout en demeurant fictif. Cette tension s'articule autour de deux pôles : d'une part le mimétisme (la volonté de créer un effet de réel en imitant les codes de la biographie traditionnelle), d'autre part l'herméneutique (le travail d'interprétation et d'analyse des textes supposés de Jordane). Comme le soulignent Dion et Fortier, « l'écriture biographique peut difficilement faire l'économie de la reprise d'extraits de l'œuvre » et « l'œuvre y apparaît comme un document, une pièce à conviction » (*Ibid.* 66-67). Ainsi, Puech joue simultanément sur ces deux registres : il construit la vraisemblance de son personnage par l'imitation des procédés biographiques classiques, tout en développant un véritable travail d'interprétation de l'œuvre fictive de Jordane.

En outre, selon Dion et Fortier, « l'écriture biographique contemporaine réinvente l'auctorialité, qui devient affaire intersubjective » (*Ibid.* 85). En faisant de Jordane un auteur fictif, Puech interroge la figure traditionnelle de l'auteur et en propose une version dédoublée, multipliée. Enfin, comme le soulignent Dion et Fortier, « plus "l'homme Jordane" tend à s'imposer, et plus il devient la matière de cette "création artistique" que Puech élève à une dignité supérieure » (*Ibid.* 104). Ainsi, chez Puech, la biographie fictive devient un exercice métafictionnel, où l'écriture de la vie est aussi un commentaire sur la création elle-même.

Cette réflexion rejoint celle de Jean-François Jeandillou dans *Esthétique de la mystification*. Jeandillou définit la mystification comme une stratégie où l'œuvre « feint d'être autre chose que ce qu'elle est » (Jeandillou, 1994 : 37), reposant sur un équilibre subtil entre apparence et dévoilement. Pour que la mystification se distingue de la tromperie, elle doit inclure un moment de démystification où le subterfuge est révélé. Dans le cas de Puech, ces mystifications littéraires, loin d'être préjudiciables, sont des divertissements intellectuels qui jouent avec la

crédulité du lecteur (*Ibid.* 147). Cependant, cette mystification repose sur le mode déceptif[145], concept défini par Greimas, où les attentes du lecteur sont volontairement contredites ou détournées. Puech, par ses jeux avec la biographie fictive et la construction d'identités littéraires, manipule cette dimension déceptive pour créer des effets de surprise et de remise en question. Nous reviendrons plus en détail sur ce mode déceptif lors de l'analyse des œuvres de Puech, où ce procédé occupe une place centrale dans son interaction avec le lecteur.

Chez Puech, la biographie de Benjamin Jordane est construite selon les conventions du genre, mais elle finit par se dérober aux attentes du lecteur en révélant progressivement sa nature fictive. Comme l'explique Jeandillou, pour se donner à voir, la mystification s'appuie sur des *topoï* littéraires (*Ibid.* 176), et c'est précisément le respect scrupuleux des codes de la biographie qui permet à l'illusion de se révéler et de dévoiler sa nature fictive. Cette stratégie de mystification brouille les pistes et met en scène le jeu de l'illusion littéraire, créant un espace où la fiction interroge ses propres mécanismes. Le recours à la mystification chez Puech permet d'interroger le statut de l'auteur, un point central chez Jeandillou, qui écrit que « l'acte de mystification interroge non seulement la réalité du texte, mais aussi l'autorité de celui qui l'a produit » (*Ibid.* 156). En faisant de Benjamin Jordane à la fois un personnage fictif et un auteur en soi, Puech remet en question la notion même d'auctorialité et la manière dont nous concevons la figure de l'écrivain. Cette mystification, loin de se limiter à un jeu littéraire, devient un moyen de réflexion sur la production du texte et sur la manière dont le lecteur est amené à reconstruire du sens à partir d'indices ambigus.

Cette approche rejoint ce que Jeandillou appelle l'esthétisation du mensonge. L'œuvre de Puech ne cherche pas seulement à tromper ou à illusionner ; elle transforme le mensonge en un acte créatif, en moteur de l'écriture. En créant un auteur fictif comme Benjamin Jordane, Puech élabore un discours critique sur les conventions littéraires, tout en invitant le lecteur à repenser l'acte de création littéraire. Cette démarche, au cœur de la fiction théorique, fait écho aux théories Jeandillou, qui voit la mystification comme un acte esthétique à part entière. Ce procédé permet à l'auteur de jouer avec la crédulité du lecteur, tout en l'invitant à une réflexion sur les mécanismes

[145] Cette notion a été introduite dans : Greimas, A. J. (1983). *Du sens II : Essais sémiotiques*. Éditions du Seuil.

littéraires. En ce sens, l'ensemble de l'œuvre de Puech peut se percevoir comme une expérience exploratoire des limites de la fiction.

L'œuvre de Jean-Benoît Puech se nourrit également d'une intertextualité riche et complexe, un élément central de sa démarche littéraire. Son usage de la transtextualité, permet à Puech de tisser un réseau littéraire où chaque texte dialogue avec d'autres, créant une vaste toile de références croisées. Puech ne cesse de jouer avec ces références, non seulement en interagissant avec des auteurs qui l'ont influencé, mais aussi en convoquant ses propres textes, ce qui fait de chaque œuvre une partie d'un ensemble plus vaste. Cette intertextualité n'est pas un exercice d'érudition ; elle est un moyen pour Puech de remettre en question les frontières entre création et critique. Chaque œuvre de Puech peut être lue comme un texte en constante interaction avec les autres, formant un réseau littéraire où les rôles de l'auteur, du critique, et même du lecteur, se confondent. En outre, l'autoréflexivité dans l'œuvre de Puech renforce cette idée que la littérature est un lieu de dialogue incessant avec ses propres fondements et avec d'autres œuvres, réelles ou fictives.

Dans ce cadre, l'influence de son mentor, Louis-René des Forêts, auteur du *Bavard* (1946), est particulièrement significative. Des Forêts, écrivain de renom, a joué un rôle clé dans le développement intellectuel de Puech et dans son approche de l'écriture. Des Forêts, connu pour son travail sur les frontières entre silence et langage dans la littérature, a transmis à Puech une sensibilité aux nuances de la voix narrative et à l'exploration des non-dits dans le texte. Son œuvre, marquée par une quête d'authenticité dans la représentation du moi et une méfiance à l'égard des récits linéaires, trouve un écho dans les stratégies de déstabilisation narrative de Puech. L'héritage de Louis-René des Forêts se manifeste particulièrement dans l'importance que Puech accorde à l'incomplétude du texte, à la fragmentation narrative et à l'exploration de l'identité. Puech rend d'ailleurs hommage à cette relation dans son livre *Louis-René des Forêts, roman* (2000), où il fictionnalise leurs rencontres et leurs échanges intellectuels. Ce texte, à la frontière entre biographie fictive et hommage littéraire, illustre bien le lien interpersonnel et littéraire qui a uni les deux auteurs, et la manière dont Des Forêts a influencé la conception même de la création littéraire chez Puech.

Enfin, les accointances littéraires de Puech ne se limitent pas à Borges, Calvino, ou même à Louis-René des Forêts. Il partage également des affinités intellectuelles avec des écrivains qui

interrogent le rapport entre littérature et réalité, tel qu'Enrique Vila-Matas. Les œuvres de Vila-Matas explorent fréquemment la disparition de l'auteur et la mise en scène de l'écrivain dans ses propres textes. Cette réflexion sur l'absence, voire l'effacement de l'auteur réel au profit d'une figure fictive, rejoint les préoccupations de Puech, qui questionne la paternité littéraire à travers la construction d'identités fictives, notamment celle de Benjamin Jordane. Cette accointance intellectuelle entre Puech et Vila-Matas témoigne d'un intérêt partagé pour la métafiction et la fiction théorique. Ces deux genres repoussent les frontières de la narration traditionnelle, faisant de la littérature un espace de réflexion sur elle-même. Vila-Matas, dans des œuvres comme *Bartleby y compañía* ou *Historia abreviada de la literatura portátil*, intègre la critique littéraire dans des récits fictionnels, jouant avec les attentes du lecteur. Puech emprunte une voie similaire en brouillant constamment les frontières entre fiction, critique et théorie littéraire. La biographie fictive de Jordane, tout comme les récits de Vila-Matas, devient un espace d'exploration des conventions littéraires et des rôles assignés à l'auteur et au texte. Cette proximité intellectuelle entre Puech et Vila-Matas témoigne d'un intérêt partagé pour la métafiction et la fiction théorique, des genres qui repoussent les limites de la narration traditionnelle et qui font de la littérature un lieu de réflexion sur elle-même. Vila-Matas, joue avec les attentes du lecteur en insérant des éléments de critique littéraire dans des récits fictifs. Puech, quant à lui, emprunte une voie similaire en brouillant les pistes entre critique, fiction et théorie littéraire. Chez Puech, la biographie fictive de Jordane, qui inclut des éléments de vie et d'œuvre imaginaires, reflète cette volonté de questionner les conventions littéraires. Comme chez Vila-Matas, le texte devient un espace où l'auteur disparaît derrière ses créations, laissant le lecteur naviguer entre fiction et réalité.

Une influence souvent moins citée, mais importante dans l'œuvre de Puech est celle de Marcel Schwob, dont l'œuvre *Vies imaginaires* (1896) est un recueil de biographies fictives qui réinvente des vies de personnages historiques et littéraires. Schwob, en jouant avec la biographie comme genre littéraire, anticipe la démarche de Puech qui, avec Benjamin Jordane, pousse plus loin cette tradition en y ajoutant une dimension métafictionnelle et théorique. Comme Schwob, Puech transforme la biographie en un lieu d'invention, où la vérité historique importe moins que la manière dont les histoires peuvent être façonnées et racontées.

Du point de vue de la réception critique, l'œuvre de Jean-Benoît Puech a suscité l'intérêt de la critique littéraire, en particulier dans les cercles académiques. Dès ses premières publications,

Puech a été perçu comme un auteur original, se distinguant par son usage singulier de la biographie fictionnelle et de son exploration des frontières de la fiction. Toutefois, c'est véritablement avec *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) que Puech a attiré l'attention des critiques pour sa capacité à questionner la figure de l'auteur à travers la création de personnages fictifs dotés de vies littéraires complexes.

L'un des points centraux de la réception critique est le dispositif narratif mis en place autour de Benjamin Jordane, ce double fictif qui incarne les préoccupations théoriques de Puech. La critique a souligné l'audace de cette construction, où Puech, tout en se mettant en retrait, interroge la notion de paternité littéraire. Plusieurs études, dont *Les Mondes de Jean-Benoît,* (2016), volume collectif dirigé par Pierre Lecoeur et Dominique Rabaté, ont salué la manière dont Puech utilise Jordane pour explorer les rôles assignés à l'auteur et à l'œuvre. Cette approche, bien que reconnue pour son originalité, a parfois été perçue comme difficile d'accès pour un public plus large. La dimension très théorique de l'œuvre de Puech, combinée à des récits souvent fragmentés et entrelacés de références intertextuelles, a pu dérouter certains lecteurs. Ce caractère hermétique a contribué à maintenir Puech dans une sphère plus restreinte, essentiellement académique, bien que les spécialistes de la fiction théorique et de la métafiction voient en lui une figure incontournable.

Cependant, l'œuvre de Puech n'a pas seulement intéressé les critiques pour ses jeux littéraires. Son érudition et son habileté à convoquer des références intertextuelles ont également été remarquées. Malgré cette complexité, certains critiques ont salué la dimension ludique de l'œuvre de Puech, où la littérature est perçue comme un espace de liberté et de jeu intellectuel. Le double fictif de Benjamin Jordane, qui évolue entre auteur imaginaire et personnage, est souvent vu comme un symbole de cette liberté, permettant à Puech de repenser les conventions littéraires et de proposer une lecture où le lecteur devient un participant actif dans la construction du sens.

En définitive, si la réception critique de Puech reste majoritairement confinée aux cercles académiques, elle est marquée par un respect pour son audace formelle et sa capacité à renouveler des formes traditionnelles de la narration, notamment à travers la biographie fictive. L'œuvre de Puech est perçue comme un laboratoire littéraire où se croisent fiction, critique et réflexion théorique, offrant un terrain fertile pour de nombreuses études sur la littérature contemporaine.

c. *La Bibliothèque d'un amateur* : la naissance de Benjamin Jordane.

La Bibliothèque d'un amateur : genèse et contexte

La Bibliothèque d'un amateur (1979) de Jean-Benoît Puech s'impose comme une œuvre fondatrice dans le domaine de la fiction théorique. Publiée aux éditions Gallimard, cette œuvre protéiforme émerge après les grandes expérimentations du Nouveau Roman (1950-1960) et dans le sillage des réflexions poststructuralistes des années 1970. Si elle hérite de certaines préoccupations formelles du Nouveau Roman — notamment le questionnement sur les conventions narratives et l'autoréflexivité — elle les déplace et les renouvelle. Alors que le Nouveau Roman avait déjà accompli sa révolution formelle avec des œuvres comme *Dans le labyrinthe* (1959) de Robbe-Grillet ou *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon, Puech propose une nouvelle forme d'expérimentation. Celle-ci s'inscrit dans cet héritage, mais ouvre aussi de nouvelles perspectives sur les rapports entre la fiction, la théorie et l'autobiographie. L'ouvrage se présente comme un catalogue raisonné d'une bibliothèque fictive, s'inscrivant dans une riche tradition littéraire de détournement des codes du discours savant. Cette architecture textuelle, qui rappelle les œuvres borgésiennes comme *Fictions*, trouve ses racines dans la bibliothèque de Saint-Victor du *Pantagruel* (1532) de Rabelais, où l'auteur parodie les catalogues médiévaux à travers des titres fantaisistes qui satirisent le savoir institutionnel de son époque. Plus proche de nous, *La Literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño utilise un dispositif similaire pour dresser un inventaire d'écrivains et d'œuvres imaginaires. Puech pousse cette approche plus loin en créant un univers littéraire complet, peuplé non seulement d'auteurs et d'œuvres inventés, mais aussi d'un appareil critique détaillé comprenant commentaires, extraits et références bibliographiques. Si chacun de ces auteurs poursuit des visées distinctes — satirique chez Rabelais, politique chez Bolaño — Puech se distingue par une ambition théorique qui fusionne création littéraire et réflexion critique. Cette architecture textuelle complexe permet à Puech d'explorer les interstices entre réalité et fiction, entre création et critique, questionnant les fondements épistémologiques de la littérature. Par ailleurs, la dédicace de l'ouvrage à Louis-René des Forêts établit un lien intertextuel significatif, plaçant *La Bibliothèque d'un amateur* dans une filiation littéraire qui privilégie l'exploration des frontières entre réalité et fiction, que la remise en question des conventions littéraires, caractéristiques essentielles de la fiction théorique.

Une architecture textuelle complexe

La table des matières dévoile la complexité du projet de Puech. Le texte liminaire « Ni l'un ni l'autre » pose d'emblée la question de l'ambiguïté identitaire à travers l'analyse d'un manuscrit d'attribution incertaine. En refusant de trancher entre deux options d'auctorialité (« ni l'un ni l'autre »), Puech établit d'emblée le paradigme de l'indécidabilité qui caractérisera l'ensemble de l'ouvrage. Cette posture fait écho aux théories sur la mort de l'auteur (Barthes) tout en les dépassant : plutôt que de proclamer la disparition de l'auteur, Puech problématise son statut en créant un espace d'incertitude productive où l'identité auctoriale devient elle-même un objet de spéculation théorique et de création littéraire. Le deuxième texte, intitulé « Un texte critique : À propos du roman de J.-B. Dauriac, *Le Muet* », déploie un subtil jeu d'échos onomastiques. Les initiales et la structure bisyllabique de J.-B. Dauriac renvoient à J.-B. Puech, tandis que « Dauriac », possible anagramme de « D'Auriac », suggère une noblesse fictive contrastant avec l'humilité du nom « Puech » (colline en occitan). Le titre du roman, *Le Muet*, résonne doublement avec « Puech » : par sa sonorité [ɛ] et par sa symbolique du silence, préfigurant la dialectique entre parole et dissimulation qui traverse l'œuvre.

Les titres « Le secret de Jérôme » et « La confession injustifiée » explorent le thème central du secret. La référence à Saint-Jérôme (347-420) s'avère particulièrement riche : traducteur de la Bible en latin et figure tutélaire des bibliothécaires, il incarne le médiateur par excellence entre texte original et lecteurs. Puech établit un parallèle avec sa propre démarche : comme Jérôme traduisant et commentant les textes sacrés, il se fait médiateur d'œuvres fictives à travers son appareil critique. L'exégèse biblique pratiquée par Saint-Jérôme, sa quête des sens cachés, fait écho aux commentaires critiques de Puech qui invitent à une lecture herméneutique moderne. La représentation iconographique[146] traditionnelle de Jérôme dans sa bibliothèque résonne avec le

[146] Cette figure du savant dans sa bibliothèque trouve des représentations célèbres dans l'histoire de l'art. On la retrouve, par exemple, dans *Saint-Jérôme dans son étude* (1514) d'Albrecht Dürer. Le saint y est montré dans un cabinet d'étude richement meublé de livres et d'objets savants. On la retrouve aussi dans le *Saint-Jérôme* (1606) du Caravage qui met en scène le saint en plein travail de traduction. Plus tôt, Antonello da Messina dans son *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* (1475), propose une représentation architecturale sophistiquée de l'espace du savoir, préfigurant les bibliothèques modernes. Ces représentations, qui insistent sur la dimension érudite et solitaire du travail intellectuel, font écho à la posture adoptée par Puech dans *La Bibliothèque d'un amateur*. L'auteur s'y présente également comme un savant manipulant et commentant des textes dans la solitude de son cabinet de travail.

projet même de La Bibliothèque d'un amateur : tous deux tentent d'organiser systématiquement un savoir, réel ou fictif, articulant transmission, interprétation et érudition.

« Le Nègre », interroge la notion d'auctorialité, centrale dans la démarche de Puech et dans la réflexion théorique sur la littérature. Le terme « nègre » (du latin *niger*, noir) désigne traditionnellement dans le monde littéraire l'écrivain qui rédige anonymement pour un autre qui signe l'œuvre. Cette pratique, attestée depuis le XVIII^e^ siècle et répandue au XIX^e^ siècle (avec des cas célèbres comme Alexandre Dumas qui employait plusieurs collaborateurs[147]), interroge la notion d'auteur. Puech joue ici sur plusieurs niveaux de sens : d'une part, le « nègre » comme figure de l'écrivain invisible, travaillant dans l'ombre d'une signature plus prestigieuse ; d'autre part, le « nègre » comme métaphore de sa propre position d'auteur qui prête sa plume à des personnages fictifs comme Benjamin Jordane. Cette double position est d'autant plus intéressante qu'elle inverse le rapport traditionnel du « nègre » à l'auteur signataire : alors que le « nègre » écrit habituellement pour un auteur réel qui s'approprie son texte, Puech, auteur réel, écrit pour des auteurs fictifs qu'il crée. Ce renversement questionne de manière originale les notions d'autorité et d'authenticité en littérature : qui est le véritable auteur quand celui qui écrit invente celui qui signe ? Puech n'est pas l'auteur qui s'efface derrière son texte, mais l'auteur qui crée les conditions de son propre effacement en inventant les figures auctoriales qui le masquent.

Les titres du recueil tissent un réseau thématique dense qui enrichit la réflexion sur l'écriture. Les références géographiques et naturelles (« La Crue », « L'Hôtel des Thermes ») interrogent le rapport entre littérature et réel, tandis que les récits criminels (« Le Crime de l'avenue Louve ») et les textes sur la transformation (« La Mue », « Double deuil ») métaphorisent le processus créatif. L'inclusion d'éléments fantastiques (« Vampires dans un miroir », « L'Hiver du loup-garou ») ouvre une réflexion sur l'altérité, alors que « Le Monsieur du Mardi » explore la

[147] L'histoire littéraire offre de nombreux exemples de cette pratique du « nègre ». Au XIX^e^ siècle, le cas d'Alexandre Dumas est emblématique : sa collaboration avec Auguste Maquet, qui participa à l'écriture des *Trois Mousquetaires* (1844) et du *Comte de Monte-Cristo* (1844-1846), illustre la complexité des rapports entre auteur officiel et « nègre ». Dans *Quand j'étais photographe* (1900), Félix Nadar met en scène le personnage de Negro, un écrivain fantôme dont le nom même souligne la dimension symbolique de cette position d'effacement. Plus près de nous, les pratiques du ghost-writing se sont institutionnalisées dans l'édition contemporaine : des figures publiques, politiques ou célébrités signent des ouvrages rédigés par des écrivains professionnels anonymes. Cette pratique s'est également développée dans le domaine académique, comme l'a révélé l'affaire Sokal avec *Impostures intellectuelles* (1997), qui questionne les frontières entre autorité intellectuelle et écriture effective. Dans La *Bibliothèque d'un amateur, la position de Puech dialogue* avec cette longue tradition en la renversant : il n'est plus le « nègre » invisible d'un auteur réel, mais l'auteur réel qui se fait oublier derrière des auteurs fictifs, ce qui complexifie la problématique traditionnelle de l'auctorialité fantôme.

temporalité rituelle de l'écriture. Le jeu des doubles se poursuit avec « Pages dans la vie de J.-B. Santain », où les initiales, faisant écho à Jean-Benoît Puech, créent un effet de miroir démultiplié. Cette construction kaléidoscopique articule les questions fondamentales de la temporalité de l'écriture et du rapport entre biographie et création

« La Leçon du maître » explore l'intertextualité comme mode d'interrogation des traditions littéraires, tandis que « Privé de public » examine la relation triangulaire entre auteur, œuvre et lecteur. La récurrence de la formule « À propos de… » dans les sous-titres multiplie les niveaux de lecture, brouillant délibérément les frontières entre critique et création. Le texte final, « La Bibliothèque d'un amateur », qui donne son titre au recueil, met en scène un narrateur observant un jeune homme dans une bibliothèque. Ce dernier, qui s'avère être Benjamin Jordane, apparaît pour la première fois à la page 140, dans une scène aux résonances borgésiennes. Le récit culmine avec une révélation cruciale : « Depuis le début, il n'y avait eu qu'un seul et même livre ; je ne pouvais plus le cacher » (Puech, 1979 : 158). Cette phrase clé suggère la fusion entre l'observateur et l'observé, préfigurant la relation complexe entre Puech et son futur hétéronyme. La scène finale, où le narrateur reconnaît sa propre signature sur un livre qu'il croyait être de Jordane, crée un vertige ontologique qui remet en question toute l'économie du récit. Cette mise en abyme ultime invite à une relecture de l'ensemble de l'œuvre sous l'angle de cette identité problématique, faisant du recueil une méditation vertigineuse sur la nature même de la littérature et ses conventions.

De Pessoa à Puech : une nouvelle hétéronymie

L'apparition de Benjamin Jordane marque un tournant décisif dans l'œuvre de Puech. S'inscrivant dans la lignée de l'hétéronymie inaugurée par Fernando Pessoa, la création de cet alter ego littéraire renouvelle profondément l'exploration des rapports entre identité auctoriale et fiction. Au-delà d'un jeu littéraire, Jordane devient le pivot d'une réflexion fondamentale sur les mécanismes mêmes de la création. L'hétéronymie, concept littéraire d'une complexité remarquable, trouve ses racines étymologiques et conceptuelles dans la philosophie grecque antique. *Le Dictionnaire de la philosophie Larousse*[148] offre une définition éclairante de ce terme :

> Du grec *heteronumos*. Dans la classification des noms élaborée par Speusippe, sont hétéronymes tous ceux qui présentent entre eux une différence. Sont hétéronymes au sens propre des noms différents désignant des

[148] Ildefonse, F. (n.d.). Hétéronyme. Dans *Dictionnaire de la philosophie*. Larousse. https://www.larousse.fr/encyclopedie/philosophie/h%C3%A9t%C3%A9ronyme/191697

> choses différentes ; mais sont aussi hétéronymes, selon Speusippe, les *polyonymes*, noms différents désignant une même chose (« manteau « et « pardessus ») et ceux qu'Aristote appelle *paronymes*, noms formés par dérivation pour désigner des êtres dont la définition renvoie à celle du mot-souche (par exemple, de « grammaire », « grammairien », de « courage », « courageux ». Aux hétéronymes, Speusippe oppose les *tautonymes*, mots de forme identique qui peuvent être soit homonymes, s'ils désignent des choses différentes, soit synonymes, lorsqu'ils ne désignent qu'une seule chose. (Ildefonse)

Cette définition philosophique ancienne, qui remonte à Speusippe (IV^{e} siècle av. J.-C.), successeur de Platon à l'Académie, offre un point de départ crucial pour comprendre l'évolution du concept d'hétéronymie. Il est particulièrement intéressant de noter que, dès son origine, le terme hétéronyme impliquait une notion de différence et de multiplicité, des aspects qui seront centraux dans son usage littéraire moderne. L'hétéronymie, dans son sens philosophique originel, englobait non seulement des noms différents désignant des choses différentes, mais aussi des noms différents désignant une même chose (polyonymes) et des dérivations (paronymes). Cette conception large et nuancée de la différence nominale préfigure, d'une certaine manière, la complexité de l'hétéronymie littéraire telle qu'elle sera développée des siècles plus tard. Cependant, c'est au début du XX^{e} siècle que ce concept a connu une métamorphose significative, devenant un dispositif littéraire sophistiqué sous la plume de Fernando Pessoa (1888-1935).

Selon le chercheur portugais Eduardo Lourenço, dans son ouvrage *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière* (1997), l'hétéronymie chez Pessoa représente une révolution dans la conception même de la création littéraire. Lourenço souligne que cette pratique va bien au-delà d'un jeu littéraire, incarnant une véritable philosophie de l'être et de la création. Dans une analyse plus approfondie, Lourenço développe cette idée en situant l'hétéronymie de Pessoa dans le contexte plus large de la modernité poétique :

> La même aventure est arrivée aux grands poètes modernes. On peut donc penser que la modernité est précisément l'échec transfiguré, comme l'ont incarné de manière différente Mallarmé et Rimbaud. Seulement, chez Pessoa, l'étendue du désastre a atteint la racine du projet poétique, l'empêchant, au sens commun du terme, d'être un poète. Son échec retentissant — et sans exemple — a consisté à se convertir, par impuissance, à la fois occultée et transcendée, en plusieurs poètes responsables de visions du monde à première vue divergentes, suscitant des formes également distinctes. (Lourenço, 1997 : 18-19)

Cette analyse de Lourenço met en lumière plusieurs aspects cruciaux de l'hétéronymie chez Pessoa :

- La relation entre l'hétéronymie et la modernité poétique : Lourenço situe l'expérience de Pessoa dans le contexte plus large des « grands poètes modernes », suggérant que l'hétéronymie est une réponse unique à une crise plus générale de la poésie moderne.
- L'hétéronymie comme « échec transfiguré » : Lourenço propose une interprétation audacieuse de l'hétéronymie comme résultant d'un « échec » du projet poétique traditionnel. Cependant, cet échec est « transfiguré », c'est-à-dire transformé en une nouvelle forme de création poétique.
- La radicalité de l'expérience chez Pessoa : contrairement à Mallarmé et Rimbaud, qui ont également incarné cet « échec transfiguré » de manières différentes, Pessoa pousse l'expérience à son extrême, au point que cela l'empêche « d'être un poète » au sens conventionnel du terme.
- L'hétéronymie comme dépassement : Lourenço voit dans l'hétéronymie une forme de dépassement de l'impuissance poétique. En se « convertissant » en plusieurs poètes, Pessoa transcende les limitations d'une seule voix poétique.
- La multiplicité des visions du monde : l'hétéronymie permet à Pessoa d'explorer des « visions du monde à première vue divergentes », soulignant la richesse et la complexité de cette approche.

Lourenço poursuit son analyse en soulignant la distinction fondamentale entre hétéronymie et pseudonymie :

> Comme il est universellement connu, le poète lui-même a surnommé son aventure hétéronymie, la distinguant, à juste titre, de la plus commune pseudonymie. En effet, l'hétéronymie ne se distingue pas de la pseudonymie comme le plus du moins. Il y a entre elles une différence de statut et, par conséquent, de signification. L'auteur ne cache pas un même texte derrière des noms différents : il est plusieurs auteurs seulement et dans la mesure où il est plusieurs textes, c'est-à-dire des textes qui exigent plusieurs auteurs. (*Ibid.* 19)

Cette distinction est cruciale pour comprendre la profondeur et l'originalité de l'approche de Pessoa. L'hétéronymie n'est pas simplement l'utilisation de noms différents pour masquer une identité unique, mais la création de multiples identités créatrices, chacune avec sa propre voix et sa propre production littéraire.

Fernando Pessoa est unanimement reconnu comme le pionnier et le maître incontesté de l'hétéronymie littéraire. Son « jour triomphal » de mars 1914, considéré comme l'épiphanie

fondatrice de son système hétéronymique, marque un tournant dans l'histoire de la littérature. La création des hétéronymes par Pessoa a suscité de nombreuses interprétations et débats critiques. Comme le souligne Lourenço :

> Telle est la version, aujourd'hui célèbre, de la création ou de l'invention des hétéronymes, de ces doubles poétiques, ainsi baptisés par le Poète. Stupéfaite face au spectacle de cette prolifération de poètes, placée par l'auteur lui-même devant une scène hyper-pirandellienne, la critique s'est très tôt divisée entre la version du pur artifice ou du jeu, et l'autre, plus classique, bien que poussée à des extrêmes d'extravagance, du dédoublement de personnalité. (*Ibid.* 120)

Cette citation met en lumière la complexité de la réception critique de l'hétéronymie chez Pessoa. Elle souligne la tension entre deux interprétations majeures : celle du « pur artifice » littéraire et celle du « dédoublement de personnalité ». Cette dichotomie reflète la difficulté à saisir pleinement la nature et la portée de l'innovation de Pessoa. Cependant, comme le suggère Lourenço, au-delà de ce débat, c'est l'efficacité créatrice du « mythe » hétéronymique qui importe : « Pour nos propos, il suffit d'admettre l'efficacité créatrice du mythe, son incarnation effective en poésies-auteurs, suffisamment autonomes pour avoir donné vie à ces frères, plus que fils, de Pessoa, que nous appelons, comme il l'a fait, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos ». (*Ibid.* 120) Cette perspective met l'accent sur la réalité poétique des hétéronymes[149], les considérant comme des « poésies-auteurs » plutôt que comme des personnages fictifs. Cette conception souligne l'autonomie et la substance littéraire des hétéronymes, qui transcendent leur statut de créations pour devenir des entités poétiques à part entière. Le critique littéraire portugais José Augusto Seabra, dans son ouvrage *Fernando Pessoa ou le Poétodrame* (1989), analyse en profondeur la structure du système hétéronymique de Pessoa. Il y voit une « dramaturgie de l'être », où chaque hétéronyme représente une facette différente de la personnalité de Pessoa, tout en acquérant une autonomie propre. Cette interprétation s'aligne avec l'idée des « poésies-auteurs », soulignant la dimension performative et dramatique de l'hétéronymie chez Pessoa. Il est important de noter, comme le souligne Lourenço, que Pessoa a doté ses hétéronymes d'une existence qui va au-delà de leur production poétique : « Il est exact que Fernando Pessoa les ait dotés d'une biographie,

[149] Pessoa, F. (2013). *Anthologie des hétéronymes*. Les Éditions Textuel. Cet ouvrage présente une compilation exhaustive des différents hétéronymes créés par Fernando Pessoa tout au long de sa carrière. Il offre un aperçu unique de la diversité et de la richesse de l'univers littéraire de Pessoa, en rassemblant des textes de ses principaux hétéronymes tels qu'Alberto Caeiro, Ricardo Reis, et Álvaro de Campos, ainsi que d'autres personnalités littéraires moins connues qu'il a créées.

d'un corps, d'un destin. Mais le vrai corps de chacun d'eux, celui qui suffit, est celui des poésies qu'ils sont. » (*Ibid.* 120). Cette observation met en lumière la dualité de l'hétéronymie chez Pessoa : d'une part, la création de personnalités fictives complètes avec leur propre biographie et caractéristiques physiques, et d'autre part, l'incarnation de ces personnalités dans leur production poétique, qui constitue leur véritable « corps ».

Comme l'explique Ana Maria Binet dans son article « Les hétéronymes de Fernando Pessoa (1888-1935) : de l'éclatement identitaire aux métamorphoses du Moi », Pessoa, à travers son hétéronyme Ricardo Reis, exprime cette philosophie de la multiplicité : « La vie / Est multiple et tous les jours sont différents des autres, / Soyons multiples comme eux / Et nous serons dans la vérité, et seuls. »[150] Cette citation illustre comment l'hétéronymie devient pour Pessoa un moyen d'accéder à une vérité existentielle, en embrassant la diversité inhérente à la vie elle-même. L'hétéronymie chez Pessoa peut être vue comme un point de fuite d'un sujet énigmatique, où le trop-plein de présence de l'autre en soi recrée l'auteur à travers ses multiples discours. Cette approche permet à Pessoa d'explorer différentes facettes de sa personnalité et de son art poétique. Pessoa avait une véritable obsession pour les biographies. Il en composait non seulement pour chacun de ses hétéronymes, mais aussi plusieurs pour lui-même. Ces biographies apparaissaient dans des revues ou des lettres à des amis, parfois même rédigées par l'intermédiaire d'un de ses hétéronymes. Cette pratique s'apparente à ce que Philippe Lejeune[151] appellerait « une autobiographie à la troisième personne », où le « je » avance masqué. Le processus de dédoublement chez Pessoa implique la mise en place de garde-fous qui assignent à chaque double un territoire textuel spécifique. Pour chaque hétéronyme, on trouve :

- Une biographie détaillée
- Un style d'écriture distinct
- Des thèmes et préoccupations propres

Cette structure énonciative complexe prédétermine les places respectives des personnages dans le « théâtre de l'être pessoen » (Binet, 2009 : 7), que leurs interactions. Cela crée un univers littéraire

[150] Pessoa, F. (1966). *Odes de Ricardo Reis* (A. M. Binet, Trad.). Ática. "Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida / É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros, / E só sendo múltiplos como eles / Staremos com a verdade e sós" (p. 73)

[151] Pour plus d'informations sur ce point consulter : Lejeune, P. (1980). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias.* Éditions du Seuil.

cohérent et intriqué, où chaque hétéronyme occupe une position unique. Pessoa met en place des processus d'authentification pour renforcer la crédibilité de ses hétéronymes. Ces processus incluent :

- Des textes de l'auteur s'adressant à un de ses doubles (par exemple, F. Pessoa commentant les écrits d'Álvaro de Campos)
- Des interactions entre les hétéronymes eux-mêmes
- Des critiques ou commentaires croisés entre les différentes personnalités.

Cette approche permet à Pessoa de tirer les ficelles de ce véritable théâtre de marionnettes littéraires qu'il a créé, tout en maintenant l'illusion de l'autonomie de chaque hétéronyme. La pratique hétéronymique de Pessoa remet en question la nature même de la réalité et de la fiction. En créant des personnalités si détaillées et autonomes, il brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire, invitant le lecteur à s'interroger sur la nature de l'existence elle-même. L'hétéronymie chez Fernando Pessoa transcende le procédé littéraire pour devenir un véritable dispositif existentiel. Elle lui permet d'explorer la multiplicité de l'être, de jouer avec les concepts d'identité et de réalité, et de créer un univers littéraire d'une richesse et d'une complexité extraordinaires. Cette pratique, à la fois « théâtre de l'être » et exploration psychologique, a non seulement révolutionné la littérature portugaise, mais a également ouvert de nouvelles perspectives sur la nature de la création artistique et de l'identité humaine. L'héritage de Pessoa et de son approche hétéronymique continue d'influencer et d'inspirer la littérature contemporaine, offrant un modèle unique d'exploration de la multiplicité du moi à travers l'écriture.

L'héritage de Pessoa trouve chez Puech un prolongement novateur à travers la figure de Benjamin Jordane. Puech pousse plus loin ce système en ne créant pas seulement un acteur fictif, mais tout un système littéraire qui l'authentifie. Cette radicalisation du procédé interroge l'identité de l'auteur, mais aussi les mécanismes institutionnels qui légitiment l'existence d'un écrivain. Jordane n'est pas qu'un nom de plume ou une voix narrative : il est doté d'une biographie détaillée, d'une œuvre littéraire propre et d'une personnalité distincte. Puech pousse l'expérience jusqu'à attribuer à Jordane la paternité de *La Bibliothèque d'un amateur*, un ouvrage initialement publié sous son propre nom. Ce faisant, il brouille les frontières entre réalité et fiction, mais remet également en question la notion même d'identité auctoriale. L'univers littéraire créé autour de

Benjamin Jordane se déploie selon un système complexe d'hétéronymes qui occupent différentes fonctions :

- Benjamin Jordane : figure centrale et alter ego principal de Puech. Il est doté d'une biographie détaillée et d'une œuvre propre. Sa position est particulière, car il entretient avec Puech un rapport quasi-autobiographique, leurs vies présentant de nombreux parallèles.
- Yves Savigny : critique littéraire et biographe de Jordane. Il occupe une position médiatrice, étant à la fois le commentateur principal de l'œuvre de Jordane et un personnage crée par Puech. Sa fonction est double : il authentifie l'existence de Jordane par son travail critique tout en participant lui-même à la fiction.
- Stefan Prager : autre exégète de l'œuvre de Jordane. Prager se présente comme l'alter ego antagoniste de Puech : là où Puech, à travers Savigny, propose une lecture plutôt bienveillante de Jordane, Prager développe une interprétation plus critique voire polémique de Jordane, mais également des écrits de Puech à son sujet. C'est le cas dans « Le Récit revisité » publié dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, où il remet en cause le travail effectué par Puech dans *Jordane revisité* (2004) en interrogeant un nouveau témoin, et nouvel hétéronyme : Vincent Loyauté. Le nom de ce dernier est significatif : « Loyauté » suggère paradoxalement la question de la fidélité et de la vérité dans un contexte de fiction, créant une tension ironique entre son patronyme et sa fonction de témoin dans un système de mystification littéraire. De plus, la mise en scène d'un témoin qui vient contredire la version de Puech ajoute une nouvelle strate à la construction fictionnelle : non seulement les interprétations de l'œuvre de Jordane sont multiples et contradictoires, mais les témoignages sur sa vie même font l'objet de controverses, reproduisant les débats biographiques qui entourent souvent les auteurs réels.
- Agnès Verdenne : elle occupe une position particulière dans ce système en tant que secrétaire de l'Association des Amis de Benjamin Jordane. Sa fonction institutionnelle est significative, car elle inscrit l'œuvre de Jordane dans une dimension de postérité organisée, typique des grands auteurs qui font l'objet d'une patrimonialisation. Par son rôle de gardienne de la mémoire et des archives de Jordane, elle participe à la légitimation sociale et institutionnelle de l'auteur fictif.

- Michel Lhéritier : universitaire spécialiste de l'épistolaire qui s'est intéressé à la correspondance de Jordane. Sa présence est doublement significative : d'une part, elle ancre Jordane dans le champ de la recherche universitaire spécialisée, d'autre part, son intérêt pour la correspondance ajoute une dimension intime et documentaire à la fiction, les lettres étant traditionnellement considérées comme des documents authentifiant l'existence d'un auteur.

Cette construction élabore un champ littéraire fictif complet composé de l'auteur (Jordane), de ses critiques universitaires (Savigny, Puech, Prager, Lhéritier), de ses instances de légitimation institutionnelle (l'Association des Amis via Agnès Vedrenne), des témoins (Vincent Loyauté), des correspondances entre ces différentes instances, des débats interprétatifs sur l'œuvre, des archives et une correspondance et un processus de patrimonialisation. Cette multiplication des instances fictives permet à Puech de créer non seulement un auteur fictif, mais tout l'appareil institutionnel, critique et social qui authentifie habituellement l'existence d'un écrivain. L'originalité de sa démarche par rapport à Pessoa réside dans cette création d'un système littéraire complet, où l'hétéronymie ne se limite pas à la création d'auteurs fictifs, mais s'étend à tout l'environnement littéraire qui les légitime.

La pratique de l'hétéronymie chez Puech trouve une justification dans sa conception même de l'acte créatif. Dans un entretien[152] avec Dominique Rabaté, Puech explique la nécessité de son dédoublement avec Benjamin Jordane en ces termes :

> Cela me fait penser à cette formule de Blanchot : « Un dieu lui-même a besoin d'un témoin. » Il faut bien que quelqu'un soit là pour distinguer et désigner celui qui n'est nulle part, ou partout, pour voir et pour indiquer l'imperceptible, le Sans-témoin. Sinon, le Silence lui-même ne serait pas manifeste, il redeviendrait le bavardage ordinaire. (Puech, 2009 : 213)

Cette citation de Blanchot, éclaire le rôle fondamental des témoins et commentateurs fictifs dans son système hétéronymique. En affirmant qu'un « dieu lui-même a besoin d'un témoin », Blanchot souligne la nécessité d'une instance de médiation pour attester de l'existence de ce qui, par nature, échappe à la perception directe. De la même manière, Puech comprend que son auteur fictif, Jordane, ne peut exister que s'il est attesté, commenté et interprété par d'autres. Les différents

[152] Lecoeur, P., & Rabaté, D. (Dir.). (2009). Entretien avec Dominique Rabaté au Lieu Unique, Nantes, 18 mars 2009. Dans *Les Mondes de Jean-Benoît Puech* (p. 207-232).

hétéronymes (Savigny, Prager, Loyauté, etc.) jouent ce rôle de témoins ; ils sont ceux qui « distinguent et désignent celui qui n'est nulle part », qui donnent corps et substance à une absence. Sans ce système complexe de témoignages et de commentaires croisés, Jordane resterait une pure fiction ; c'est paradoxalement par la multiplication des médiations fictives que Puech parvient à créer un effet de réel, à transforme le « Silence » de l'inexistence en une présence manifeste dans le champ littéraire. Puech poursuit son explication :

> Donc, je devais m'inventer en tant qu'intégré au système, sinon « agrégé », et présentant quelqu'un qui, lui, maintenait le refus de la publication et même de l'œuvre comme produit marchand, et même du langage qui est la présence en nous de la société et de ses contraintes. Et donc je sacrifiais mon propre anonymat pour pouvoir malgré tout donner vie à celui qui demeurait dans le retrait. (*Ibid.* 213)

Cette explication met en lumière le paradoxe au cœur de la démarche de Puech. En créant Jordane, il se positionne lui-même comme un auteur intégré au système littéraire, capable de publier et de faire connaître l'œuvre de son hétéronyme. Mais ce faisant, il donne une voix à un silence, une présence à une absence. Jordane incarne le refus de la publication, le rejet de l'œuvre comme produit marchand, et même une certaine méfiance envers le langage comme véhicule des contraintes sociales. Puech souligne la nécessité formelle et philosophique de cette démarche :

> Donc il y avait vraiment une nécessité formelle, logique, philosophique, de créer Jordane. Ce n'était pas seulement pour jouer à inventer un écrivain. C'était parce que j'étais pris dans cette contradiction que tu analyses très bien, et qu'il fallait que je trouve le moyen de parler de celui qui se tait pour qu'on puisse entendre son silence, sinon effectivement, il n'aurait même pas été le silence. (*Ibid.* 213-214)

Cette réflexion met en évidence la profondeur de la démarche de Puech. L'hétéronymie n'est pas un jeu littéraire, mais une réponse à une contradiction fondamentale : comment parler du silence sans le briser ? Comment représenter l'absence sans la transformer en présence ? La création de Jordane apparaît comme une nécessité philosophique, un moyen de naviguer entre ces oppositions apparemment irréconciliables. L'hétéronymie chez Puech se caractérise donc par un jeu constant sur les frontières entre le réel et la fiction, entre la parole et le silence, entre la présence et l'absence. Puech se présente alternativement comme l'éditeur, le biographe ou même le personnage de Jordane, créant un jeu de miroirs complexe qui déstabilise le lecteur et l'invite à reconsidérer ses présupposés sur la nature de la création littéraire. Cette multiplicité des postures se manifeste à travers différentes œuvres : en tant qu'éditeur, il publie *Présence de Jordane* (2002), recueil qui rassemble et commente les textes de son double ; comme biographe, il produit *Jordane revisité*

(2004), où il enquête sur la vie de celui-ci ; et comme personnage, il apparaît dans *L'Apprentissage du roman* (2000), où il se met en scène dans sa relation avec Jordane. Cette circulation entre les différentes positions (éditeur, biographe, personnage) crée un vertige ontologique qui questionne les frontières traditionnelles entre l'auteur, son œuvre et ses commentateurs. Cette approche permet à Puech d'explorer de nouvelles formes d'écriture de soi, où l'autobiographie se mêle à la fiction dans un entrelacement inextricable. À travers Jordane, Puech développe sa théorie de l'auteur supposé, une réflexion métalittéraire approfondie qui questionne la construction sociale de la figure de l'auteur et les mécanismes de légitimation littéraire. Cette démarche s'inscrit dans le prolongement des réflexions de Roland Barthes sur la mort de l'auteur, tout en proposant une perspective nouvelle : plutôt que de déconstruire la figure de l'auteur, Puech la démultiplie et la complexifie.

L'innovation majeure de Puech réside dans ce qu'on pourrait appeler la méta-hétéronymie : le préfixe « méta- » (du grec μετα—, signifiant « au-delà de », « ce qui dépasse et englobe ») ajouté à « hétéronymie » (du grec ἕτερος, « autre » et ὄνομα, « nom ») indique un dépassement de la création d'autres noms d'auteurs. La méta-hétéronymie désigne une pratique qui va au-delà de la création d'auteurs fictifs pour englober la fiction de leur réception : Puech ne crée pas seulement des auteurs autres (hétéronymes), mais aussi les autres qui parlent de ces auteurs (méta-hétéronymes). Il pousse le concept à son paroxysme en suggérant que lui-même pourrait être une invention de Jordane, créant une mise en abyme vertigineuse qui remet en question non seulement l'identité de l'auteur, mais aussi la réalité même du processus de création littéraire. Cette approche radicalise l'hétéronymie de Pessoa en introduisant un niveau supplémentaire de complexité et d'ambiguïté. Puech ne se contente pas de créer un hétéronyme isolé ; il construit tout un univers littéraire autour de Jordane. Cet univers inclut des critiques fictifs, une Association des amis de l'Auteur, qui apparaissent dans *Présence de Jordane* (2002). Agnès Vedrenne y intervient en tant que secrétaire de l'Association. On retrouve aussi ces personnages dans *Jordane revisité* (2004), qui met en scène les travaux critiques d'Yves Savigny, et dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire* où Stefan Prager propose sa lecture polémique de l'œuvre. En intégrant la réception critique dans son dispositif hétéronymique, Puech explore les mécanismes institutionnels de légitimation et de consécration dans le champ littéraire. Cette démarche permet une réflexion approfondie sur la façon dont la valeur littéraire est construite et reconnue dans notre société. L'hétéronymie mise en place par Puech soulève des questions théoriques fondamentales qui dépassent le cadre de

l'expérimentation littéraire. Elle remet en question la dichotomie traditionnelle entre réalité et fiction, suggérant que la fiction peut parfois être un véhicule plus efficace pour exprimer certaines vérités que l'écriture autobiographique directe. Cette approche fait écho aux réflexions du philosophe Paul Ricœur sur la « vérité métaphorique »[153] du récit, où la fiction peut révéler des aspects de la réalité que le discours direct ne peut atteindre. En créant des personnalités multiples et distinctes, l'hétéronymie de Puech invite également à réfléchir sur la nature fragmentée et multiple de l'identité humaine. Cette exploration fait écho aux théories psychanalytiques et postmodernes sur la construction de l'identité, remettant en question l'idée d'un sujet unifié et cohérent. L'œuvre de Puech peut être lue comme une mise en pratique littéraire des réflexions philosophiques sur l'identité et la subjectivité. L'hétéronymie telle que pratiquée par Jean-Benoît Puech représente un renouvellement de ce concept littéraire. En poussant plus loin les frontières entre réalité et fiction, en questionnant radicalement la notion d'auctorialité, et en intégrant des réflexions métalittéraires et philosophiques, Puech ouvre de nouvelles voies pour l'exploration de l'identité, de la création et de la vérité en littérature. Son œuvre invite à repenser non seulement les fondements de la création littéraire, mais aussi notre compréhension de l'identité et de la réalité dans le monde contemporain.

Une poétique du brouillage

Cette démarche novatrice trouve sa première expression significative dans *La Bibliothèque d'un amateur*, qui s'inscrit dans une entreprise littéraire complexe défiant les conventions traditionnelles de la narration et de la critique littéraire. En fusionnant fiction, autobiographie et réflexion théorique, Puech crée un espace littéraire unique où les frontières entre auteur, narrateur, critique et lecteur deviennent délibérément floues. À travers la figure de Benjamin Jordane, son hétéronyme, et son approche critique des œuvres littéraires, Puech s'inscrit pleinement dans la tradition postmoderne. Comme l'explique Linda Hutcheon :

> They challenge the humanist assumption of a unified self and an integrated consciousness by both installing coherent subjectivity and subverting it. The tenets of our dominant ideology (to which we, perhaps somewhat simplistically, give the label «liberal humanist») are what is being contested by postmodernism: from the notion of authorial originality and authority to the separation of the aesthetic from the political. Postmodernism teaches that all cultural practices have an ideological subtext which determines the conditions

[153] Ces idées sont notamment développées dans son ouvrage : Ricœur, P. (1975). *La Métaphore vive.* Éditions du Seuil.

> of the very possibility of their production of meaning. And, in art, it does so by leaving over the contradictions between its self-reflexivity and its historical grounding[154]. (Hutcheon, 1988 : 12-13)

Cette citation éclaire la démarche de Puech dans *La Bibliothèque d'un amateur*. En effet, l'œuvre remet en question l'hypothèse humaniste d'un soi unifié et d'une conscience intégrée, tout en installant et en subvertissant simultanément une subjectivité cohérente. Elle conteste les notions d'originalité et d'autorité de l'auteur, tout en brouillant les frontières entre l'esthétique et le politique. De plus, en exposant ouvertement les contradictions entre son autoréflexivité et son ancrage historique, l'œuvre de Puech incarne cette approche postmoderne.

La particularité de cette œuvre réside dans l'ambiguïté constante des voix narratives et des identités auctoriales. L'incipit du livre est révélateur de cette démarche :

> J'ai connu l'auteur des textes qui suivent peu avant notre séjour à la clinique de La Chesnaie, près de Blois en 1972. […] Voici donc ces pages confiées aux lecteurs anonymes dont nous sommes toujours, lui et moi. Ce sont les textes critiques d'un amateur, à propos des livres qui lui tiennent à cœur. (Puech, 1979 : 9)

Cette ouverture met en avant une réflexion sur la position de l'auteur et du lecteur, ainsi que sur la fluidité de leurs rôles respectifs. Elle soulève d'emblée la question centrale de la fiction théorique : jusqu'à quel point les frontières entre réalité et fiction, critique et création, peuvent-elles être abolies sans que l'œuvre perde son caractère narratif et réflexif ? Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, Puech dépasse le jeu littéraire pour élaborer une réflexion approfondie sur l'acte de création littéraire. Le personnage de Benjamin Jordane, un amateur passionné de littérature, incarne à la fois une figure critique et une incarnation fictionnelle, rappelant la notion « d'auteur implicite » développée par Wayne C. Booth. Booth définit l'auteur implicite comme « le second moi de l'auteur », une version supérieure de lui-même qu'il crée en écrivant son œuvre. Il précise :

> Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails.

[154] Ils remettent en question l'hypothèse humaniste d'un moi unifié et d'une conscience intégrée en installant à la fois une subjectivité cohérente et en la subvertissant. Les principes de notre idéologie dominante (à laquelle nous attribuons, peut-être de manière quelque peu simpliste, le terme de « humanisme libéral ») sont ce que le postmodernisme conteste : de la notion d'originalité et d'autorité auctoriales à la séparation entre l'esthétique et le politique. Le postmodernisme enseigne que toutes les pratiques culturelles ont un sous-texte idéologique qui détermine les conditions mêmes de la possibilité de leur production de sens. Et, dans l'art, il le fait en laissant transparaître les contradictions entre sa réflexivité et son ancrage historique.

> This implied author is always distinct from the "real man"—whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself, a "second self," as he creates his work[155]. (Booth, 1983 : 151)

Cette notion d'auteur implicite est particulièrement pertinente dans le cas de Puech et de son hétéronyme Jordane. En effet, Jordane peut être vu comme une manifestation de cet « auteur implicite », une construction littéraire qui permet à Puech d'explorer des perspectives critiques et créatives qu'il n'aurait peut-être pas abordées sous son propre nom.

Booth souligne également l'importance du style et du ton dans la construction de cet auteur implicite :

> Style is sometimes broadly used to cover whatever it is that gives us a sense, from word to word and line to line, that the author sees more deeply and judges more profoundly than his presented characters. [...] Tone is similarly used to refer to the implicit evaluation which the author manages to convey behind his explicit presentation[156]. (*Ibid.* 74)

Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, Puech joue sur ces éléments de style et de ton pour créer une ambiguïté constante entre sa propre voix d'auteur, celle de Jordane, et celle du narrateur. Ce faisant, il crée un système complexe où l'autorité auctoriale est constamment déplacée et redistribuée, illustrant les propos de Booth sur la complexité de la relation entre l'auteur réel, l'auteur implicite et le narrateur.

La structure de *La Bibliothèque d'un amateur* est complexe. Le livre, initialement publié sous le nom de Jean-Benoît Puech en 1979, connaît un statut auctorial ambigu : s'il est d'abord présenté comme l'œuvre de Puech lui-même, il sera plus tard attribué rétrospectivement à Benjamin Jordane, son hétéronyme. Cette attribution a posteriori crée une tension particulière : le texte existe dans une double temporalité, celle de sa publication « réelle » (signée Puech) et celle de sa fiction (attribuée à Jordane). Cette ambivalence est renforcée par le fait que le livre se présente comme une collection de textes critiques qui portent déjà en eux les germes de l'hétéronymie à venir. Les analyses portent sur des auteurs et des œuvres aux statuts incertains,

[155] Même le roman dans lequel aucun narrateur n'est dramatisé crée une image implicite d'un auteur qui se tient en coulisses, que ce soit en tant que metteur en scène, marionnettiste ou Dieu indifférent, silencieusement occupé à se tailler les ongles. Cet auteur implicite est toujours distinct de l'« homme réel » — quel que soit ce que nous pensons de lui — qui crée une version supérieure de lui-même, un « second moi », en créant son œuvre.

[156] Le style est parfois utilisé de manière large pour désigner tout ce qui nous donne l'impression, de mot en mot et de ligne en ligne, que l'auteur perçoit plus en profondeur et juge plus finement que les personnages qu'il présente. […] Le ton est de même employé pour désigner l'évaluation implicite que l'auteur parvient à transmettre derrière sa présentation explicite.

créant un jeu de miroirs entre réalité et fiction qui préfigure le système méta-hétéronymique que Puech développera par la suite. Le récit est construit en couches successives, chaque niveau narratif remettant en question la véracité du précédent. Cette structure en abyme reflète la réflexion de Puech sur la nature même de la fiction et de la critique littéraire. Comme l'explique Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire,* l'œuvre est la dissimulation de l'œuvre. Cette idée trouve une illustration parfaite dans le travail de Puech. Blanchot approfondit cette notion de dissimulation inhérente à l'acte d'écriture :

> Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est pas encore que l'ombre de la parole, langage qui est encore son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer silence, si l'on veut, enfin, se faire entendre. « (Blanchot, 1955 : 41)

Cette réflexion de Blanchot[157] résonne avec la démarche de Puech dans *La Bibliothèque d'un amateur*. L'œuvre de Puech semble se situer dans cet espace où « rien ne se révèle », où le langage devient « imaginaire » et où l'acte d'écriture lui-même est une forme de dissimulation. La création de Benjamin Jordane et l'enchevêtrement complexe des niveaux narratifs dans l'œuvre peuvent être vus comme une tentative de donner voix à ce « murmure de l'incessant et de l'interminable » dont parle Blanchot. Puech, en jouant sur la frontière ténue entre réalité et fiction, entre la voix de l'auteur et celle de son alter ego, cherche à « imposer silence » à ce murmure. Il ne cherche pas à l'étouffer, mais paradoxalement à « se faire entendre ». C'est dans cette tension entre révélation et dissimulation, entre parole et silence, que l'œuvre de Puech trouve sa puissance et sa complexité. La structure narrative de *La Bibliothèque d'un amateur*, avec ses multiples niveaux de narration et ses jeux d'identité, incarne la conception de Blanchot de l'écriture. Elle invite le lecteur à naviguer dans cet espace littéraire où le sens est toujours différé. L'identité de celui qui parle est remise en question, et l'acte même d'écrire devient une exploration des limites du langage et de la représentation.

Le texte « La Bibliothèque d'un amateur », qui clôt le recueil éponyme, constitue un moment crucial dans la genèse de l'hétéronymie de Puech. Sa structure complexe révèle les différents niveaux de sens et de fiction qui s'y entremêlent. Benjamin Jordane y fait sa première apparition à la page 140 du recueil, de manière presque subreptice, dans un texte qui met en scène

[157] Par ailleurs, Puech a fortement été influencé par l'œuvre de Maurice Blanchot, il lui a d'ailleurs dédié un ouvrage : Puech, J.-B. (2015). *Fonds de miroirs : Suivi de Maurice Blanchot tel que je l'ai connu.* Champ Vallon.

un narrateur observant un jeune homme dans une bibliothèque. Cette apparition, qui pourrait sembler anodine dans une première lecture, prend une importance considérable quand on la replace dans l'ensemble du projet de Puech : elle marque la naissance textuelle de celui qui deviendra son principal hétéronyme. L'affirmation centrale « Depuis le début, il n'y avait eu qu'un seul et même livre ; je ne pouvais plus le cacher » (Puech, 1979 : 158) fonctionne comme une clé de lecture ouvrant plusieurs niveaux d'interprétation. Dans le cadre strict du texte « La Bibliothèque d'un amateur », elle révèle la fusion entre le narrateur et le « jeune homme » qu'il observe, suggérant que l'observateur et l'observé ne font qu'un. Ce dédoublement préfigure la relation Puech-Jordane. Au niveau du recueil entier, cette déclaration peut être lue comme une métalepse : Jordane, d'abord personnage de la fiction finale, pourrait potentiellement être l'auteur de l'ensemble du recueil. Cette ambiguïté sur le statut de tous les textes précédents invite à une relecture de l'ensemble sous l'angle de cette possible unité auctoriale. À un niveau métalittéraire, elle annonce le dispositif hétéronymique que Puech développera dans ses œuvres ultérieures, mettant en scène la naissance même de l'hétéronyme et problématisant la notion d'identité auctoriale. La fin du texte apporte une complexité supplémentaire : le narrateur aperçoit sa propre signature sur un livre. Cette scène crée un effet de mise en abyme vertigineux qui fait basculer le narrateur lui-même dans la fiction. Ce moment suggère que toute identité auctoriale est potentiellement une construction et crée une boucle autoréférentielle où l'auteur devient personnage de sa propre fiction. Cette configuration préfigure la manière dont Puech développera plus tard son système hétéronymique, non plus comme fiction textuelle, mais comme fiction débordant dans le réel. L'ambiguïté de cette fin est significative : elle ne résout pas la question de l'identité, mais l'approfondit en suggérant que toute écriture, même autobiographique, implique une part de fictionnalisation. La signature aperçue fonctionne comme un signe qui authentifie paradoxalement une identité en la fictionnalisant. Elle matérialise la tension entre réel et imaginaire et cristallise le moment où un auteur réel (Puech) donne naissance à son double fictif (Jordane). Cette structure complexe opère comme une matrice de l'œuvre à venir de Puech, établissant les fondements de son système hétéronymique et mettant en place les jeux de miroir entre réalité et fiction qui caractériseront son œuvre. La fusion suggérée entre l'auteur et son hétéronyme n'est donc pas une confusion identitaire, mais une véritable réflexion sur la nature de l'écriture et ses rapports avec l'identité. Puech met en scène, dans ce texte fondateur, la naissance même de son entreprise hétéronymique, dans un mouvement qui va de la fiction vers la réalité, brouillant délibérément les frontières entre ces deux domaines.

Par ailleurs, l'intertextualité joue un rôle central dans *La Bibliothèque d'un amateur* de Jean-Benoît Puech, constituant un élément structurant de l'œuvre qui dépasse la référence pour devenir un véritable principe d'écriture. Chez Puech, ce concept prend une dimension particulière, servant à la fois de miroir réflexif sur la nature de la littérature et d'outil pour brouiller les frontières entre réalité et fiction. L'intertextualité dans *La Bibliothèque d'un amateur* se manifeste sous plusieurs formes, créant un tissu complexe de références et d'allusions. La particularité de Puech réside dans sa création d'œuvres et d'auteurs fictifs, qu'il intègre habilement à son récit aux côtés des références réelles. Cette invention d'une bibliothèque imaginaire, mêlée à la bibliothèque réelle, constitue le cœur du dispositif intertextuel de l'œuvre. Le sommaire de *La Bibliothèque d'un amateur* révèle la complexité et la richesse du jeu intertextuel mis en place par Puech. L'influence de Jorge Luis Borges sur l'œuvre de Puech est significative, comme le souligne Marie-Anne Macé : « Si *La Bibliothèque d'un amateur* semble jouer d'emblée avec l'écriture d'emprunt, la filiation borgésienne s'impose. » (Macé, 2014 : 58). Cette filiation se manifeste notamment dans la création d'un univers littéraire complexe et labyrinthique, où la bibliothèque occupe une place centrale. Macé note que « Les personnages hantent les bibliothèques, se perdent dans leur labyrinthe. Les exemples se multiplient tout en variations » (*Ibid.* 58). Puech utilise l'intertextualité pour créer un fascinant tourbillon littéraire et critique. Comme l'observe Macé, « J.-B. Puech utilise ces données pour investir le champ fictionnel, qui plus est, sans support du texte réel, comme un pont dans le vide. » (*Ibid.* 59). Ce brouillage des frontières entre réalité et fiction est au cœur du dispositif intertextuel de l'œuvre. *La Bibliothèque d'un amateur* est saturée de références à des auteurs fictifs et de mentions à leurs textes imaginaires. Par exemple, dans la note de lecture intitulée « La Leçon du maître », le narrateur Benjamin Jordane (lui-même une création de Puech) commente l'œuvre fictive de Stephen Foster. Cette œuvre comprend deux romans imaginaires : *Un couple parfait* et *Le Second jubilé de la reine Victoria*. Ce dernier est présenté comme ayant été traduit par Charles Mornay, un autre auteur fictif de l'univers de Puech. Mornay est également mentionné dans une autre note de lecture, « Le Nègre », qui apparaît plus tôt dans *La Bibliothèque d'un amateur*. Ainsi, Puech tisse un réseau complexe de références croisées entre ses auteurs et œuvres fictifs, créant un univers littéraire cohérent, mais entièrement imaginaire. L'intertextualité chez Puech fonctionne comme une mise en abyme vertigineuse. Macé souligne que « les textes confiés, pour d'obscures raisons, au narrateur ramènent à la tradition littéraire espagnole, revisitée par l'écrivain argentin [Borges]. » (*Ibid.* 58). Cette réflexivité crée un jeu de miroirs où l'œuvre se

commente elle-même à travers ses inventions, multipliant les niveaux de lecture et de signification. À cela s'ajoute une dimension ludique de l'intertextualité, avec le jeu mis en place sur le nom des auteurs inventés par Puech. On remarque un jeu onomastique sur les noms d'auteurs : J.B. Dauriac (mentionné dans « Un texte critique »), Jean-Baptiste Lancaur (« Le Secret de Jérôme »), ou encore J.— B. Pradel (« Double deuil »). De ce fait, l'approche intertextuelle exige un lecteur actif, capable de décoder les références et de participer à la construction du sens. Macé observe que « le critique s'adresse d'abord au lecteur, ("un livre ne saurait exister sans lecteurs") ; il le sollicite, l'introduit dans un système, dans son système, dans les livres et tout s'effectue comme un passage de témoins dont ne sont pas exclus les personnages ». (*Ibid.* 60). Le lecteur pourra s'amuser à retrouver les différents genres auxquels empruntent les titres commentés par Benjamin Jordane. Le pastiche et la parodie jouent un rôle essentiel dans l'œuvre de Puech et plus spécifiquement dans *La Bibliothèque d'un amateur*. « Le Crime de l'avenue Louve », sous-titré : « Prière d'insérer pour le roman de Jeremy B. Laughter » (Puech, 1979 : 43) s'apparente au genre policier, tout en se doublant d'une réflexion sur l'acte d'écriture. Les choix onomastiques sont ici significatifs : « Laughter » (« rire » en anglais) suggère d'emblée la dimension ludique de cette construction fictionnelle, tandis que les initiales « J.B. » font écho à celles de Jean-Benoît (Puech), préfigurant le jeu de doubles qui caractérisera plus tard la relation Puech-Jordane. Le titre lui-même dialogue avec « Double assassinat dans la rue Morgue » de Poe, nouvelle fondatrice du genre policier, la substitution de « Louve » à « Morgue » créant une ambivalence symbolique entre menaces et protection. Le prière d'insérer, texte promotionnel habituellement inséré dans un livre pour en résumer l'intrigue, devient ici un espace de jeu littéraire où Puech brouille les frontières entre la présentation de l'œuvre et l'œuvre elle-même :

> Quand la police enquête avenue Louve, John avoue le meurtre de son hôte : « Si vous désirez disparaître avec lui, soyez à la mesure du héros de ce livre : l'exemplaire est pour vous si vous osez me tuer, si vous me poussez dans cette fontaine », lui aurait soufflé pendant son sommeil le noyé de la villa blanche. C'est sans doute par goût de parfaire son image que John préfère détruire son premier roman. Mais c'est peut-être aussi lorsqu'il perd l'amour de l'œuvre glorieuse qu'il se décide à tuer le mécène romain : dans la villa blanche il abandonne son livre. Le visage penché sur l'eau du bassin, c'est lui qu'il a vu s'y noyer, lui l'amateur d'œuvres achevées. (*Ibid.* 44)

Puech joue ici sur plusieurs niveaux. Au lieu de se concentrer sur l'enquête, ce qui serait attendu dans le cadre d'un récit policier, le narrateur va droit aux aveux du coupable, déjouant les attentes du lecteur. Cette subversion met en lumière les conventions du genre tout en les détournant. De

plus, cet exemple illustre le recours à la mise en abyme au sein de l'œuvre de Puech, et plus généralement dans la fiction théorique. Le livre mentionné dans la citation devient un élément central de l'intrigue, créant un effet de mise en abyme où la littérature influence la réalité des personnages. À cela s'ajoute une fois de plus le brouillage des frontières entre le monde réel et le monde fictionnel par le biais de la phrase « Si vous désirez disparaître avec lui, soyez à la mesure du héros de ce livre » (*Ibid.* 44). Cette phrase suggère une porosité entre le monde du livre et le monde réel des personnages, où le héros du livre devient un modèle à suivre pour les actions dans la réalité, brouillant entre ce qui est lu et ce qui est vécu. Cette phrase peut être interprétée comme un exemple de métalepse, transgressant les frontières entre les niveaux narratifs. Ici, le personnage du livre semble s'adresser au personnage réel, créant un effet de vertige narratif. Ce faisant, Puech met en scène l'influence potentielle de la lecture sur le lecteur, poussée à son paroxysme. Il interroge la façon dont la fiction peut modeler nos actions et notre perception de la réalité, jouant avec l'idée d'identification du lecteur au héros. Cette phrase soulève des questions sur l'autorité narrative. Qui parle vraiment ? Est-ce le narrateur, l'auteur fictif, ou le personnage du livre dans le livre ? Cette ambiguïté renforce la confusion entre les niveaux de réalité et de fiction, questionnant la nature même de la narration et de l'acte d'écriture. En suggérant qu'on puisse « disparaître » dans un livre, Puech remet en question la solidité de ce que nous considérons comme réel, proposant que la fiction puisse être tout aussi tangible et influente que la réalité. Cette idée s'inscrit dans une réflexion plus large sur la nature de la littérature et de son rôle dans notre appréhension du monde. *La Bibliothèque d'un amateur* se révèle comme un exemple canonique de fiction théorique, incarnant de manière exemplaire les principes et ambitions de ce genre. Cette œuvre, par sa complexité et sa réflexivité, illustre les possibilités offertes par l'hybridation entre fiction et réflexion théorique pour explorer les frontières entre réalité et fiction, tout en questionnant les fondements mêmes de la création littéraire.

Avec *La Bibliothèque d'un amateur*, Puech donne véritablement vie à Benjamin Jordane, son double fictif. Dans le chapitre final, « La Bibliothèque d'un amateur », l'auteur pousse plus loin son exploration de l'identité créatrice à travers la figure de Jordane. Le paroxysme de cette confusion identitaire survient lorsque le narrateur reconnaît sa propre écriture dans un livre qu'il croyait être de Jordane : « La tête penchée sur son épaule, je crus rêver lorsque je reconnus ma propre écriture et, lorsqu'en dessous, dans la signature, je reconnus mon nom illisible. » (*Ibid.* 159). Cette révélation finale invite le lecteur à reconsidérer l'ensemble de l'ouvrage sous un

nouveau prisme, questionnant non seulement l'identité du narrateur, mais aussi la nature même de l'acte d'écriture. Comme le souligne Dominique Rabaté dans son article « JB-BJ : jeux de miroirs », Jordane n'est ni un déguisement passager ni un véritable hétéronyme, mais plutôt un « opérateur de brouillage » entre fiction et réalité. Rabaté affirme que « Jordane est précisément le nom de la réversibilité qui apparaît de plus en plus comme la figure cardinale de l'œuvre de Puech/Jordane » (Rabaté, 2015 : 92). Cette notion de réversibilité permet à Puech de configurer la limite incertaine entre fiction et diction, les deux pôles ne cessant de se contester et de se confirmer réciproquement. Pierre Lecœur, dans son article « La lutte des signes : apparences et références dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech », ajoute que l'emprunt est un élément central dans l'œuvre de Puech, tant sur le plan de l'écriture que sur le plan thématique. Lecœur observe que « l'emprunt est détour, métaphore ou miroir, il est le signe d'une hypertrophie de la médiatisation » (Lecœur, 2015 : 127). Cette pratique de l'emprunt sert à une mise à distance ou à une réflexion de la réalité, renforçant la tension entre révélation et dissimulation dans l'œuvre de Puech. La fusion des identités dans l'œuvre de Puech soulève des questions sur la nature de l'auteur et de l'écriture. Elle fait écho aux réflexions de Michel Foucault sur la « fonction-auteur », qui conçoit l'auteur non comme une personne réelle, mais comme une construction discursive. Lors de sa conférence de 1969 intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Foucault affirme :

> La vérité est tout autre : l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne. Bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction. […] L'auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens. (Foucault, 1969 : 91)

Cette conception de l'auteur comme construction idéologique et principe de limitation du sens trouve un écho saisissant dans *La Bibliothèque d'un amateur*. Puech, en créant Jordane et en jouant constamment avec les limites entre réalité et fiction, opère une véritable déconstruction de la figure auctoriale, créant une autorité insaisissable à travers l'ambiguïté des identités narratives. Lecœur met en lumière un élément crucial de cette déconstruction en identifiant la « palinodie » ou rétractation comme une figure récurrente dans l'écriture de Puech. Cette pratique permet à l'auteur de « dire sans jamais affirmer et, d'une certaine manière, d'écrire sans rien avancer, de parler en se taisant » (Lecœur, 2015 : 132). Cette stratégie rhétorique contribue à la complexité de la figure auctoriale dans l'œuvre de Puech. Cette approche rappelle et complexifie la théorie de Roland

Barthes sur la mort de l'auteur. Barthes affirmait que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes, 1968 : 67), une idée que Puech semble explorer en profondeur. Cependant, Puech va au-delà d'une remise en question de l'autorité auctoriale. Il élabore un système complexe où l'autorité est déplacée et redistribuée entre différentes instances narratives. Rabaté note que cette complexité se manifeste également dans la multiplication des points de vue et des genres de discours dans l'œuvre de Puech. Chaque angle de discours devient « une façon de tenter d'apercevoir un peu du Sans-Témoin » (Rabaté, 2015 : 95), contribuant à la richesse et à la profondeur de l'exploration identitaire menée par Puech. Lecœur observe que l'œuvre de Puech évolue vers « un rapport plus plein et confiant au langage » (Lecœur, 2015 : 134). Cette évolution se manifeste par une incarnation croissante et un « lâcher prise stylistique », marquant un tournant dans la manière dont Puech aborde la construction identitaire dans son œuvre. La phrase « Cet ouvrage ne m'appartient pas » devient emblématique de cette tension entre présence et absence de l'auteur. Enfin, comme le souligne Rabaté, cette exploration identitaire s'accompagne d'un processus constant de « démystification » (Rabaté, 2015 : 96). Cependant, cette démystification ne conduit pas à une vérité finale, mais relance plutôt le jeu de la mystification, illustrant la nature cyclique et insaisissable de la quête identitaire au cœur de l'œuvre de Puech. Le texte de Puech offre également une réflexion sur la critique littéraire. Cette approche s'inscrit dans ce que Gérard Genette appelle la métatextualité. Les scènes de ventes aux enchères, par exemple, peuvent être lues comme une métaphore de la circulation des œuvres et des identités dans le monde littéraire.

Enfin, *La Bibliothèque d'un amateur* remet en question de manière fondamentale les frontières entre autobiographie et fiction. Cette exploration s'inscrit dans le prolongement des réflexions sur l'autofiction, un concept introduit par Serge Doubrovsky en 1977. Doubrovsky définit l'autofiction comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (Doubrovsky, 1977 : Prière d'insérer), une définition qui trouve un écho particulier dans l'œuvre de Puech. Chez Puech, cette hybridité atteint un niveau de complexité supérieur. La phrase « cet ouvrage ne m'appartient pas » (Puech, 1979 :158), écrite par le narrateur, mais attribuée à Jordane, cristallise l'ambiguïté intrinsèque de l'écriture autobiographique. Elle met en lumière le paradoxe au cœur de l'entreprise de Puech : l'auteur affirme simultanément sa présence et son absence, son autorité et son renoncement à celle-ci. Cette tension rejoint la conception de Doubrovsky selon laquelle l'autofiction permet d'explorer les multiples facettes du « je », y compris celles qui semblent contradictoires ou incompatibles. En brouillant les frontières entre autobiographie et fiction, Puech

s'inscrit dans la lignée des réflexions de Paul de Man sur l'autobiographie. De Man argumente que toute autobiographie est une forme de « défiguration » (de-facement), une construction rhétorique plutôt qu'une représentation fidèle de la réalité. De Man va même plus loin en affirmant que l'autobiographie n'est pas tant un genre ou un mode d'écriture qu'une figure de lecture. Comme il l'écrit : « Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts[158]. » (De Man, 1984 : 70). Cette perspective est particulièrement pertinente pour comprendre l'œuvre de Puech. En créant Jordane, Puech ne se contente pas de brouiller les pistes autobiographiques, il crée un dispositif où l'autobiographie devient indiscernable de la fiction. De Man décrit ce processus comme suit : « The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.[159] « (*Ibid.* 70). Cette substitution réflexive mutuelle est au cœur de *La Bibliothèque d'un amateur*, où le lecteur est invité à naviguer entre Puech et Jordane, entre l'auteur réel et son alter ego fictionnel. De plus, l'affirmation provocante de De Man selon laquelle « any book with a readable title page is, to some extent, autobiographical[160] » (*Ibid.* 70) trouve un écho particulier dans l'œuvre de Puech. *La Bibliothèque d'un amateur* joue avec cette idée en créant une œuvre qui est à la fois ouvertement fictionnelle et profondément autobiographique, questionnant les limites mêmes de ce que nous considérons comme autobiographique. Dans ce contexte, l'œuvre de Puech peut être vue comme une exploration approfondie de ce « moment autobiographique » décrit par De Man, un moment qui se produit non pas dans la simple narration des faits, mais dans l'acte même de l'écriture et de la lecture, dans la tension constante entre l'auteur, le narrateur, le personnage et le lecteur.

Cette approche rejoint et approfondit les théories sur l'autofiction. Cependant, Puech pousse le concept plus loin en créant un système où l'autofiction devient indiscernable de la fiction pure. En présentant Jordane comme un double fictif qui crée ses propres œuvres littéraires, Puech érige une construction de miroirs imbriqués : Puech (auteur réel) engendre Jordane (auteur imaginaire), qui à son tour engendre des personnages et des écrits. Cette construction sur plusieurs

[158] L'autobiographie, donc, n'est ni un genre ni un mode, mais une figure de lecture ou de compréhension qui se manifeste, à un certain degré, dans tous les textes.
[159] Le moment autobiographique se produit comme un alignement entre les deux sujets impliqués dans le processus de lecture, au cours duquel ils se déterminent mutuellement par une substitution réflexive réciproque.
[160] Tout livre avec une page de titre lisible est, dans une certaine mesure, autobiographique.

niveaux produit un effet de mise en abyme : chaque niveau reflète et reproduit le processus de création littéraire du niveau supérieur. Ainsi, quand Jordane écrit sur ses personnages fictifs, il reproduit l'acte même par lequel Puech l'a créé. Cette structure spéculaire infinie (l'auteur créant un auteur qui crée…) remet en question la possibilité même d'une écriture autobiographique « authentique » : où commence la fiction quand l'auteur lui-même devient le créateur d'un autre auteur qui lui ressemble ? L'approche de Puech dans *La Bibliothèque d'un amateur* s'inscrit dans ce que Vincent Colonna a défini comme l'autofiction référentielle, plutôt que dans l'autofiction stylistique de Doubrovsky. Cependant, l'œuvre de Puech semble aller au-delà de l'autofiction pour explorer la « fictionnalisation de soi ». Comme l'explique Colonna :

> En fait, il faut bien voir que le dispositif de la fiction de soi est d'une disponibilité totale. Tous ces « romans, qui prétendent être un roman sans l'être » utilisent des procédures qui seraient valides dans une autofiction véritable. […] La fictionnalisation de soi n'est qu'un dispositif par lequel un écrivain se campe dans une situation totalement ou en partie imaginaire pour des raisons qui peuvent être variables et dont la mise en place d'un « porte-parole » ou d'une autobiographie attrayante sont sans doute les plus importantes. (Colonna, 1989 : 260)

Cette description semble particulièrement appropriée pour décrire la création de Benjamin Jordane par Puech. Jordane fonctionne effectivement comme un porte-parole de Puech, lui permettant d'explorer des aspects de sa vie et de sa création littéraire à travers un prisme fictionnel. Cependant, Colonna fait une distinction importante entre la fictionnalisation de soi et l'autofiction proprement dite : « L'autofiction, elle, est une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques. » (*Ibid.* 260) Cette distinction nous amène à nous interroger sur la nature exacte de l'entreprise de Puech dans *La Bibliothèque d'un amateur*. S'agit-il d'une fictionnalisation de soi, ou Puech pousse-t-il l'expérience plus loin, vers une forme d'autofiction qui transcende les motivations purement autobiographiques ? En réalité, l'œuvre de Puech semble osciller entre ces deux pôles, créant un dispositif complexe qui brouille les frontières non seulement entre autobiographie et fiction, mais aussi entre fictionnalisation de soi et autofiction. Cette ambiguïté contribue à la richesse et à la complexité de *La Bibliothèque d'un amateur*, en faisant une œuvre qui remet en question nos catégories traditionnelles de compréhension de l'écriture de soi. En fin de compte, *La Bibliothèque d'un amateur* ne se contente pas d'explorer les frontières entre autobiographie et fiction, elle les dissout complètement. L'œuvre

devient un espace où l'identité de l'auteur est en jeu, toujours en train de se faire et de se défaire, illustrant la nature instable et construite de toute tentative d'écriture de soi.

En somme, *La Bibliothèque d'un amateur* de Jean-Benoît Puech s'impose comme une œuvre fondatrice dans le domaine de la fiction théorique, tout en marquant la naissance de Benjamin Jordane, l'hétéronyme emblématique de l'auteur. À travers sa structure complexe et son jeu constant sur les frontières entre réalité et fiction, l'œuvre incarne de manière exemplaire les ambitions et les principes de la fiction théorique. En créant un univers littéraire où se mêlent auteurs réels et fictifs, critiques imaginaires et réflexions métatextuelles, Puech explore les limites de la création littéraire et de l'identité auctoriale. La figure de Benjamin Jordane, à la fois alter ego de l'auteur et personnage autonome, devient le vecteur d'une réflexion sur la nature de l'écriture, de la lecture et de la critique littéraire. L'œuvre pousse à son paroxysme les questionnements sur l'autobiographie et l'autofiction, dissolvant les frontières entre ces genres pour créer un espace littéraire unique où l'identité de l'auteur est constamment en jeu. Ce faisant, *La Bibliothèque d'un amateur* transcende les catégories traditionnelles de l'écriture de soi, ouvrant de nouvelles voies pour l'exploration de la subjectivité en littérature. Par sa structure en abyme, son intertextualité foisonnante et son jeu constant sur les niveaux de narration, l'œuvre de Puech incarne les préoccupations postmodernes sur la nature du texte et de l'autorité auctoriale. Elle s'inscrit dans la lignée des réflexions de penseurs comme Barthes, Foucault ou Derrida, tout en proposant une approche singulière et novatrice. En définitive, *La Bibliothèque d'un amateur* se révèle être un jalon important dans l'évolution de la fiction théorique, mais également l'acte de naissance d'une figure littéraire complexe, Benjamin Jordane, qui continuera à hanter et à enrichir l'œuvre de Puech. Cette œuvre ouvre de nouvelles perspectives sur les possibilités de la littérature à se penser elle-même, tout en questionnant les notions d'identité, d'authenticité et de création dans le champ littéraire contemporain.

d. Benjamin Jordane, une vie littéraire : l'intronisation de Benjamin Jordane sur la scène littéraire

La construction d'un dispositif fictionnel complexe

Dans le paysage littéraire contemporain, la question des frontières entre réalité et fiction occupe une place centrale. Cette préoccupation s'inscrit dans une longue tradition d'expérimentation formelle. C'est dans ce contexte que se situe *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, publié en 2008 aux éditions Champ Vallon, qui se présente comme une collaboration entre Jean-Benoît Puech et Yves Savigny. Cette œuvre complexe s'inscrit dans le genre de la fiction théorique, brouillant délibérément les frontières entre réalité et fiction. Pour comprendre pleinement la portée de cette œuvre, il est essentiel d'examiner en détail sa présentation, sa structure, et les différents éléments qui composent son univers fictif. La quatrième de couverture de l'ouvrage offre une description détaillée de cette œuvre singulière :

> Pour ce nouveau volume du « cycle Benjamin Jordane », Jean-Benoît Puech et Yves Savigny ont réalisé un cahier d'hommage à l'écrivain français (Étampes, 1947 — Aurillac, 1994). Ce cahier est sur le modèle de ceux que les sociétés de lecteurs fidèles consacrent à leur auteur de prédilection. Le recueil s'ouvre sur une curieuse confession de Jordane, jusqu'alors tenue secrète. Nous découvrons ensuite quelques fictions d'inspiration autobiographique, une chronique de mœurs inattendue (en province) et trois contes cruels qui mêlent à l'Histoire le destin d'adolescents farouches, de résistants ambigus, de politiciens retors. En marge de ces récits, on trouvera quelques essais malicieux sur les écrits de jeunesse du romancier, influencés par le roman d'anticipation des années quarante, et sur ses pièces pour enfants, où le pastiche enjoué cache peut-être le plus intime. Un célèbre spécialiste de Jordane nous présente enfin de larges extraits de sa correspondance littéraire ou sentimentale. L'étonnante diversité des intrigues et des genres n'exclut pas l'impression d'une discrète, mais forte unité de l'ensemble. Elle réside dans la figure de son personnage principal, toujours présent en filigrane, l'auteur. Un dernier témoignage nous rappelle que sa biographie l'a peu à peu dépassé, qu'elle l'a détourné d'une brillante carrière scientifique internationale et finalement reconduit dans sa maison de famille, en Haute-Auvergne, au bord de la rivière sauvage dont il portait le nom. (Puech & Savigny, 2008 : quatrième de couverture)

Cette présentation est remarquable par sa capacité à créer un univers littéraire complet et crédible autour de Benjamin Jordane. Elle suggère non seulement une œuvre diverse et riche, mais aussi une vie d'écrivain complexe et fascinante. La mention d'une « curieuse confession », de « fictions d'inspiration autobiographique », et d'un « dernier témoignage » sur sa vie crée une tension entre le personnel et le littéraire, brouillant les frontières entre l'homme et l'auteur. Malgré cette

présentation apparemment factuelle, il est crucial de comprendre que *Benjamin Jordane, une vie littéraire* est une œuvre de fiction. Jean-Benoît Puech, auteur réel connu pour ses travaux sur la biographie d'écrivain et la fiction biographique, a créé non seulement le personnage de Benjamin Jordane, mais aussi celui d'Yves Savigny, présenté comme co-auteur de l'ouvrage. Cette construction complexe permet à Puech d'explorer les limites entre réalité et fiction dans la littérature, en créant non seulement un sujet fictif (Jordane), mais aussi un co-auteur fictif (Savigny). Le dispositif paratextuel de *Benjamin Jordane, une vie littéraire* ne relève pas tant d'une mystification littéraire traditionnelle que d'une exploration des frontières entre vérité et fiction. Comme l'explique Puech dans son entretien avec Jochen Mecke : « la création d'un personnage d'auteur n'est un mensonge que s'il n'est pas présenté comme ce qu'il est : une fiction » (Puech, 2021 : 51). Il précise que « la fiction […] est pour [lui] une forme de politesse » et qu'elle est « faite pour servir les rapports sociaux, non pour les dégrader » (*Ibid.* 76). Cette approche se distingue donc de la mystification par sa dimension éthique et contractuelle : Puech « tient à présenter [son] personnage comme une fiction », cherchant « l'indice le plus infime et le plus puissant à la fois, qui soit le moindre signe de l'imitation », car il ne veut « en aucun cas […], créer une mystification qui dure au-delà du temps de sa réception » (*Ibid.* 49). En effet, Puech a toujours pris soin d'indiquer, par des indices subtils, mais délibérés, la nature fictionnelle de sa création. Dans son ouvrage Seuils (1987), Gérard Genette propose une définition du paratexte qui éclaire le projet de Puech :

> Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou — mot de Borges à propos d'une préface — d'un « vestibule « qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise « entre le dedans et le dehors, elle-même sans limites rigoureuses, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (Genette, 1987 : 4-5)

Cette conception du paratexte comme « zone de transaction » prend une dimension significative dans le cas de *Benjamin Jordane, une vie littéraire*. Les éléments paratextuels ne se contentent pas

d'encadrer le texte, mais participent à la création d'une fiction complexe. La notion de « seuil » devient ici paradoxale : le paratexte n'est plus simplement un vestibule menant au texte, mais un dispositif qui brouille délibérément les frontières entre réalité et fiction. Comme le montre l'entretien avec Jochen Mecke, Puech travaille consciemment cette ambiguïté jusque dans les éléments les plus périphériques de l'œuvre. Dans le catalogue d'exposition *Jordane et son temps* (2017), il mêle par exemple des documents authentiques et des falsifications, plaçant délibérément « des indices de fictionnalité » à côté des « faux documents ». De même, il fait coexister dans les index des noms réels (Louis-René des Forêts) et leurs équivalents fictifs (Pierre-Alain Delancourt). Tout se passe donc comme si le lecteur ne savait pas à quel moment il pénètre dans le monde fictionnel tant les frontières avec le réel sont incertaines, l'auteur créant ce qu'il nomme lui-même un « très étrange statut ontologique » où les documents « ne sont [des faux] qu'exportés dans le monde de Jordane, alors qu'ils sont vrais dans le [s]ien » (Puech, 2021 : 35). En plus du contenu principal, l'ouvrage comporte deux éléments paratextuels importants qui renforcent l'illusion de réalité :

- Une bibliographie complète des œuvres de Jordane : Cette bibliographie présente l'ensemble de la production littéraire attribuée à Benjamin Jordane. Cette pratique s'inscrit dans une tradition de mystification bibliographique que l'on retrouve chez Borges ou Nabokov, mais Puech la renouvelle en créant un véritable système de légitimation académique. Elle contribue à donner de la substance et de la crédibilité à ce personnage imaginaire, en fournissant un corpus détaillé qui ancre Jordane dans un parcours littéraire cohérent et élaboré.
- La liste des auteurs collaborateurs : L'ouvrage inclut une liste des auteurs ayant contribué au volume, accompagnée de leurs biobibliographies respectives. Cette liste mélange habilement la figure réelle de Jean-Benoît Puech avec des personnages fictifs dotés de biobibliographies crédibles et documentées, comme Stefan Prager ou encore Yves Savigny, le co-auteur de l'ouvrage. Parmi ces collaborateurs figure Jean-François Miquel, universitaire fictif spécialiste de la littérature jeunesse (Puech, 2008 : 348), dont l'un des ouvrages cités, *Karl May, l'auteur de sa légende* (2004), porte sur un auteur réel que Puech qualifie dans l'entretien accordé à Jochen Mecke de « Tartarin de Dresde » (en référence à Tartarin de Tarascon) pour son caractère mythomane. Michel Lhéritier, autre universitaire fictif présenté comme spécialiste de l'épistolaire, illustre par son travail d'édition le

procédé de Puech : en le présentant comme éditeur de correspondances d'auteurs réels (Nodier, Sand, Toulet) avant celle, fictive, de Jordane-Delancourt, Puech cherche à « faire croire que le deuxième n'est pas seulement une transposition du premier, et lui conférer une existence propre, au même niveau diégétique » (Puech, 2021 : 62). Cette construction élaborée participe de ce que Puech nomme une fiction contractuelle, où les indices de fictionnalité sont délibérément disséminés tout en maintenant la cohérence du dispositif.

Ce dispositif illustre le concept de « paratopie », développé par Dominique Maingueneau dans son ouvrage *Le Discours littéraire*, (2004). Comme il l'explique :

> La paratopie caractérise ainsi à la fois la « condition » de la littérature et celle de tout créateur, qui ne devient tel qu'en assumant de manière singulière la paratopie constitutive du discours littéraire. La paratopie n'est telle qu'intégrée à un processus créateur. L'écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. Sa paratopie joue en effet sur deux termes — l'espace littéraire et la société — et non sur la seule relation entre le créateur et la société (Maingueneau, 2004 : 114).

Cette définition éclaire le projet de Puech : en créant Jordane et son réseau de commentateurs, il ne se contente pas de jouer avec les codes de la légitimation littéraire. Il met en scène de façon radicale cette impossibilité constitutive de « s'assigner une véritable place ». La paratopie se manifeste ici à plusieurs niveaux : identitaire (à travers le dédoublement Puech/Jordane/Savigny), spatial (dans l'oscillation entre centre et périphérie) et temporel (par le jeu sur la publication posthume). Ces éléments paratextuels jouent un rôle crucial dans la construction de l'univers fictionnel autour de Benjamin Jordane. Ils participent à la création d'un réseau intertextuel complexe qui donne de la profondeur et de la crédibilité à la figure de l'auteur fictif. La bibliographie complète des œuvres de Benjamin Jordane, fournie à la fin de l'ouvrage, est un élément clé dans la construction de l'identité littéraire de cet auteur fictif :

> *Fumées sans feu*. Récit. 30 ex. sur vergé teinté, numérotés et signés par l'auteur. Hors commerce. Fontainebleau, Capitaine imp., 1971
>
> *La Galerie des glaces*. Capitaine imp., 1978. Rééd. Sous le titre de *La Bibliothèque d'un amateur*, Paris Gallimard, coll. « Le Chemin », 1979.

Le Nombre d'or. Raymond Sandé, de la science à la fiction. Thèse de doctorat de troisième cycle (dir. Frédéric Lestrade). Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1982.

Ma Tasse de thé. Essais, (Comprend : Barnabooth Club, Variantes et repentirs, L'Incomparable, Littérature conceptuelle, Infime intime, Roman sans clé, L'Effet de transposition, Moonfleet et Ballantrae, Hollande bel envoi.) Hors commerce. Fontainebleau, Capitaine éd., 1986.

Déviation sentimentale, suivi de *Par Quatre chemins*. Montpellier, Paola, 1986.

Les Sembles. Roman. Paris, Delaunay, 1988.

Le Château de sable. Roman. Paris, Dalaunay, 1990. (Prix Bartlebooth 1990).

Service secret. Trois récits, Paris Lafontain, 1993. [Pseud. Vincent Vallières].

L'Apprentissage du roman. Extraits du Journal d'apprentissage de Benjamin Jordane. Texte établi, présenté et annoté par J.-B. Puech. Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1993.

Toute ressemblance… Nouvelles posthumes. Texte établi, présenté et annoté par Stefan Prager, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995.

Présence de Jordane. Nouvelles posthumes. Précédées d'un témoignage éponyme et suivi d'une étude sur « Frère-des-Loups », par J.-B. Puech. Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil », 2004. (*Ibid.* 347)

Cette bibliographie fictive, mise en regard de la bibliographie réelle de Jean-Benoît Puech établie par Thierry Fourneau en 2016 dans *Les Mondes de Jean-Benoît Puech*, révèle la sophistication du dispositif fictionnel mis en place par l'auteur. Tout d'abord, on note des recoupements significatifs entre les deux bibliographies, notamment autour de *La Bibliothèque d'un amateur*. Dans la bibliographie de Jordane, cet ouvrage apparaît comme la réédition chez Gallimard (1979) de *La Galerie des glaces* (Capitaine imp., 1978), tandis que, dans la bibliographie réelle de Puech, il s'agit d'une publication originale chez Gallimard (1979). Cette différence subtile constitue l'un des « indices de fictionnalité » que Puech dissémine délibérément dans son dispositif. La politique éditoriale révèle un entrelacement complexe du réel et du fictif. Les éditions Champ Vallon, éditeur réel privilégié de Puech, deviennent aussi l'éditeur des œuvres posthumes de Jordane comme *L'Apprentissage du roman* (1993), *Toute ressemblance…* (1995) et *Présence de Jordane* (2002). À l'inverse, certains éditeurs n'apparaissent que dans la bibliographie de Jordane (Capitaine imp., Delaunay, Lafontain), renforçant leur nature fictionnelle. Le dispositif éditorial lui-même est élaboré. Dans la bibliographie réelle, Puech apparaît à la fois comme auteur de ses propres œuvres

et comme éditeur/commentateur des textes de Jordane. Plus significatif encore, les collaborations avec Yves Savigny, personnage fictif, sont intégrées à la bibliographie réelle. C'est le cas pour *Benjamin Jordane, une vie littéraire* (2008) et le catalogue *Jordane intime* (2012). Cela crée ce que Puech nomme dans son entretien avec Mecke un « même niveau diégétique ».

Par ailleurs, cette bibliographie fictive ne se contente pas d'imiter les codes académiques : elle les détourne pour créer ce que Christine Montalbetti nomme des « effets de réel paradoxaux ». Ces effets se produisent lorsque l'accumulation de détails véridiques sert à construire une fiction crédible. En effet, la bibliographie de Benjamin Jordane présente un double statut intéressant. Certains des textes mentionnés ont une existence réelle, puisqu'ils ont été publiés sous l'hétéronyme Benjamin Jordane. C'est le cas de *L'Apprentissage du roman* (1993) et *Toute ressemblance…* (1995) aux éditions Champ Vallon. D'autres œuvres, en revanche n'existent que comme références fantômes au sein du dispositif fictionnel, à l'instar de *Fumées sans feu* (1971), *Les Sembles* (1988) ou *Le Château de sable* (1990). La bibliographie fictive de Benjamin Jordane, élaborée avec soin par Jean-Benoît Puech, joue un rôle central dans la construction de l'identité littéraire de cet auteur imaginaire. Elle fonctionne comme un véritable dispositif de légitimation qui, par son apparente rigueur académique et ses détails précis (tirages, prix littéraires, maisons d'édition), participe de cette « fiction contractuelle ». Cette dernière ne vise pas tant à mystifier qu'à établir avec le lecteur un pacte de lecture conscient où la fiction se signale comme telle tout en maintenant sa puissance d'évocation du réel. Cette bibliographie, élaborée avec soin par Jean-Benoît Puech, retrace une carrière littéraire remarquable s'étendant sur plus de trois décennies. Elle s'étend de la publication confidentielle d'un modeste livre en 1971 jusqu'à des œuvres posthumes éditées par des maisons prestigieuses, suggérant un héritage littéraire durable et significatif. La progression éditoriale de Jordane révèle une stratégie de légitimation particulièrement élaborée qui opère selon trois axes :

- Une temporalité soigneusement construite qui mime les étapes classiques d'une carrière littéraire.
- Une diversification progressive des genres qui suggère une maturation artistique.
- Une institutionnalisation croissante qui culmine avec la publication posthume.

Cette bibliographie dépeint Jordane comme un auteur d'une polyvalence impressionnante. Sa production littéraire diversifiée, englobant récits, romans, essais, et même une thèse de doctorat,

confère à sa figure une crédibilité et une profondeur considérables. La mention d'une thèse doctorale, en particulier, ajoute une dimension académique à son profil, renforçant sa légitimité intellectuelle et contribuant à l'élaboration de sa légende. Ce terme de légende peut d'ailleurs être interprété dans un double sens : à la fois comme un récit mythifié et comme une identité construite de toutes pièces, à l'instar des légendes créées par les services secrets. Ce parallèle est d'autant plus pertinent que l'une des œuvres attribuées à Jordane s'intitule *Service Secret*. Cette présence universitaire est particulièrement significative dans ce qu'on pourrait nommer « l'effet-Jordane ». Le dispositif fictionnel de Puech se caractérise en effet par une confusion délibérée entre figures de commentateurs et de créateurs où se côtoient hétéronymes critiques (Stefan Prager, Michel Lhéritier) et hétéronymes créateurs (Benjamin Jordane, Vincent Vallières). Cette stratégie, qui brouille les frontières entre création et commentaire, participe pleinement d'une forme de fiction théorique où l'appareil critique devient lui-même un élément constitutif de la création littéraire. Puech démontre une maîtrise remarquable des codes et conventions du monde éditorial dans la construction de cette bibliographie.

Les détails, tels que les tirages limités, les rééditions, et l'obtention du Prix Bartlebooth ancrent fermement Jordane dans une réalité littéraire familière aux lecteurs avertis. La mention de ce prix littéraire est particulièrement significative : son nom fait référence au personnage de Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, amateur d'art qui consacre sa vie à un projet aussi minutieux qu'absurde[161]. Ce prix fictif, qui n'existe pas dans le monde éditorial réel, constitue l'un des « indices de fictionnalité » que Puech aime dissimuler dans son dispositif, comme il l'explique dans l'entretien qu'il a accordé à Mecke. Les autres détails bibliographiques

[161] Percival Bartlebooth, riche anglais excentrique, met en place un projet de vie qui s'étend sur cinquante ans. Son programme se décompose en trois phases :

- De 1925 à 1935 : Il apprend l'art de l'aquarelle avec Valène.
- De 1935 à 1955 : Il parcourt le monde pour peindre 500 marines de même format (65 x 50 cm) représentant des ports maritimes. Chaque aquarelle est envoyée à Gaspard Winckler qui la transforme en puzzle de 750 pièces.
- De 1955 à 1975 : De retour à Paris, il reconstitue les puzzles dans l'ordre où ils ont été réalisés, à raison d'un puzzle tous les quinze jours. Une fois reconstitué, chaque puzzle est « retexturé » pour faire réapparaître les joints, puis décollé et ramené à son port d'origine où la feuille est plongée dans une solution détersive qui fait disparaître la peinture. Il ne reste alors qu'une feuille blanche, retrouvant son état originel.

Le projet vise donc à accomplir un cycle parfait qui ne laisse aucune trace, une entreprise aussi méticuleuse que dérisoire qui se termine sur un échec : Bartlebooth meurt tenant dans sa main la dernière pièce d'un puzzle, mais celle-ci a la forme d'un W alors que le trou à combler a la forme d'un X.
La référence à Bartlebooth dans la bibliographie de Jordane fait écho au projet de Puech : une construction minutieuse et complexe qui joue avec les notions de trace, de disparition et d'authentification, tout en signalant sa propre nature fictionnelle.

(le tirage à 30 exemplaires de *Fumées sans feu*, la réédition de *La Galerie des glaces* sous le titre *La Bibliothèque d'un amateur* chez Gallimard) participent à la construction d'une carrière d'écrivain crédible tout en intégrant des signaux subtils de leur nature fictionnelle, destinés aux lecteurs capables de repérer ces références intertextuelles et ces écarts avec la réalité éditoriale.

Les titres énigmatiques, comme *Ma Tasse de thé* ou *Les Sembles* stimulent l'imagination du lecteur, l'invitant à se projeter dans un univers littéraire fictif, mais cohérent. Le premier titre fait écho à la fameuse madeleine proustienne trempée dans la tasse de thé, scène fondatrice de la mémoire involontaire dans *À la recherche du temps perdu*. Cette référence est d'autant plus significative que les essais contenus dans *Ma Tasse de thé* portent sur des questions de transposition littéraire et d'écriture autobiographique (« L'Effet de transposition », « Roman sans clé », « Infime intime »). Quant au titre *Les Sembles*, il renvoie de manière ironique à la problématique centrale du recueil *Toute ressemblance…* publié plus tard : la question de la ressemblance et de la dissemblance entre réalité et fiction, entre modèle et personnage. Le terme même de « sembles » évoque à la fois le verbe « sembler » (paraître) et l'idée de « semblables », jouant sur l'ambiguïté entre apparence et similitude qui est au cœur du projet de Puech. La complexité de cette construction identitaire atteint son apogée avec des ouvrages tels que *L'Apprentissage du roman* et *Présence de Jordane*, présentés comme étant édités par Puech lui-même. Ce procédé crée un jeu de miroirs fascinant entre l'auteur réel (Puech) et sa création fictive (Jordane), brouillant davantage les frontières entre réalité et fiction. L'utilisation d'un pseudonyme (Vincent Vallières) pour *Service secret* ajoute une couche supplémentaire de mystère et de complexité à l'identité littéraire de Jordane. En fin de compte, cette bibliographie fictive ne se contente pas de donner vie à un auteur imaginaire ; elle sert de miroir aux mécanismes de légitimation et de construction de la figure auctoriale dans le champ littéraire. En reproduisant avec une précision méticuleuse les codes et pratiques du monde littéraire, Puech invite le lecteur à une réflexion sur la nature de l'autorité littéraire et sur les processus par lesquels nous accordons crédibilité et prestige aux auteurs. Cette stratégie narrative ingénieuse transforme la lecture en une expérience de déconstruction des mécanismes qui régissent notre perception et notre valorisation de la littérature et de ses créateurs.

Autre élément paratextuel intéressant dans la mise en place de cette galaxie de personnages, les notices biobliographiques des auteurs ayant contribué au volume *Benjamin Jordane, une vie*

littéraire. Parmi lesquels nous retrouvons Jean-Benoît Puech et Yves Savigny, les directeurs de la publication. Les deux contributeurs sont présentés comme suit :

> Yves Savigny, écrivain. Auteur de *Beau Joueur* (1999), *Le Démenti* (2002), *Trois Lieutenants* (2007), tous trois chez L'Armateur. Président de l'Association des Lecteurs de Benjamin Jordane.
>
> Jean-Benoît Puech, maître de conférences à l'université d'Orléans. Auteur de *Louis-René des Forêts*, Verdier, coll. « Farrago », 2000 ; de *Présence de Jordane* (2002) et *Jordane revisité* (2004), tous deux chez Champ Vallon. (*Ibid.* 348-349)

Cette présentation des auteurs et collaborateurs de l'ouvrage révèle un aspect fascinant de *Benjamin Jordane, une vie littéraire* : la manière dont Jean-Benoît Puech brouille habilement les frontières entre réalité et fiction. Cette transformation du commentateur en créateur, caractéristique de la fiction théorique, se manifeste dans la manière dont Puech crée ses personnages d'universitaires fictifs. Leurs travaux critiques sur Jordane participent de la création littéraire, brouillant la distinction traditionnelle entre analyse et invention. Au cœur de ce dispositif se trouve la juxtaposition habile d'auteurs réels et fictifs. Jean-Benoît Puech, universitaire et écrivain dont l'existence est avérée, est présenté sur le même plan qu'Yves Savigny, personnage fictif créé par Puech lui-même. Cette mise en parallèle s'étend aux autres collaborateurs mentionnés : Jean-François Miquel, Michel Lhéritier, Vincent Loyauté et Stefan Prager, dont le statut (réel ou fictif) reste ambigu pour le lecteur non averti. Prager est une figure clé du dispositif fictionnel de Puech. Il apparaît pour la première fois comme éditeur de *Toute ressemblance…* (1995), les nouvelles posthumes de Jordane, avant d'être mentionné dans *Présence de Jordane* (2002). Comme le révèle l'entretien avec Mecke, Prager est un personnage entièrement fictif, que Puech désigne comme « le chercheur au J.B.P. » (Puech, 2021 : 72). Il s'inscrit dans ce que l'auteur nomme son « roman de Jordane », participant de cette « fiction contractuelle » qui se distingue de la mystification. La création de ce personnage d'universitaire spécialiste de Jordane permet à Puech de mettre en place un : appareil critique fictif qui contribue à légitimer l'existence de son auteur imaginaire. La présence de Prager aux côtés d'autres commentateurs, comme Michel Lhéritier, illustre ce que nous avons nommé précédemment l'effet-Jordane : une confusion délibérée entre figures de commentateurs et de créateurs. La fiction se déploie aussi bien dans la création littéraire que dans son appareil critique. Le statut ambigu de Prager est maintenu par son inscription dans un réseau de références académiques crédibles et par sa coexistence avec des figures réelles dans les bibliographies et les index. Cette stratégie de nivellement entre le réel et le fictif sert un double

objectif. D'une part, elle confère une apparence de réalité aux personnages inventés. D'autre part, elle jette un voile de doute sur l'authenticité des éléments réels, créant un espace littéraire où la frontière entre fait et fiction devient poreuse. Le procédé de Puech va au-delà de la juxtaposition ; il s'agit d'une véritable construction de légitimité fictive. Prenons l'exemple d'Yves Savigny. Puech ne se contente pas de lui attribuer une bibliographie crédible ; il le présente également comme le président de l'Association des Lecteurs de Benjamin Jordane, qui est une association fictive. Cette fonction opère une double légitimation. Elle établit Savigny comme un spécialiste reconnu de Jordane, lui conférant une autorité dans le domaine. Et elle renforce la crédibilité de Jordane, suggérant qu'il s'agit d'un auteur suffisamment important pour mériter une association de lecteurs dédiée. Ce jeu de légitimation mutuelle entre personnages fictifs crée un réseau de références qui solidifie l'illusion de réalité de l'univers créé par Puech. La complexité du dispositif atteint son apogée dans la manière dont Puech s'insère lui-même dans cet univers fictif. Il se présente comme l'auteur de deux ouvrages sur Jordane (*Présence de Jordane* et *Jordane revisité*), créant un jeu de miroirs vertigineux entre l'auteur réel (Puech) et ses créations fictives (Jordane et Savigny). Ce procédé est renforcé par la mention d'un ouvrage réel de Puech (*Louis-René des Forêts*) aux côtés de ces œuvres fictives. Cette juxtaposition brouille davantage la frontière entre réalité et fiction, invitant le lecteur à questionner la nature même de ce qu'il lit. Un élément clé de cette construction est l'utilisation de la véritable position académique de Puech comme maître de conférences à l'université d'Orléans. Cette information réelle apporte une caution académique à l'ensemble du projet, renforçant sa crédibilité auprès du lecteur. De plus, la présentation de Savigny et Puech comme co-auteurs suggère une collaboration entre un écrivain (Savigny) et un universitaire (Puech). Cette collaboration donne à l'ouvrage une dimension à la fois créative et académique qui accroît encore sa légitimité apparente et tend à l'inscrire davantage dans le champ de la fiction théorique. La présentation des auteurs dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire* illustre la sophistication du dispositif mis en place par Puech. En combinant habilement des éléments réels et imaginaires, il élabore un réseau complexe de liens entre auteurs, œuvres et institutions littéraires. Ce procédé ne se contente pas de tromper le lecteur ; il l'invite à une réflexion sur la nature de l'autorité littéraire, les mécanismes de légitimation dans le champ littéraire, et les frontières poreuses entre réalité et fiction dans la construction des identités auctoriales. En fin de compte, Puech transforme son œuvre en un véritable laboratoire littéraire, où les notions d'auteur, d'authenticité et d'autorité sont déconstruites et réexaminées. Ce faisant,

il nous offre non seulement une œuvre de fiction, mais aussi une méditation métafictionnelle sur la nature même de la littérature et de notre rapport à elle.

L'inclusion de ces éléments soulève plusieurs points d'analyse importants :

- La construction méticuleuse de l'illusion : ces détails démontrent le soin apporté par Puech à la création d'un univers littéraire complet et crédible autour de Jordane.
- Le jeu sur les codes de l'édition savante : en imitant les conventions des ouvrages académiques (bibliographie exhaustive, notices biobibliographiques), Puech pousse plus loin le brouillage entre réalité et fiction.
- L'intertextualité fictive : la bibliographie de Jordane crée un réseau de références internes à l'œuvre fictive, invitant le lecteur à imaginer un corpus entier qui n'existe pas.
- La mise en réseau des auteurs : la liste des collaborateurs suggère l'existence d'une communauté littéraire autour de Jordane, renforçant sa légitimité fictive.
- Le questionnement sur l'autorité et l'authentification en littérature : ces éléments invitent à réfléchir sur les processus par lesquels nous établissons l'authenticité et la valeur d'une œuvre littéraire.

Les implications théoriques de ce dispositif sont considérables, il questionne les mécanismes de légitimation dans le champ littéraire, tout en explorant les limites de l'autorité auctoriale et en révélant la porosité des frontières entre fiction et non-fiction dans la création contemporaine.

Benjamin Jordane, une vie littéraire, se présente comme un cahier d'hommage, mais d'une nature singulière et paradoxale. En effet, il s'agit d'une biographie fictive rendant hommage à un écrivain qui n'a jamais existé. Cette caractérisation paradoxale nous invite à examiner l'œuvre à la lumière des théories de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et la fiction. Dans son ouvrage *Le Pacte autobiographique* (1975), Lejeune définit le pacte autobiographique comme une identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Il écrit : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature de l'intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ». (Lejeune, 1975 : 15). Cependant, *Benjamin Jordane, une vie Littéraire* joue précisément avec cette convention. Puech crée une identité fictive (Benjamin Jordane) et un co-auteur fictif (Yves Savigny), brouillant les pistes de l'identité auctoriale que Lejeune considère comme fondamentale. Cependant, Lejeune reconnaît la possibilité d'imiter le pacte

autobiographique dans la fiction : « On peut toujours faire semblant de rapporter, de publier l'autobiographie de quelqu'un qu'on cherche ainsi à faire passer pour réel ; tant que ce quelqu'un n'est pas l'auteur, seul responsable du livre, il n'y a rien de fait. » (*Ibid.* 15). C'est exactement ce que fait Puech avec *Benjamin Jordane, une vie littéraire.* Il imite les conventions de la biographie pour créer l'illusion d'un écrivain réel, tout en maintenant une distance subtile qui permet au lecteur attentif de percevoir la nature fictive de l'œuvre. Par ailleurs, dans son ouvrage, Lejeune mentionne la rareté des supercheries littéraires : « Qui m'empêcherait d'écrire l'autobiographie d'un personnage imaginaire et de la publier sous son nom, également imaginaire ? […] Cela est rare, parce qu'il est bien peu d'auteurs qui soient capables de renoncer à leur propre nom. » (*Ibid.* 15). Puech pousse cette idée à son extrême. Cependant, il ne renonce pas complètement à son propre nom, créant une tension entre réalité et fiction qui invite le lecteur à réfléchir sur la nature même de l'écriture biographique. Enfin, Lejeune souligne l'importance du contrat de lecture. *Benjamin Jordane, une vie littéraire* propose un contrat de lecture ambigu, oscillant entre le pacte autobiographique et le pacte romanesque. Cette ambiguïté est au cœur de la nature singulière de l'œuvre.

Le dispositif spéculaire de l'œuvre

Dès son chapitre introductif, le texte pose les jalons d'une mise en abyme sophistiquée de la posture auctoriale, comme en témoigne cette présentation de Savigny : « Benjamin Jordane est l'un de nos écrivains les plus discrets et son œuvre n'est pas encore sortie de l'ombre où il s'est efforcé de la maintenir par désir d'indépendance » (Savigny, 1979 : 7). Cette mise en abyme est particulièrement significative, car elle reflète la propre posture de Puech vis-à-vis de la publication et de la reconnaissance littéraire. Comme il l'explique dans l'entretien avec Mecke, la création de Jordane lui permet de « garder le silence (en son nom) tout en lui permettant de publier une œuvre au nom de quelqu'un d'autre » (Puech, 2021 : 23). La réserve attribuée à Jordane par Savigny (un personnage de fiction) résonne avec le projet littéraire de Puech, créant ainsi un effet miroir dans lequel la fiction offre un commentaire détourné sur la démarche de son auteur. Cette mise en abyme participe de la fiction contractuelle qui, tout en signalant sa nature fictive, permet d'explorer les rapports complexes entre l'auteur et sa création, entre le désir de publication et celui de retrait. Cette caractérisation initiale établit d'emblée la tension entre révélation et dissimulation qui traverse l'œuvre. La structure narrative de l'œuvre repose sur un système élaboré de doubles et de

reflets. Au centre de ce dispositif se trouve Benjamin Jordane, double fictif de Jean-Benoît Puech. Cette création d'un alter ego littéraire ne relève pas d'un jeu autobiographique, mais constitue un véritable outil d'exploration de la création littéraire. La mise en abyme se complexifie davantage lorsque Savigny évoque « un projet qu'il [Jordane] avait esquissé à propos de Vallières[162] : le numéro d'hommage à un écrivain dont la vie biologique est interrompue » (Savigny, 1979 : 16). Cette référence crée un effet de miroir saisissant : le projet de Jordane sur Vallières se reflète dans celui de Savigny sur Jordane, multipliant les niveaux de lecture. L'introduction d'Yves Savigny comme biographe fictif ajoute une dimension supplémentaire à cette construction en miroir. Sa position est particulièrement révélatrice lorsqu'il se présente comme « un sherpa rompu aux expéditions à travers les sinueux défilés jordaniens » (*Ibid.* 13). Cette métaphore de l'ascension et de l'exploration traduit la complexité de l'entreprise biographique tout en soulignant son caractère construit. Le biographe devient guide, interprète, mais aussi créateur d'un parcours à travers l'œuvre. La multiplication des strates narratives se manifeste notamment dans la promesse de « gravir les pentes où elle [l'œuvre] a pris sa source » (*Ibid.* 13). Cette quête des origines devient elle-même un motif mis en abyme, créant un effet de vertige où chaque niveau narratif renvoie à un autre niveau plus profond.

Cette position du biographe se complexifie davantage par la présence de photographies dans le cahier d'hommages, où apparaissent à Benjamin Jordane, mais également Yves Savigny en compagnie de Jean-Benoît Puech. Ces documents visuels jouent un rôle crucial dans le dispositif de mise en abyme de l'autorité biographique. En effet, il s'agit d'une mise en abyme des instances auctoriales et testimoniales : Puech apparaît simultanément comme sujet réel photographié et comme créateur des personnages fictifs qui l'entourent sur ces clichés. Comme il l'explique dans l'entretien accordé à Mecke : « Il est bien naturel que je me trouve sur des photographies à côté de Benjamin, puisque, dans la fiction, nous sommes censés avoir été amis » (Puech, 2021 : 62). Cette coprésence photographique du créateur et de ses créatures crée ce que Puech nomme un « même niveau diégétique » où l'authentification biographique (par la photographie) devient paradoxalement un outil de la fiction. Le dispositif interroge la nature même du témoignage biographique : le biographe (Savigny) et le biographié (Jordane) sont tous deux des créations de celui qui apparaît pourtant comme simple témoin photographié (Puech). L'analyse du dispositif

[162] Vallières est l'un des pseudonymes de Benjamin Jordane sous lequel il a publié le recueil *Service secret.*

photographique dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire* s'inscrit dans ce que Zenetti, dans son article « Littérature contemporaine : un tournant documentaire ? », identifie comme une transformation majeure des productions artistiques contemporaines, marquées par une « inflation » documentaire : « dans la production artistique contemporaine, on assisterait à une présence accrue du document en tant que forme » (Zenetti, 2020 : 149). Cette évolution participe du « parti pris du document[163] », dont elle repère différents moments au cours du XX^{e} siècle. Au-delà d'un effet de mode, il s'agit d'interroger ce que ces transformations impliquent pour la théorie littéraire contemporaine, à une époque caractérisée non seulement par « une augmentation de la production factuelle/non fictionnelle/documentaire » (*Ibid.* 149) mais aussi par « une inquiétude disciplinaire et par un appel récurrent à redéfinir et à repenser les études littéraires. » (*Ibid.* 149). Roland Barthes, dans *La Chambre claire* (1980), affirme que « dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. » (Barthes, 1980 : 120) Cette observation fondamentale prend une dimension particulièrement significative dans les différentes photographies présentées dans l'œuvre :

- Une photographie prise à Fontainebleau dans les années 70 figurant : Laurent Jordane, Jacques Marcilly, Vincent Vallier, Philippe Leveneur, Benjamin Jordane.
- Un portrait de Benjamin Jordane réalisé par Vincent Vallier en 1974 à Verville.
- Une photo de Jean-Benoît Puech et d'Yves Savigny prise lors de la visite de la maison d'enfance de Jordane à Étampes.

Cette constellation d'images crée un réseau de présences qui, plutôt que d'authentifier, complexifie le statut des personnages. Le « ça-a-été » barthésien opère ici à plusieurs niveaux, créant un jeu subtil entre réalité et fiction. Selon Jean-Marie Schaeffer dans *L'Image précaire* (1987), la photographie fonctionne comme une empreinte du réel, créant un effet d'authentification particulièrement efficace dans le contexte biographique. Cette fonction testimoniale se trouve ici complexifiée par la multiplication des niveaux de référence. La notion d'effet de réel théorisée par Roland Barthes trouve ici une application particulière. Comme le note Marie-Jeanne Zenetti dans *Factographies* (2014), le document photographique participe d'une « poétique du document » qui dépasse la fonction testimoniale. Cette fonction testimoniale participe de ce que Zenetti analyse

[163] Cette idée a notamment été théorisée dans : Chevrier, J.-F. & Roussin, P. (dir.). (2001). *Des faits et des gestes : le parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle.* Éditions du Seuil.

comme un appétit de réel contemporain, qui « tend à produire une sorte de réflexe pavlovien de salivation » (Zenetti, 2020 : 156). Cependant, l'intérêt des pratiques artistiques documentaires tient précisément à ce qu'elles « jouent de façon ambiguë de ce désir » (*Ibid.* 156) : si « d'un côté, elles y répondent », de l'autre, « elles interrogent ce désir et ont tendance à problématiser le pacte référentiel sur lequel elles reposent. » (*Ibid.* 156). La notion d'effet de réel théorisée par Roland Barthes trouve ici une application particulière. Les photographies participent à ce que Marie-Jeanne Zenetti nomme dans *Factographies* (2014) une « poétique du document ». Comme le souligne Zenetti, les œuvres documentaires contemporaines tendent à montrer comment « ces objets que nous identifions comme des "documents" (des photographies, des pièces d'archives, etc.) construisent le réel au moins autant qu'ils nous le révèlent » (*Ibid.* 156). Cette tension entre présence et construction est particulièrement visible dans l'agencement des trois configurations photographiques qui, selon Georges Didi-Huberman (*Images malgré tout*, 2004), génèrent un effet de présence complexe. Daniel Madelénat, dans *La Biographie* (1984), souligne l'importance croissante de la documentation photographique dans le genre biographique depuis le XIX^{e} siècle. Cette tradition, analysée par François Dosse dans *Le Pari biographique* (2005), et reprise par Zenetti dans sa réflexion sur le parti pris du document, est ici simultanément respectée et subvertie, participant de ce que l'auteure identifie comme un besoin de réel caractéristique de la production contemporaine. Le dispositif photographique crée différents niveaux de lecture qui, selon la théorie de Lucien Dällenbach dans *Le Récit spéculaire*, constituent une forme sophistiquée de mise en abyme énonciative ou narrative :

- Le niveau documentaire apparent, ou réel-dans-la-fiction, (la photo de Jordane seul), qui constitue une mise en abyme de l'énoncé : elle présente le sujet principal de la biographie, l'auteur supposé.
- Le niveau métafictionnel (Savigny avec Puech), qui correspond à une mise en abyme de l'énonciation : elle montre la relation entre le créateur réel (Puech) et l'une de ses créatures (Savigny), qui est censée produire le discours biographique sur Jordane.
- Le niveau social et littéraire (la photo de groupe), qui représente une mise en abyme du code : elle met en scène le contexte de production et de réception de l'œuvre, figurant la communauté littéraire fictive autour de Jordane.

Cette stratification rejoint ce que Zenetti analyse comme une caractéristique des œuvres documentaires contemporaines qui : « interrogent l'impact des technologies et des gestes de documentation sur ce que nous nommons "réel" ou "réalité", à un moment historique où tout un chacun dispose désormais des outils lui permettant de documenter sa propre existence autant que certains faits sociaux. » (*Ibid.* 156). Par ailleurs, la photographie d'écrivain participe d'une construction mythographique. Cette dimension est particulièrement significative dans le contexte du tournant documentaire, où les œuvres tendent à « ressaisir de façon critique l'extension contemporaine des territoires de la non-fiction. » (*Ibid.* 156). La mise en scène des différentes photographies relève, selon la terminologie de Jacques Derrida (*La Dissémination*, 1972), d'une logique du supplément (Derrida, 1972 : 254). Cette stratégie de brouillage rejoint ce que Michel Foucault analyse dans *Qu'est-ce qu'un auteur ?* comme la problématique de la fonction-auteur. Zenetti souligne à cet égard comment les œuvres documentaires contemporaines tendent à « brouiller singulièrement les frontières entre discours scientifiques et discours esthétiques » (Zenetti, 2020 : 159). La multiplication des niveaux photographiques participe, selon Antoine Compagnon (*La Seconde Main*, 1979), d'une réflexion plus large sur l'intertextualité. Le concept de mise en abyme[164], théorisé par André Gide et approfondi par Jean Ricardou (*Le Nouveau Roman*, 1973), trouve ici une application photographique originale. Cette réflexivité s'inscrit dans une tendance des œuvres documentaires à « interroger sur un mode critique les procédures et les méthodes des discours scientifiques, qu'ils soient ethnographiques, sociologiques, anthropologiques, géographiques ou historiens. » (*Ibid.* 158). Chaque photographie agit comme un miroir, révélant un aspect différent de l'entreprise biographique. Elle crée, selon les termes de Louis Marin (*Le portrait du roi*, 1981), un « pouvoir de représentation » démultiplié. La photo de groupe, en particulier, illustre la caractéristique des œuvres documentaires contemporaines qui tendent à « problématiser le pacte référentiel » (*Ibid.* 156) tout en participant à une réflexion plus large sur les conditions de production et de validation des discours de vérité. Selon Zenetti, le tournant documentaire invite à « considérer que les productions artistiques ont pu prendre en partie le relais de cette réflexion quant à la manière dont les discours chargés de représenter, de modéliser ou d'analyser le réel ont tendance à l'informer et à le modeler à leur image. » (*Ibid.* 156). Cette évolution paradigmatique se manifeste à travers plusieurs dimensions fondamentales qui trouvent une résonance particulière dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*. En premier lieu, l'œuvre

[164] Pour aller plus loin, se référer à : Dällenbach, L. (n.d.). Mise en abyme. Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

développe une réflexion approfondie sur « les modalités d'élaboration et les conditions de validation des discours qui constituent le réel comme tel » (*Ibid.* 158). Cette interrogation se manifeste notamment dans la manière dont le dispositif photographique est mis en scène : les photographies ne se contentent pas d'attester d'une réalité, mais questionnent les processus mêmes de cette attestation. En cela, l'œuvre participe d'une réflexion épistémologique menée depuis la littérature, qui interroge les fondements mêmes de notre appréhension du réel. Cette dimension réflexive se prolonge dans un second aspect caractéristique du tournant documentaire : la tendance à « faire la part belle à une réflexion sur le document en tant que dispositif d'intellection » (*Ibid.* 158). Dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, les photographies dépassent largement leur fonction illustrative pour devenir de véritables outils de pensée. Elles s'inscrivent dans ce que Zenetti décrit comme une poétique du document qui transcende la fonction testimoniale. Le dispositif photographique lui-même devient objet d'une réflexion critique qui interroge sa capacité à produire du sens et de la connaissance. Enfin, l'œuvre développe un questionnement approfondi sur les procédures et les méthodes des discours scientifiques. Ce questionnement se manifeste dans la manière dont elle interroge les méthodologies traditionnelles de la biographie et remet en cause les protocoles habituels de l'enquête documentaire. En cela, elle participe du brouillage entre discours scientifiques et discours esthétiques caractéristique du tournant documentaire. Cette triple dimension trouve une expression éloquente dans le traitement des photographies qui, loin de documenter une vie, deviennent le lieu d'une réflexion sur les conditions mêmes de possibilité du discours biographique. Comme le souligne Zenetti, « il ne s'agit pas simplement que les expressions "non-fiction", "écriture documentaire" et "littérature factuelle" recouvrent des significations différentes : c'est aussi que de tels choix terminologiques engagent, souvent de façon implicite, des positionnements méthodologiques » (*Ibid.* 149). Dans le cas de *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, ces positionnements méthodologiques se manifestent à travers un dispositif photographique sophistiqué qui, tout en mobilisant les codes du document biographique traditionnel, les subvertit pour interroger leurs fondements mêmes. Cette démarche illustre la manière dont le tournant documentaire, tel que théorisé par Zenetti, ne se contente pas de représenter le réel, mais questionne les moyens par lesquels nous prétendons y accéder et le documenter.

La mise en abyme dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire* se révèle complexe dès son introduction. Cette complexité s'inscrit dans ce que Lucien Dällenbach définit comme une mise

en abyme à plusieurs niveaux, où chaque strate narrative reflète et interroge les autres. Comme le suggère la tension entre la discrétion revendiquée de Jordane et le projet biographique qui lui est consacré, l'œuvre joue sur les paradoxes de la représentation littéraire. La structure en miroir de l'œuvre, illustre ce que Jean Ricardou développe dans *Le Nouveau Roman* (1990). Pour Ricardou : « la mise en abyme *ne redouble pas* l'unité du texte, comme pourrait le faire un reflet *externe*. En tant que miroitement *interne*, elle ne peut jamais que la *dédoubler*. » (Ricardou, 1990 : 88). Cette distinction cruciale entre redoublement et dédoublement éclaire le fonctionnement de *Benjamin Jordane, une vie littéraire*. En effet, le projet de Jordane sur Vallières ne fonctionne pas comme un miroir externe du travail de Savigny, mais opère un dédoublement interne qui fracture l'unité apparente du texte. Ce processus de dédoublement, plutôt que de répéter ou refléter, crée une tension productive au sein même de l'œuvre. Le miroitement interne dont parle Ricardou se manifeste dans la manière dont chaque niveau narratif non seulement reflète, mais transforme et questionne les autres niveaux. Cette construction est manifeste dans la relation entre le projet de Jordane sur Vallières et celui de Savigny sur Jordane. Le dédoublement de Ricardou opère ici comme un principe de déstabilisation : chaque niveau narratif, plutôt que de confirmer ou de redoubler le précédent, introduit un écart, une différence qui problématise l'unité du texte. Cette fragmentation interne correspond à ce que Ricardou identifie comme le pouvoir contestataire de la mise en abyme : non pas répéter, mais diviser, non pas confirmer, mais questionner. La mise en abyme dépasse le procédé littéraire pour devenir un véritable outil d'investigation théorique. Cette construction sophistiquée ne se contente pas de questionner les formes traditionnelles de l'écriture : elle propose de nouvelles modalités de pensée et d'expression littéraire. En ce sens, l'œuvre de Puech et Savigny constitue une expérimentation narrative, mais aussi une contribution significative à la théorie littéraire contemporaine. L'œuvre joue sur plusieurs niveaux d'autorité narrative qui s'entrecroisent et se questionnent mutuellement. Non seulement Benjamin Jordane est un auteur fictif, mais Yves Savigny, présenté comme co-auteur, est lui-même une création de Puech. Cette construction complexe crée un jeu de réflexivité narrative où les instances auctoriales se démultiplient. La bibliothèque de Jordane constitue un dispositif qui participe à cette réflexivité métatextuelle. Son organisation physique reflète une tension fondamentale entre matérialité et abstraction. Comme le révèle Jean-Benoît Puech dans « Théorie et pratique des sources », l'aspect matériel l'emporte sur des critères de classement plus traditionnellement littéraires (Puech, 2008 : 187). Cela souligne l'importance de la matérialité dans la construction du sens. Chaque ensemble

de livres dans la bibliothèque forme une bibliothèque miniature correspondant à un récit spécifique de Jordane. Cette organisation particulière met en place un système de réflexivité où la bibliothèque devient un espace métatextuel, permettant une réflexion sur le processus de création littéraire, les sources servant de miroir au processus créatif dans son ensemble. Cette organisation suggère une mise en abyme de la création littéraire elle-même, où les sources deviennent le miroir des œuvres futures ou passées. « Les écrits de Jordane font toujours référence à ses premières lectures » (*Ibid.* 188), révélant un processus constant de réflexion et de réécriture. Le travail biographique apparaît particulièrement complexe dans sa tentative de créer de l'unité au sein d'une œuvre multiple. Comme l'explique Puech dans « Une Vie de Jordane. À propos de *Une biographie autorisée,* de Yves Savigny (P.O.L, 2010) » : « on sait que le cas de Jordane est compliqué par sa propension à anticiper le travail de ses analystes pour qu'il serve mieux son œuvre de fiction ; aussi le biographe doit-il toujours soigneusement distinguer la vie réelle » (Puech, 2016 : 38). L'ironie de cette déclaration est manifeste. En effet, Jordane, en tant que création fictive de Puech, ne possède pas de « vie réelle » à proprement parler. Cela souligne la dimension ludique du dispositif littéraire mis en place par l'auteur. Jordane développe une vision paradoxale de l'invention littéraire, la considérant comme « un emprunt sans conscience et sans métamorphose, une sorte de vol involontaire » (Puech, 2008 : 190). Cette conception privilégie la création critique sur l'invention pure, suggérant une approche réflexive de l'écriture. L'écriture apparaît comme un processus de transformation continue, où les textes se nourrissent les uns des autres. La bibliothèque participe à ce cycle en tant qu'espace de conservation et de métamorphose, illustrant ce que Jordane nomme les « métempsycoses » (*Ibid.* 197) littéraires. C'est-à-dire, comme l'explique Puech :

> De même que les livres s'inscrivent dans un vaste mouvement de dispersion et de rassemblement au fil des disparitions de leurs propriétaires et des réappropriations par de nouveaux amateurs (mouvement qu'ils ralentissent, alourdissent, tentent même d'entraver voire d'interrompre par leur pesanteur, par leur matérialité, par leur entassement), de même les textes se lisent et s'écrivent dans un cycle perpétuel de redistribution, ceux de Jordane se nourrissent de sa bibliothèque, mais pouvant générer à leur tour de nouvelles aventures. (*Ibid.* 197)

Ainsi, la bibliothèque, telle que la conçoit Puech/Jordane, s'inscrit d'abord dans une circulation matérielle. Les livres suivent un parcours de « dispersion et de rassemblement » qui épouse le rythme des existences humaines : ils se dispersent à la mort de leurs propriétaires, puis sont

rassemblés par de nouveaux collectionneurs. Cependant, leur matérialité même oppose une résistance à ce mouvement. La « pesanteur », la « matérialité » et « l'entassement » des livres constituent autant de forces d'inertie qui « ralentissent », « alourdissent » et tentent même « d'entraver » leur circulation. Parallèlement à ce mouvement physique, les textes participent d'une circulation plus fluide, plus abstraite. Cette circulation textuelle transcende les contraintes matérielles : là où les livres physiques résistent au mouvement, les textes, eux, se propagent et se transforment librement. Le choix du terme « métempsycose » par Jordane est significatif. Cette doctrine de la transmigration des âmes offre un modèle pertinent pour penser la circulation littéraire. De même que l'âme, dans la métempsycose, conserve son essence tout en changeant de corps, le texte maintient son identité tout en se réincarnant dans de nouvelles lectures, de nouvelles interprétations, de nouvelles œuvres. Cette métaphore met en lumière une tension fondamentale dans le processus de transmission littéraire. D'un côté, la nécessité de conservation : comme l'âme qui perdure à travers ses réincarnations, le texte doit maintenir une certaine permanence. De l'autre, l'inévitabilité de la transformation : chaque nouvelle incarnation du texte, chaque nouvelle lecture, implique une métamorphose. La bibliothèque est, paradoxalement, un lieu de métamorphose. Les textes de Jordane « se nourrissent de sa bibliothèque », transformant les lectures passées en créations nouvelles. La bibliothèque devient le creuset où s'élaborent les « nouvelles aventures » textuelles. La métaphore de la métempsycose littéraire, telle que l'emploie Puech/Jordane, permet de penser la complexité du processus de transmission textuelle. Elle révèle la tension permanente entre fixité et mouvement, conservation et transformation, matérialité et textualité. La bibliothèque apparaît alors comme un espace dialectique où ces forces contraires s'affrontent et se complètent, participant à la perpétuelle renaissance des textes.

Vers une épistémologie de la fiction

La complexité de la construction de l'œuvre trouve son point culminant dans l'aveu de Puech : « D'autre part, il révèle [Savigny] que Jordane est une invention dont je suis l'auteur de longue date et qu'en écrivant ensemble une vie de mon personnage, nous n'étions pas de réels biographes, mais un couple de quasi-romanciers » (Puech, 2016 : 49). *Benjamin Jordane, une vie littéraire* constitue une œuvre complexe où la réflexivité opère à plusieurs niveaux : narratif, biographique, et bibliographique. La bibliothèque elle-même devient un dispositif de métatextuel, établissant un dialogue entre les différentes strates de l'œuvre, tandis que l'organisation matérielle

des livres fait écho aux tensions fondamentales de l'écriture entre matérialité et abstraction. Cette construction sophistiquée ne se contente pas de questionner les formes traditionnelles de l'écriture : elle propose de nouvelles modalités de pensée et d'expression littéraire, contribuant de manière significative à la théorie littéraire contemporaine.

L'œuvre de Puech/Jordane se construit autour d'un réseau complexe de textes fictifs qui s'entrelacent et se répondent. Comme le révèle « Théorie et pratique des sources », l'auteur a soigneusement constitué la bibliothèque de son personnage : « Depuis quelques années, j'ai établi, publié et annoté plusieurs inédits de Benjamin Jordane (1947-1994), écrits pour la plupart dans les années 70 et 80. » (Puech, 2008 : 184). Cette création systématique d'œuvres imaginaires participe à la construction d'un univers littéraire cohérent et autonome. Les textes fictifs sont présentés avec une précision bibliographique qui renforce leur vraisemblance. Puech mentionne notamment : *La Bibliothèque d'un amateur*, *L'Apprentissage du roman* et *Toute ressemblance.* Ces références créent une profondeur intertextuelle qui confère une substance à l'univers de Jordane. L'intertextualité dans l'œuvre de Puech opère à plusieurs niveaux. Elle se manifeste entre les textes fictifs de Jordane, entre ces textes et leurs sources réelles ou imaginaires, et entre l'œuvre de Jordane et les commentaires critiques qui lui sont consacrés. Comme l'indique Puech : « les écrits de Jordane font toujours référence à ses premières lectures » (*Ibid.* 188), créant un réseau complexe de références et d'influences. Le dispositif intertextuel est enrichi par un appareil critique fictif élaboré. Puech multiplie les notes, commentaires et annotations qui créent différents niveaux de lecture et de compréhension. Il évoque notamment les cahiers de lectures de Jordane qui constituent une forme de métatexte fictif, commentant et explicitant les influences et sources de l'auteur imaginaire. L'intertextualité fictive sert à construire une légitimité littéraire pour Jordane. En créant un corpus d'œuvres, de critiques et de commentaires, Puech inscrit son personnage dans une tradition littéraire et intellectuelle. Cette stratégie rappelle ce que Borges fait avec ses références fictives, créant une généalogie littéraire imaginaire, mais crédible. Ce dispositif intertextuel permet une réflexion métalittéraire sur la nature de la création. Comme l'explique Puech, l'invention n'est qu'« un emprunt sans conscience et sans métamorphose » (*Ibid.* 190), suggérant que toute création est nécessairement intertextuelle, même quand les sources sont fictives. L'intertextualité fictive de Puech questionne la notion même d'originalité littéraire. En montrant comment les textes de Jordane se nourrissent de lectures réelles ou imaginaires, il suggère que toute création est fondamentalement un travail de réappropriation et de transformation. Le

réseau intertextuel créé par Puech participe à l'élaboration d'une vérité proprement littéraire. Les références croisées, les citations et les commentaires construisent un système de véridiction qui ne repose pas sur la réalité factuelle, mais sur la cohérence interne de l'univers créé. L'intertextualité fictive dans l'œuvre de Puech/Jordane constitue un dispositif sophistiqué qui dépasse l'accumulation de références imaginaires. Elle participe à la création d'un univers littéraire autonome et cohérent, tout en permettant une réflexion sur la nature de la création littéraire et les rapports entre fiction et réalité. Cette stratégie narrative complexe fait écho aux théories d'Umberto Eco sur l'encyclopédie fictive, montrant comment la fiction peut créer son propre système de références et de signification.

Par ailleurs, l'œuvre de Puech présente un dispositif complexe où la fiction devient un véritable outil épistémologique. Puech développe une conception novatrice des rapports entre fiction et vérité. Tout d'abord, la description minutieuse de l'organisation bibliothécaire dans « Théorie des sources » révèle une conception matérielle de la pensée :

> Les livres étaient de toute évidence, […] rangés en fonction de leur état (neufs, anciens), du type de reliure (reliés ou brochés), de leur format (in-8 dominant), de leur couleur, (dos blancs pour les volumes brochés), c'est-à-dire, le plus fréquemment, en fonction des éditeurs ou surtout de leur collection. Je précise que les dos sombres étaient toujours rejetés le long des montants des bibliothèques en acajou pour que les clairs dominent en leur centre, même si les œuvres complètes d'un même auteur se trouvaient de ce fait dispersées : l'aspect platement matériel l'emportant sur des critères de classement que l'on considère comme plus pertinents, plus proprement littéraires en tout cas. (*Ibid.* 187)

Cette attention à la matérialité fait écho aux analyses de Katherine Hayles sur la matérialité signifiante :

> The physical attributes of any object are essentially infinite... a computer can be analyzed through any number of attributes, from the rare metals in the screen to the polymers in the case to the copper wires in the power cord, and so on ad infinitum. Consequently, physical attributes are necessary but not sufficient to account for technical innovation. What counts is rather the object's materiality. Materiality comes into existence, I argue, when attention fuses with physicality to identify and isolate some particular attribute (or attributes) of interest[165]. (Hayles, 2012 : 91)

[165] Les attributs physiques de tout objet sont par essence infinis… un ordinateur peut être analysé à travers d'innombrables attributs, des métaux rares de l'écran aux polymères du boîtier en passant par les fils de cuivre du cordon d'alimentation, et ainsi de suite à l'infini. Par conséquent, les attributs physiques sont nécessaires, mais non suffisants pour rendre compte de l'innovation technique. Ce qui compte, c'est plutôt la matérialité de l'objet. La

Cette distinction entre physicalité et matérialité éclaire de façon cruciale le projet de Puech. Tout comme Hayles souligne que « materiality is unlike physicality in being an emergent property[166] » (*Ibid.* 91, Puech montre comment la bibliothèque n'est pas qu'une collection d'attributs physiques (formats, reliures, couleurs), mais devient un dispositif de sens à travers l'attention particulière qui lui est portée. Quand il écrit : « Jordane opérait ainsi sur ses lectures les mêmes transformations que sur sa vie même » (Puech, 2008 : 185). Il révèle comment la matérialité de la bibliothèque émerge de la fusion entre ses attributs physiques et l'attention transformatrice qui leur est portée. Cette conception rejoint ce que Hayles décrit comme une propriété émergente qui « cannot be specified in advance, as though it existed ontologically as a discrete entity[167] » (Hayles, 2012 : 91). La manière dont Puech décrit le fonctionnement de la bibliothèque dans « Théorie des sources » suggère un système complexe de retours et de transformations : « les textes se lisent et s'écrivent dans un cycle perpétuel de redistribution, ceux de Jordane se nourrissant de sa bibliothèque, mais pouvant générer à leur tour de nouvelles aventures » (Puech, 2008 : 197). Cette conception fait écho à l'analyse de Yuk Hui sur la récursivité :

> Recursivity is not mere mechanical repetition; it is characterized by the looping movement of returning to itself in order to determine itself, while every movement is open to contingency, which in turn determines its singularity. We can imagine a spiral form, in its every circular movement, which determines its becoming partially from the past circular movements, which still extend their effects as ideas and impressions[168]. (Hui, 2019 : 4)

Cette image de la spirale éclaire le processus décrit par Puech, notamment dans la façon dont l'ordre apparent de la bibliothèque est subverti par une logique plus profonde de mise en relation. Comme il le note : « Mais peu après je remarquai qu'une importante infraction à cet ordonnancement était accomplie par le rapprochement et la contiguïté, dans une même bibliothèque […], d'ouvrages de natures, de formats, de couleurs et de valeurs très divers » (Puech, 2008 : 188). Cette « infraction » à l'ordre établi n'est pas une désorganisation, mais révèle ce

matérialité vient à l'existence, je soutiens, lorsque l'attention fusionne avec la physicalité pour identifier et isoler un attribut particulier (ou des attributs) d'intérêt.

[166] La matérialité, contrairement à la physicalité, est une propriété émergente.

[167] La matérialité, contrairement à la physicalité, est une propriété émergente qui ne peut être spécifiée à l'avance, comme si elle existait ontologiquement comme une entité distincte.

[168] La récursivité n'est pas qu'une répétition mécanique ; elle se caractérise par le mouvement en boucle de retour sur soi pour se déterminer elle-même, tandis que chaque mouvement reste ouvert à la contingence, qui à son tour, détermine sa singularité. Nous pouvons imaginer une forme en spirale, dans chacun de ses mouvements circulaires, qui détermine son devenir partiellement à partir des mouvements circulaires passés, lesquels continuent d'étendre leurs effets sous forme d'idées et d'impressions.

mouvement récursif dont parle Hui, où chaque retour produit une nouvelle singularité. L'apparente transgression de l'ordre bibliothécaire devient le lieu même d'émergence du sens, illustrant comment la récursivité n'est pas « mere mechanical repetition », mais création de nouvelles relations et significations. Cette dynamique rejoint ce que Hayles décrit comme propriété émergente : « Materiality comes into existence, I argue, when attention fuses with physicality to identify and isolate some particular attribute (or attributes) of interest[169] » (Hayles, 2012 : 91). Dans le cas de la bibliothèque de Jordane, le sens émerge des infractions à l'ordre matériel initial. Les déplacements, les réagencements, les perturbations de l'organisation conventionnelle ne sont pas présentés comme des erreurs ou des défaillances, mais comme les manifestations d'une logique autre, d'un ordre second qui se superpose à l'ordre apparent.

Cette approche de la bibliothèque comme espace de transgression créatrice trouve un éclairage dans le concept foucaldien d'hétérotopie. Dans « Des espaces autres « (1984), Foucault définit les hétérotopies comme des « sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles […] tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault, 1984 : 755). La bibliothèque constitue d'ailleurs pour Foucault l'un des exemples privilégiés d'hétérotopie, en tant qu'espace qui accumule indéfiniment le temps tout en se situant hors du temps. Puech radicalise cette conception hétérotopique de la bibliothèque de deux manières distinctes. D'une part, dans sa dimension spatiale, la bibliothèque de Jordane devient un lieu où les relations conventionnelles entre les textes ne sont pas seulement suspendues, mais activement reconfigurées. Le désordre apparent masque un ordre autre, une logique de réorganisation qui échappe aux catégorisations traditionnelles. D'autre part, dans sa dimension temporelle, cette bibliothèque ne se contente pas d'accumuler le temps comme dans l'analyse foucaldienne classique, mais opère une véritable transformation de la temporalité littéraire. Les textes n'y sont pas seulement conservés, mais constamment réactivés dans de nouvelles configurations, créant ce que l'on pourrait appeler une temporalité spiralaire. Cette double dimension hétérotopique se manifeste particulièrement dans le traitement que fait Puech des marges et annotations dans la bibliothèque de Jordane. Ces inscriptions constituent des points de passage entre différents régimes de lecture et d'écriture, créant ce que Foucault appellerait des « hétérotopies de déviation » au sein même de l'hétérotopie bibliothécaire. Elles

[169] La matérialité vient à l'existence, je soutiens, lorsque l'attention fusionne avec la physicalité pour identifier et isoler un attribut particulier (ou des attributs) d'intérêt.

matérialisent la façon dont l'espace bibliothécaire devient chez Puech un lieu de transformation active du savoir plutôt qu'un lieu de conservation. La conception de la bibliothèque comme système dynamique chez Puech s'articule autour d'un principe central : celui du cycle de redistribution. Cette idée est explicitement formulée par l'auteur lorsqu'il écrit : « Jordane opérait sur ses lectures les mêmes transformations que sur sa vie même » (Puech, 2008 : 183). Cette analogie entre transformation textuelle et transformation existentielle suggère que le travail de réorganisation bibliothécaire n'est pas un acte de classement, mais un processus de métamorphose qui affecte tant le contenu que le contenant.

Le traitement du dispositif biographique chez Puech présente une complexité particulière qui s'exprime notamment dans cette affirmation du narrateur du « Récit revisité » : « Je ne suis pas biographe. C'est pourquoi aujourd'hui, le 29 mai 2003, j'entreprends simplement le récit de mon enquête » (*Ibid.* 221). Ce paradoxe apparent — entreprendre une enquête biographique tout en récusant le statut de biographe — constitue plus qu'une pirouette rhétorique. Il s'inscrit dans ce que Dominique Maingueneau analyse comme une scénographie auctoriale complexe. Selon Maingueneau, « la scénographie n'est pas un "procédé", le cadre contingent d'un "message" que l'on pourrait "faire passer" de diverses manières, elle ne fait qu'un avec l'œuvre qu'elle soutient et qui la soutient » (Maingueneau, 2014 : 261). Dans le cas de Puech, la scénographie de l'enquête n'est pas qu'un cadre narratif : elle constitue à la fois la condition et le produit de l'œuvre. Le lecteur se trouve pris dans « une sorte de piège, puisqu'il reçoit le texte d'abord à travers sa scénographie, non à travers sa scène englobante et sa scène générique, reléguées au second plan, mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation » (*Ibid.* 260). Cette dimension est visible dans la manière dont Puech construit sa légitimité énonciative. En refusant explicitement le statut de biographe tout en s'engageant dans une forme d'enquête biographique, le narrateur établit ce que Maingueneau nomme une « boucle légitimante » : l'œuvre « se légitime en traçant une boucle, donnant à voir au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre » (*Ibid.* 261). La posture paradoxale du narrateur n'est donc pas une simple pirouette rhétorique, mais participe d'un dispositif complexe où « ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation » (*Ibid.* 261). Cette scénographie particulière se manifeste notamment dans la temporalité et la spatialité spécifiques qu'elle institue. Comme le souligne Maingueneau, c'est dans la scénographie que « se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps

(chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation » (*Ibid.* 260). Chez Puech, la précision temporelle (« aujourd'hui, le 29 mai 2003 ») n'est pas un effet de réel, mais participe de cette construction scénographique qui légitime le discours tout en étant légitimée par lui.

Cette remise en question du dispositif biographique traditionnel s'accompagne chez Puech d'une redéfinition fondamentale des rapports entre fiction et vérité qui trouve un éclairage particulier dans la pensée de Jacques Rancière. Dans *Le Partage du sensible* (2000), Rancière développe une conception où la fiction n'est plus opposée au réel, mais participe activement à la configuration de notre expérience commune. Pour Rancière, le partage du sensible désigne « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives » (Rancière, 2000 : 12). L'œuvre de Puech peut être lue comme une mise en œuvre littéraire de cette conception. En effet, lorsque Puech brouille les frontières entre biographie et fiction, entre document et invention, il ne se contente pas de jouer avec les codes littéraires : il opère ce que Rancière nommerait une reconfiguration du partage du sensible. La fiction n'est plus cantonnée au domaine de l'imaginaire pur ni la vérité à celui du document attesté. Au contraire, Puech établit un nouveau régime de véridiction où la fiction devient un instrument heuristique à part entière. Cette approche rejoint particulièrement la conception ranciérienne de la fiction comme « travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification » (*Ibid.* 74). Dans la bibliothèque de Jordane, par exemple, le désordre apparent des livres n'est pas simple chaos, mais manifestation d'un ordre autre, d'une reconfiguration du sensible qui modifie notre perception des relations entre les textes. Cette dimension politique du travail de Puech — politique au sens ranciérien d'une reconfiguration du sensible — se manifeste particulièrement dans sa manière de traiter les documents. Quand Puech manipule, transforme ou invente des documents, il le fait pour mettre en question ce que Rancière appelle « le régime représentatif des arts » (*Ibid.* 28). Les faux documents, les citations tronquées ou réinventées, les références détournées constituent autant de moyens de redistribuer les parts entre le réel et le fictif, entre le document et l'invention. En suivant Rancière, cette approche pourrait être nommée : « la fictionnalité documentaire » de Puech. Tout comme Rancière montre que « le réel doit être fictionné pour être pensé » (*Ibid.* 61), Puech suggère que la vérité biographique ne peut émerger que d'un travail de fiction — non pas au sens d'une invention pure,

mais d'une reconfiguration des rapports entre le visible et l'invisible, entre le dicible et l'indicible. Dans cette perspective, les éléments fictionnels que Puech introduit dans ses textes ne visent pas à brouiller la frontière entre réel et imaginaire par simple jeu littéraire, mais participent d'une entreprise plus profonde de redéfinition des modalités mêmes de notre accès au réel. Cette démarche rejoint le « régime esthétique des arts » décrit par Rancière, caractérisé non pas par l'opposition entre réel et fiction, mais par « un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports » (*Ibid.* 10). Cette approche scénographique complexe rejoint la redéfinition des rapports entre fiction et vérité opérée par Puech. Comme l'explique Maingueneau, « l'énonciation par essence menacée, l'œuvre littéraire lie en effet ce qu'elle dit à la légitimation des conditions de son propre dire » (Maingueneau, 2014 : 261). Dans cette perspective, les éléments fictionnels que Puech introduit dans ses textes ne visent pas à brouiller la frontière entre réel et imaginaire, mais participent d'une stratégie plus large où la fiction devient un véritable outil d'investigation du réel.

La conception de Puech de la bibliothèque comme espace de transformation trouve une résonance particulière à l'ère numérique. Les travaux d'Alexandra Saemmer (2015) sur l'écriture numérique offrent un cadre théorique pour comprendre la portée contemporaine de l'œuvre de Puech. Dans *Rhétorique du texte numérique*, Saemmer développe une analyse des « formes-modèles de la lecture numérique » qui fait écho à la conception de Puech de la transformation textuelle. Elle montre comment les nouvelles technologies introduisent des formes inédites de matérialité textuelle qui modifient nos modes de lecture et d'écriture. Plus précisément, Saemmer identifie des « couplages entre texte et mouvement » qui créent des « unités sémiotiques de la manipulation » (Saemmer, 2015 : 54). Cette conception d'une matérialité active, où le texte n'est plus support, mais dispositif de transformation, résonne avec la manière dont Puech conçoit sa bibliothèque comme espace de métamorphose continue. L'analyse que fait Saemmer des « figures de la lecture » numériques, notamment ce qu'elle nomme la « lecture allusive » et la « lecture immersive », offre un éclairage nouveau sur les stratégies de lecture mises en place par Puech. Sa conception d'une « rhétorique de la réception » (Saemmer, 2015 : 98) qui prend en compte les attentes et les imaginaires du lecteur fait écho à la manière dont Puech joue avec les horizons d'attente de son lectorat. De même, les recherches de Marcello Vitali-Rosati (2018) sur l'éditorialisation soulignent l'importance des processus de transformation et de recontextualisation dans l'environnement numérique. Dans *On Editorialization* (2018), Vitali-Rosati définit

l'éditorialisation non pas comme un acte circonscrit, mais comme un processus fondamentalement ouvert et dynamique :

> Editorialization is a process; more precisely, it is an open process. Editorialization is a series of actions in movement without a well-defined beginning or end. Each editorialization process is always in progress; it is always in dynamic motion. The processual nature of editorialization implies that it is very difficult to identify and isolate a single act of editorialization: every editorialization is in some way related to others, and it is impossible to sharply delimit a precise chain of actions[170]. (Vitali-Rosati, 2018 : 69)

Cette conception résonne avec l'œuvre de Puech. La bibliothèque de Jordane, avec ses réorganisations perpétuelles et ses transformations continues, apparaît comme une préfiguration de ce processus d'éditorialisation. Tout comme Vitali-Rosati souligne l'impossibilité d'isoler un acte unique d'éditorialisation, Puech met en scène une bibliothèque où chaque réagencement, chaque nouvelle lecture, chaque annotation s'inscrit dans un réseau complexe de relations et de transformations. La notion de processus ouvert développée par Vitali-Rosati éclaire la dynamique à l'œuvre chez Puech. Quand l'auteur réorganise sa bibliothèque, chaque modification engendre de nouvelles possibilités de lecture et d'interprétation, créant ce que Vitali-Rosati décrirait comme une chaîne d'actions impossible à délimiter précisément. Cette conception rejoint la manière dont Puech envisage la transformation des textes non pas comme des actes isolés, mais comme un processus continu où chaque changement s'inscrit dans une dynamique plus large. Ce concept d'éditorialisation permet de comprendre la portée contemporaine du travail de Puech. Vitali-Rosati identifie cinq attributs fondamentaux de l'éditorialisation qui trouvent des échos dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech : « the processual, the performative, the ontological, the multiple, and the collective[171] » (*Ibid.* 69). L'aspect performatif de l'éditorialisation se manifeste dans sa capacité non pas à représenter, mais à produire le réel. Comme l'explique Vitali-Rosati : « Editorialization is performative for two main reasons: first, it is a process that does not follow a pre-defined scheme; and second, it does not represent reality but produces it[172] » (*Ibid.* 71). Dans l'œuvre de Puech, cette dimension performative se manifeste dans la manière dont la bibliothèque ne se

[170] L'éditorialisation est un processus ; plus précisément, c'est un processus ouvert. L'éditorialisation est une série d'actions en mouvement sans début ni fin bien définis. Chaque processus d'éditorialisation est toujours en cours ; il est toujours en mouvement dynamique. La nature processuelle de l'éditorialisation implique qu'il est très difficile d'identifier et d'isoler un acte unique d'éditorialisation : chaque éditorialisation est d'une certaine manière liée aux autres, et il est impossible de délimiter nettement une chaîne précise d'actions.

[171] Le processuel, le performatif, l'ontologique, le multiple et le collectif.

[172] L'éditorialisation est performative pour deux raisons principales : premièrement, c'est un processus qui ne suit pas un schéma prédéfini ; et deuxièmement, elle ne représente pas la réalité, mais la produit.

contente pas de classer des textes, mais produit activement de nouvelles configurations du savoir. La dimension ontologique souligne que l'éditorialisation ne se limite pas à organiser l'information, mais structure la réalité elle-même. Vitali-Rosati précise : « Editorialization is not a way of organizing content and information, it is a way of organizing the world[173] » (*Ibid.* 72). Cette conception fait écho à la manière dont Puech conçoit sa bibliothèque comme un dispositif qui transforme notre rapport au réel. Le caractère multiple de l'éditorialisation implique une remise en question de l'unicité de l'essence au profit d'une multiplicité originaire. Comme l'explique Vitali-Rosati : « Digital space is multiple – originally multiple, one could say – and ontology seeks for an original unity[174] » (*Ibid.* 75). Cette multiplicité essentielle trouve un écho dans la manière dont Puech conçoit la pluralité des lectures et des interprétations possibles. Enfin, la dimension collective soulignée par Vitali-Rosati (« Editorialization is always a collective process[175] » [*Ibid.* 76]) se manifeste dans l'œuvre de Puech à travers l'interaction constante entre les différentes voix qui traversent sa bibliothèque : « Without collective action, editorialization is not possible: the action of an individual [...] can never produce an editorialization[176] » (*Ibid.* 76). L'œuvre de Jean-Benoît Puech développe une conception sophistiquée où la fiction devient un véritable outil épistémologique. En combinant une réflexion sur la matérialité bibliothécaire, une mise en question du dispositif biographique et une pensée de la transformation, elle ouvre des perspectives fécondes pour repenser les rapports entre fiction, vérité et création littéraire dans le contexte contemporain. Cette approche s'avère particulièrement pertinente à l'heure où les questions d'authenticité et de fiction se posent avec une acuité renouvelée dans l'environnement numérique. La métaphore de la métempsycose littéraire pourrait bien constituer une clé de compréhension essentielle des mutations contemporaines de l'écriture et de la pensée.

[173] L'éditorialisation n'est pas une façon d'organiser le contenu et l'information, c'est une façon d'organiser le monde.
[174] L'espace numérique est multiple — originellement multiple, pourrait-on dire — et l'ontologie cherche une unité originelle.
[175] L'éditorialisation est toujours un processus collectif.
[176] Sans action collective, l'éditorialisation n'est pas possible : l'action d'un individu […] ne peut jamais produire une éditorialisation.

2. La fiction théorique selon Enrique Vila-Matas : entre art poétique et jeu littéraire

a. L'œuvre d'Enrique Vila-Matas : une poétique de la conscience littéraire

Dans le paysage littéraire contemporain, l'œuvre d'Enrique Vila-Matas occupe une position singulière qui défie les catégorisations traditionnelles. Né à Barcelone en 1948, Vila-Matas développe depuis plus de quatre décennies une œuvre qui se situe à l'intersection de multiples traditions littéraires : l'avant-garde européenne, la métafiction sud-américaine et le postmodernisme. Cette position d'héritier critique s'inscrit dans la continuité directe des réflexions de John Barth sur « la littérature de l'épuisement » (« The Literature of Exhaustion », 1967). L'écrivain américain y précise sa pensée : « By 'exhaustion' I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence. Only the used-upness of certain forms or exhaustion of certain possibilities — by no means necessarily a cause for despair[177]. » (Barth, 1967 : 29). Cette idée d'épuisement comme potentialité créatrice plutôt que comme impasse trouve un écho particulier chez Vila-Matas qui, comme Borges avant lui, fait de cette conscience même de l'épuisement sa matière première. Comme l'écrit Barth à propos de Borges : « His artistic victory [...] is that he confronts an intellectual dead end and employs it against itself to accomplish new human work[178]. » (*Ibid.* 31). C'est précisément dans cette lignée que s'inscrit Vila-Matas.

La formation intellectuelle de Vila-Matas, marquée par son séjour parisien des années 1970, où il loue une chambre à Marguerite Duras au 5, rue Saint-Benoît, établit les fondements de ce qui deviendra sa poétique singulière. Cette adresse, devenue emblématique dans son œuvre, constitue un point d'ancrage récurrent de son imaginaire littéraire. Cette période parisienne devient aussi un matériau littéraire central, comme le montre *París no se acaba nunca*[179] (2003), où l'expérience autobiographique se transforme grâce à « l'effet de réel » décrit par Roland Barthes. Cette notion, théorisée dans « Le Discours de l'histoire » (1967), désigne un processus où « le "réel" n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du

[177] Par « épuisement », je n'entends pas quelque chose d'aussi fatigué que le sujet de la décadence physique, morale ou intellectuelle, mais seulement l'usure de certaines formes ou l'épuisement de certaines possibilités — ce qui n'est en aucun cas nécessairement une cause de désespoir.
[178] Son triomphe artistique […] est d'affronter une impasse intellectuelle et de la retourner contre elle-même pour produire une œuvre humaine nouvelle.
[179] Traduit en français sous le titre : *Paris ne finit jamais* (2004).

référent. […] L'élimination du signifié hors du discours "objectif", en laissant s'affronter apparemment le "réel" et son expression, ne manque pas de produire un nouveau sens » (Barthes, 1967 : 74). L'influence de la pensée structuraliste, particulièrement la conception barthésienne du texte comme « tissu de citations », exposée dans « La mort de l'auteur » (1968), imprègne l'approche de Vila-Matas de l'écriture. L'influence de l'avant-garde française, dont les expérimentations de l'Oulipo, marque sa conception de la littérature comme système de contraintes génératrices de création. Cette idée atteint son apogée théorique dans *El Mal de Montano* (2002), où l'auteur énonce :

> Aunque no soy un crítico de libros, voy a actuar a veces en este diccionario como si lo fuera. Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas. (Vila-Matas, 2002 : 83)

> Bien que je ne sois pas un critique de livres, je vais parfois procéder dans ce dictionnaire comme si j'en étais un. Je me propose de travailler directement à l'intérieur de journaux étrangers et de faire en sorte que ceux-ci collaborent à la reconstruction de ma précaire autobiographie qui, naturellement, sera fragmentée ou ne sera pas, elle se présentera de façon aussi fractionnée que ma personnalité qui est plurielle, ambiguë, métisse et, fondamentalement, une combinaison d'expériences (les miennes et celles d'autres personnes) et de lectures. (Vila-Matas, 2003 : 92)

Cette poétique du fragment et de la combinatoire, héritée tant de ses lectures parisiennes que de sa fréquentation des avant-gardes, deviendra la marque distinctive de son écriture. Le parcours littéraire de Vila-Matas témoigne d'une évolution constante que Dominique Rabaté analyse dans *Désirs de disparaître* (2015), où chaque livre reprend et approfondit les questionnements des précédents. Cette dynamique s'inscrit dans une problématique plus large que Rabaté identifie comme caractéristique de notre époque : « Pris dans le mouvement inflationniste d'une surexposition individuelle, le sujet contemporain peut vouloir répondre par une stratégie de soustraction, de retrait ou d'effacement. De façon fascinante, on voit se multiplier les livres ou les sites qui vous enseignent littéralement comment disparaître » (Rabaté, 2015 : 28). Cette poétique de la disparition trouve un écho particulier dans l'œuvre de Vila-Matas, où elle devient un principe d'écriture à part entière. Un tournant majeur s'opère avec la publication de *Historia abreviada de*

la literatura portatil[180] (1985), ouvrage qui établit les fondements de la poétique de Vila-Matas. Dans ce texte, Vila-Matas invente une société secrète d'écrivains et d'artistes, les « shandys », dont l'existence supposée permet à Vila-Matas de développer une réflexion sur la nature même de la création artistique. Comme le souligne Cristina Oñoro Otero dans *Enrique Vila-Matas, Juegos, ficciones, silencios* (2015) ce texte représente l'aboutissement d'une démarche expérimentale héritée des avant-gardes historiques, notamment du dadaïsme et du surréalisme, où « el afán lúdico[181] » devient un véritable « *ars vivendi* » permettant de « romper nietzscheanamente -es decir, alegremente- con las formas de pensar y de vivir que han dominado en Occidente[182] » (Oñoro Otero, 2015 : 22). Cette société secrète s'inscrit dans « una estética libre de fines que privilegia el devenir loco de las cosas y los nombres[183] » (*Ibid.* 23).

S'appuyant sur l'analyse approfondie de Cristina Oñoro Otero, la période de maturité de l'œuvre de Vila-Matas s'ouvre au début des années 2000. Cette période est marquée par un cycle romanesque cohérent formé par *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) et *Doctor Pasavento* (2005). Ces trois œuvres, qui se distinguent par leur ampleur plus importante que les précédentes, « se distinguen por situar en un primer plano temático-compositivo las relaciones entre el silencio y la escritura[184] » (*Ibid.* 159). Jorge Herralde, l'éditeur de Vila-Matas jusqu'en 2009, a nommé ce cycle « Bartleby-Montano-Pasavento » comme « La Catedral Metaliteraria[185] ». C'est un titre que l'auteur lui-même juge pertinent, allant jusqu'à souhaiter que ces trois romans puissent être lus à l'avenir dans un seul volume. Comme le précise Oñoro Otero, « París *no se acaba nunca*, publicada en 2003, quedaría fuera del ciclo, pues no sitúa en primer plano las relaciones entre el silencio y la escritura[186] » (*Ibid.* 159). Ces textes s'inscrivent dans une progression que la critique caractérise comme absolument cohérente menant à une véritable obsession pour le silence qu'elle qualifie de degré zéro authentique de l'écriture (*Ibid.* 159). Cette exploration des limites de la littérature trouve son prolongement dans « una etapa donde la

[180] Ouvrage publié en français sous le titre *Abrégé d'histoire de la littérature portative* (1990)
[181] L'esprit ludique.
[182] Rompre de manière nietzschéenne — c'est-à-dire joyeusement — avec les façons de penser et de vivre qui ont dominé en Occident
[183] Une esthétique sans finalité, qui privilégie le devenir fou des choses et des noms.
[184] Ils se distinguent par le fait de placer au premier plan, sur le plan thématique et compositionnel, les relations entre le silence et l'écriture
[185] La Cathédrale Métalittéraire.
[186] *Paris ne finit jamais*, publié en 2003, ne ferait pas partie du cycle, car il ne place pas au premier plan les relations entre le silence et l'écriture.

experimentación ha librado batallas en otros muchos frentes[187] » (*Ibid.* 38). *Doctor Pasavento* pousse à son paroxysme la réflexion sur la disparition de l'auteur, développant « una profunda reflexión sobre el silencio que recorre el arte y las letras contemporáneas desde Mallarmé[188] » (*Ibid.* 25). L'évolution se poursuit avec *Dublinesca* (2010), qui prolonge cette investigation dans « un territorio estético del que emergen arriesgadas y singulares propuestas narrativas[189] » (*Ibid.* 45). La publication de *Chet Baker piensa en su arte. Ficción critica* (2011) marque l'ouverture d'une nouvelle phase analysée comme « un viraje narrativo que sus obras posteriores consolidarán[190] » (*Ibid.* 37). Cette évolution correspond à de « nuevas obsesiones que pueblan su universo literario, como la autenticidad y el miedo a envejecer, indicios de este proceso de reinvención en el que actualmente se encuentra inmerso[191] » (*Ibid.* 37). Dans ce contexte, Vila-Matas développe un « mundo propio fundado en el mundo real pero que no resulta directamente de él ni obedece a una mera transposición de la realidad[192] » (*Ibid.* 55). La dimension théorique de l'œuvre de Vila-Matas se manifeste dans ce qu'Oñoro Otero définit comme « un universo artístico edificado sobre escritores que proceden de otros países y que son poco conocidos en el nuestro[193] » (*Ibid.* 56). Les références littéraires, qu'elles soient réelles ou inventées, participent d'« una práctica del borrado entre realidad y ficción », qui devient « una característica fundamental de su escritura[194] » (*Ibid.* 33). Cette pratique s'inscrit dans « una renovación artística que llevaron a cabo las vanguardias históricas[195] » (*Ibid.* 53), mais Vila-Matas la pousse plus loin en développant « una literatura arriesgada y peligrosa[196] » (*Ibid.* 56).

L'originalité de Vila-Matas réside dans l'élaboration de fictions théoriques où la théorie littéraire devient matériau narratif. Cette approche s'inscrit dans « un proceso complejo que trasciende los límites de una novela por influyente que esta sea y la actividad certera de un solo

[187] Une étape où l'expérimentation a mené des batailles sur de nombreux autres fronts.
[188] Une profonde réflexion sur le silence qui traverse l'art et les lettres contemporaines depuis Mallarmé
[189] Un territoire esthétique d'où émergent des propositions narratives audacieuses et singulières.
[190] Un tournant narratif que ses œuvres ultérieures consolideront.
[191] De nouvelles obsessions qui peuplent son univers littéraire, comme l'authenticité et la peur de vieillir, signes de ce processus de réinvention dans lequel il est actuellement engagé.
[192] Un monde propre, fondé sur le monde réel, mais qui ne découle pas directement de celui-ci, et qui n'est pas limité à une transposition de la réalité.
[193] Un univers artistique bâti sur des écrivains originaires d'autres pays et qui sont peu connus chez nous.
[194] « Une pratique de l'effacement entre réalité et fiction » qui devient « une caractéristique fondamentale de son écriture ».
[195] Une rénovation artistique réalisée par les avant-gardes historiques.
[196] Une littérature audacieuse et périlleuse.

escritor[197] » (*Ibid.* 48). Cette pratique singulière de la fiction trouve son expression la plus achevée dans ce qu'Oñoro Otero caractérise comme « una escritura que se distingue por haber roto toda frontera entre la novela y el ensayo[198] » (*Ibid.* 88). Les textes de Vila-Matas se construisent selon « una estética de lo fragmentario » où « las piezas de su universo literario encajan con prodigiosa precisión[199] » (*Ibid.* 159). Cette esthétique du fragment, qu'elle analyse comme « un espacio donde conviven mundos plurales[200] » (*Ibid.* 23) permet à Vila-Matas de faire émerger des propositions narratives singulières propres à la fiction théorique. Les textes se construisent selon qu'Oñoro Otero définit comme « una narración heterogénea, híbrida y fragmentaria » dans laquelle « habitan múltiples y diversas voces[201] » (*Ibid.* 20), s'assemblant selon ce que Maurice Blanchot qualifierait de logique « fragmentaire ». Cette architecture textuelle complexe correspond à ce que Walter Benjamin appelait une « pensée en constellation[202] ». La dimension théorique de l'œuvre de Vila-Matas se manifeste dans « un universo artístico edificado sobre escritores que proceden de otros países y que son poco conocidos en el nuestro[203] » (*Ibid.* 56). Les références littéraires, qu'elles soient réelles ou inventées, participent d'une « práctica del borrado entre realidad y ficción », qui devient « una característica fundamental de su escritura[204] » (*Ibid.* 33), créant ce qu'Umberto Eco appelle des « mondes possibles » (*Lector in fabula*, 1979). Grâce à cette activité, Vila-Matas cultive ce que Oñoro Otero nomme « espacios anárquicos donde parece reinar el caos », mais où « los fragmentos se iluminan unos a otros[205] » (*Ibid.)* 21), établissant un dialogue constant entre création et réflexion théorique.

[197] Un processus complexe qui transcende les limites d'un roman, aussi influent soit-il, et l'activité précise d'un seul écrivain.
[198] Une écriture qui se distingue par avoir brisé toute frontière entre le roman et l'essai.
[199] « Une esthétique du fragmentaire » où « les pièces de son univers littéraire s'assemblent avec une précision prodigieuse ».
[200] Un espace où coexistent des mondes pluriels.
[201] Une narration hétérogène, hybride et fragmentaire dans laquelle habitent de multiples et diverses voix.
[202] *Konstellationsdenken* en allemand, concept développé au sein de son ouvrage *Origine du drame baroque allemand* (2009).
[203] Un univers artistique construit sur des écrivains originaires d'autres pays et qui sont peu connus chez nous.
[204] « Pratique de l'effacement entre réalité et fiction » qui devient « une caractéristique fondamentale de son écriture ».
[205] « Espaces anarchiques où semble régner le chaos », mais où « les fragments s'illuminent les uns les autres ».

b. Une poétique singulière : Vila-Matas et les métamorphoses du littéraire

La relation qu'entretient Enrique Vila-Matas avec l'héritage littéraire se caractérise par une dualité fondamentale : entre révérence et subversion, entre continuation et rupture. Cette tension créatrice, loin d'être paralysante, constitue le moteur même de son écriture et mérite une analyse approfondie pour en comprendre les mécanismes et les implications dans son œuvre. Les réflexions développées par Antoine Compagnon dans *La Seconde main*, trouvent un écho particulier dans l'œuvre de Vila-Matas. D'après Compagnon : « Là, écrit, le livre récuse toute propriété ou appropriation : il ne demande ni qu'un auteur le supporte ni qu'un lecteur, au moins un, l'accomplisse ; le livre dénie la différence du virtuel et de l'actuel » (Compagnon, 1979 : 463). Cette conception du livre comme espace autonome, libéré des contraintes de l'autorité auctoriale, éclaire la pratique d'écriture de Vilas-Matas. Dans *Bartleby y compañía*, il met en scène cette dissolution de la propriété littéraire en créant un réseau complexe de références où les frontières entre le réel et le fictif, entre la citation authentique et l'invention, s'estompent. Le narrateur-compilateur de l'œuvre incarne cette position paradoxale d'un auteur qui s'efface devant les textes qu'il convoque, tout en créant à partir de cet effacement même. L'œuvre de Vila-Matas manifeste un positionnement paradoxal à l'égard de l'héritage littéraire, où l'admiration pour les œuvres du passé se mêle d'un désir de transgression. Vila-Matas se montre redevable et réfractaire aux conventions littéraires, illustrant ce que Harold Bloom nomme l'angoisse de l'influence. Plus qu'une crainte, il s'agit pour Bloom d'une interprétation créative qu'il nomme « *Clinamen* or poetic misprision[206] » (Bloom, 1979 : 12). Chez Vila-Matas, cela se traduit par une relecture personnelle et créative des œuvres passées, qu'il revisite tout en y intégrant son propre regard. Ce processus est visible dans *Bartleby y compañía* où le personnage de l'écrivain refuse d'écrire, ce qui peut être lu comme une réponse symbolique à l'héritage écrasant des œuvres littéraires, mais également comme une pulsion d'abandon créatif lorsque le narrateur déclare :

[206] Méprise poétique.

Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre. (Vila-Matas, 2000 : 4-5)	Cela fait longtemps que je quadrille le large spectre du syndrome de Bartleby en littérature, longtemps que j'étudie cette maladie, ce mal endémique des lettres contemporaines, cette pulsion négative ou cette attirance envers le néant, qui fait que certains créateurs, en dépit (ou peut-être précisément à cause) d'un haut niveau d'exigence littéraire, ne parviennent jamais à écrire ; ou bien écrivent un ou deux livres avant de renoncer à l'écriture ; ou encore, après avoir mis sans difficulté une œuvre en chantier, se trouvent un jour littéralement paralysés à jamais. (Vila-Matas, 2002 : 6-7)

Cette citation met en lumière la manière dont Vila-Matas intègre le poids des prédécesseurs dans une forme de tension productive : d'un côté l'auteur éprouve une attirance pour le silence, pour le néant littéraire, et, de l'autre, il montre une exigence littéraire presque écrasante qui semble précisément générée par le désir de s'affranchir de cette influence. Ce syndrome de Bartleby est pour Vila-Matas une stratégie permettant de répondre à cette influence de manière ambivalente. En refusant de produire, il rejette la filiation tout en soulignant l'importance de celle-ci, transformant l'angoisse de l'influence en une source de création paradoxale. Cette problématique du rapport à l'écriture et à l'influence trouve un écho différent chez Jean-Benoît Puech qui, à travers son double fictif Benjamin Jordane, explore une autre forme de résistance : non pas le refus d'écrire, mais une écriture qui se construit dans l'ambiguïté entre création et effacement. L'anxiété face au canon littéraire n'est pas chez Vila-Mitas une imitation ni un rejet. Il développe une anxiété productive où il entretient un dialogue critique avec les œuvres et figures canoniques. Cette approche rappelle l'article de T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), qui précise que l'artiste doit s'inscrire dans une continuité sans pour autant s'effacer dans la tradition : « The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality[207] » (Eliot, 1919 : 54). L'anxiété de Vila-Matas ne se limite pas à l'assimilation ni au rejet. Il produit un dialogue constant où il interprète les œuvres du passé tout en forgeant son individualité. Eliot

[207] Le progrès d'un artiste est un sacrifice de soi perpétuel, une extinction continuelle de la personnalité.

souligne l'importance de cette intégration de la tradition pour tout auteur : « No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists[208] » (*Ibid.* 54). Vila-Matas, de manière comparable, dialogue avec la tradition littéraire, et en particulier, avec le canon hispanophone et occidental, tout en reconfigurant leur sens dans une dynamique de réappropriation. Cette intégration créative passe également par le « plagiat par anticipation[209] », concept proposé par Pierre Bayard, où un auteur contemporain peut paraître avoir influencé ses prédécesseurs. En ce sens, Vila-Matas dépasse l'imitation et le rejet pour établir un lien d'interdépendance entre les œuvres de ses influences et les siennes propres, un lien où les artistes antérieurs sont à la fois une source et un défi. À ce titre, Vila-Matas crée un espace où, comme l'explique Eliot, « the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past[210] » (Eliot, 1919 : 54). Dans *Bartleby y compañía*, ce dialogue avec la tradition devient un miroir où l'angoisse d'influence nourrit l'identité de l'auteur-narrateur. En refusant de se soumettre complètement à la tradition tout en l'intégrant, le narrateur illustre « the unpleasure of a dangerous sitation[211] » (Bloom, 1979 : 58) — une lutte intense entre admiration et effacement.

Vila-Matas adopte une démarche résolument cosmopolite, s'inscrivant dans ce que Pascale Casanova nomme la littérature mondiale (*La République mondiale des lettres*, 1999). Casanova définit cette littérature comme une ouverture vers une scène internationale où les écrivains transcendent les frontières nationales pour explorer des identités hybrides et des thèmes universels. Toutefois, elle précise que « les écrivains de ces sociétés, quelle que soit la place qu'ils occupent dans leur espace, y compris les plus cosmopolites ou les plus subversifs, restent, pour une part, attachés à une exigence de fidélité nationale ou, au moins, continuent à se situer par rapport aux débats internes » (Casanova, 1999 : 279). Ce constat s'applique particulièrement à Vila-Matas, qui, malgré une intégration d'influences variées, reste ancré dans la tradition hispanophone et les enjeux littéraires de son espace d'origine. Vila-Matas intègre à son œuvre une multitude

[208] Aucun poète, aucun artiste de quelque art que ce soit n'a son sens complet par lui-même. Sa signification, son appréciation est l'appréciation de son rapport aux poètes et artistes morts.
[209] Cette idée est notamment développée dans son ouvrage : Bayard, P. (2009). *Le Plagiat par anticipation*. Les Éditions de Minuit. Cette notion a d'abord été mise en avant par l'Oulipo. Pierre Bayard en propose une définition plus réduite qui repose sur quatre critères : « Ressemblance, dissimulation, inversion temporelle, dissonance » (Bayard, 2009 : 32).
[210] Le passé devrait être modifié par le présent autant que le présent est dirigé par le passé.
[211] Le déplaisir d'une situation dangereuse.

d'influences, allant de Kafka à Joyce, et établit une « poétique de la relation », un concept développé par Édouard Glissant (*Poétique de la Relation*, 1990). Ce dernier théorise l'idée que les cultures se construisent à travers des rencontres, des échanges et des transformations réciproques, ce qui est au cœur de la démarche de Vila-Matas, qui intègre et transforme diverses traditions littéraires. Glissant écrit :

> Ce mouvement permet de donner avec la dialectique des esthétiques. Si l'imaginaire nous porte de la pensée de ce monde-ci à celle de l'univers, nous pouvons concevoir que par une intention contraire, l'esthétique, par où nous concrétisons notre imaginaire, nous ramène toujours des infinis de l'univers aux poétiques définissables de notre monde. (Glissant, 1990 : 220)

Dans cette perspective, Vila-Matas incarne une vision de la littérature comme espace de rencontre où les frontières s'effacent, mais où l'œuvre, telle que la conçoit Glissant, revient toujours au monde particulier qui l'a vue naître. Cette posture rejoint aussi les idées de Mikhail Bakhtine, qui conçoit le texte comme un lieu dialogique où différentes voix coexistent et s'enrichissent mutuellement. Malgré cette dimension cosmopolite, Vila-Matas reste ancré dans la tradition hispanophone, inscrivant son œuvre dans une littérature postnationale, notion explorée par Roberto Bolaño. Pour Bolaño, la littérature postnationale consiste à dépasser les frontières linguistiques et culturelles tout en conservant une identité propre. Dans des œuvres comme *La Literatura nazi en América*[212] (1996) et *Los Detectives salvajes*[213] (2006), Bolaño construit une cartographie littéraire fictive qui traverse les Amériques, révélant comment les récits peuvent transcender les limites géographiques et interroger les questions d'identité culturelle dans un cadre mondialisé. Cette conception se reflète chez Vila-Matas, qui explore les espaces géographiques et culturels de l'Espagne et de l'Amérique latine dans une continuité littéraire intégrant des éléments universels. L'ancrage hispanophone de Vila-Matas se manifeste également à travers une « géographie du

[212] Dans *La literatura nazi en América*, il construit un panorama fictif d'écrivains imaginaires, formant une cartographie littéraire qui traverse les Amériques et met en avant des tensions identitaires, reflétant l'impact des contextes politiques et culturels locaux. Par cette approche, Bolaño montre comment les identités littéraires peuvent se former en dehors des frontières strictement nationales et comment les récits peuvent transcender les limites géographiques pour interroger la place de la culture hispanique dans un cadre mondial.

[213] Dans *Los Detectives sauvages*, l'idée de la littérature postnationale prend vie à travers le voyage de ses protagonistes. Le roman suit Arturo Belano et Ulises Lima, des poètes chiliens et mexicains, qui voyagent à travers plusieurs pays, de l'Amérique latine à l'Europe, en quête de sens et de repères littéraires. Cette quête traduit un désir de faire dialoguer les traditions locales avec un imaginaire cosmopolite, créant ainsi un réseau de références littéraires mondiales où la culture hispanophone se trouve en constante interaction avec d'autres influences. Bolaño y explore les échanges et les frontières poreuses entre les espaces littéraires, construisant une œuvre où l'identité nationale est continuellement redéfinie par l'expérience de l'exil et des rencontres culturelles.

roman », un concept exploré par Carlos Fuentes dans *Geografía de la novela* (2013). Fuentes envisage les lieux dans la fiction comme des espaces actifs, voire dynamiques, participant à la construction de l'identité culturelle et à la création narrative. Il souligne que : « la novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo[214] » (Fuentes, 2013 : 15). Dans les récits de Vila-Matas, les lieux ne sont pas de simples décors ; ils deviennent des éléments constitutifs de la structure narrative, formant une cartographie complexe de ses influences littéraires et de ses préoccupations esthétiques. En intégrant des espaces spécifiques, Vila-Matas crée un lien entre la fiction et le réel, reflétant la complexité du monde contemporain tout en restant attaché à ses racines littéraires. Cette cartographie littéraire témoigne de l'ambition de Vila-Matas de créer une littérature capable de traverser l'Atlantique, reliant des lieux chargés d'histoire et de symbolisme. Barcelone représente l'ancrage de l'auteur dans la tradition littéraire espagnole et catalane, tandis que Paris est un centre symbolique de la modernité littéraire, ayant inspiré nombre d'auteurs européens et latino-américains. Buenos Aires, quant à elle, incarne le pont entre les mondes hispanophone et européen, avec une tradition littéraire riche, influencée par le cosmopolitisme et la pensée universelle. Enfin, New York apparaît comme un symbole de la modernité et de l'internationalisme, accentuant le caractère postnational de la démarche de Vila-Matas. Ce choix de lieux tisse des ponts entre les mondes hispanophone et anglophone et permet à Vila-Matas de constituer une nouvelle géographie littéraire où chaque espace est porteur de significations plurielles et évolutives. En créant cette continuité géographique et culturelle, Vila-Matas construit une œuvre qui, tout en s'inscrivant dans une tradition littéraire hispanophone, dépasse les limites nationales et culturelles pour constituer une véritable « poétique de la relation ». Celle-ci rejoint le concept développé par Édouard Glissant, pour qui les cultures se construisent à travers des rencontres, des échanges et des transformations réciproques, permettant l'émergence de nouvelles formes d'expression littéraire. Fuentes ajoute que, « aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él[215] » (*Ibid.* 15), soulignant que la littérature, par son essence même, transcende les contextes historiques tout en les enrichissant.

L'œuvre d'Enrique Vila-Matas a initialement été interprétée à travers sa dimension ludique et son appartenance au postmodernisme. Linda Hutcheon, dans *A Poetics of Postmodernism*, offre

[214] Le roman ne se contente ni de montrer ni de démontrer le monde, il lui ajoute quelque chose. Il crée des compléments verbaux du monde.
[215] Bien qu'elle reflète toujours l'esprit du temps, elle n'est pas identique à lui.

un cadre théorique particulièrement pertinent pour comprendre cette première réception critique. Selon elle, « Historiography and fiction are seen as sharing the same act of refiguration, of reshaping of our experience of time through plot configurations; they are complementary activities[216] » (Hutcheon, 1998 : 100). Cette conception du postmodernisme comme espace de reconfiguration narrative éclaire la démarche de Vila-Matas, qui brouille constamment les frontières entre fiction et réflexion critique. Cette approche s'inscrit dans ce que Hutcheon identifie comme une tension fondamentale du postmodernisme : « The debate around the definition and value of the postmodern [...] sits on the fence, both asserting a metanarrative with precise values and premises (à la Habermas) and then problematizing both the process and product of such a procedure (à la Lyotard)[217] » (*Ibid.* 229). Cette position paradoxale caractérise particulièrement l'écriture de Vila-Matas, où le jeu narratif devient simultanément affirmation et questionnement des possibilités littéraires. Cette position paradoxale caractérise l'écriture de Vila-Matas, qui se définit lui-même par son excentricité, comme « como una inconformidad. Como una irresistible atracción por estar fuera de cualquier centro establecido[218] » (Vila-Matas, 2007 : 208). Comme le souligne Xavier Escudero dans son article « L'excentrique dans le roman contemporain espagnol : de la marginalité du personnage à celle du texte », le personnage excentrique chez Vila-Matas « fuit le centre pour s'en rapprocher différemment ou, du moins, pour graviter autour de lui tout en cherchant à le déranger, ou encore s'en éloigne définitivement pour finir par passer inaperçu, par rester dans les marges soit de la société, soit du texte » (Escudero, 2015 : 1). Cette stratégie narrative reflète une double marginalité : celle du personnage dans la société et celle du texte dans la littérature conventionnelle. Cette approche initiale s'inscrit, comme le souligne Hutcheon, dans la lignée des théories de Jean-François Lyotard qui, dans *La Condition postmoderne*, définit le postmodernisme comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (Lyotard, 1979 : 7). Dans *Bartleby y compañía*, Vila-Matas illustre cette posture en utilisant l'humour et l'ironie pour remettre en question les normes littéraires. Le narrateur, se présentant comme un copiste, établit

[216] L'historiographie et la fiction sont considérées comme partageant le même acte de reconfiguration, de remodelage de notre expérience du temps à travers des configurations narratives ; ce sont des activités complémentaires.
[217] Le débat autour de la définition et de la valeur du postmodernisme […] oscille entre l'affirmation d'une métanarrative avec des valeurs et des prémisses précises (à la manière de Habermas) et la problématisation à la fois du processus et du produit d'une telle procédure (à la manière de Lyotard).
[218] Une inconformité, une irrésistible attraction pour être en dehors de tout centre établi.

un parallèle direct avec le Bartleby de Melville, tout en déconstruisant cette figure par l'autodérision :

> De entre los escritores del No, la que podríamos llamar sección de los escribientes es de las más extrañas y la que a mí tal vez más me afecta. Y eso porque, hace veinticinco años, experimenté personalmente la sensación de saber qué es ser un copista. […] Luché como un loco para no tener que copiar lo que quería dictarme. Pero finalmente acabé claudicando, fue espantoso sentirme un copista a las órdenes de un dictador de dedicatorias. (Vila-Matas, 2000 : 6-7).

> Parmi les Écrivains Négatifs, il est possible de définir une catégorie formée par les commis aux écritures : tout particulièrement étrange, elle est peut-être celle qui me touche le plus. C'est qu'il y a vingt-cinq ans j'ai personnellement éprouvé le sentiment de savoir ce qu'est le statut de copiste. […] Je me défendis comme un fou pour éviter d'avoir à copier ce qu'il tenait à me dicter. Mais je finis par céder, et ce fut épouvantable que de me sentir copiste sous la dictée d'un dictateur de dédicaces. (Vila-Matas, 2002 : 9)

Cette scène révèle plusieurs mécanismes fondamentaux de l'écriture de Vila-Matas. Le narrateur copiste devient lui-même un personnage littéraire, créant un effet de miroir qui questionne l'acte d'écriture. Cette stratégie narrative s'inscrit dans ce que Genette nomme la métalepse, où les frontières entre les niveaux diégétiques s'estompent. Par ailleurs, la présentation de la figure paternelle du narrateur en « dictateur de dédicaces » constitue une subversion ironique des rapports d'autorité dans la création littéraire. Cette ironie s'étend à la structure même du roman, composé de notes marginales qui deviennent le centre du texte. De plus, le parallèle établi avec Kafka (« La literatura era precisamente —como le ocurría a Kafka— lo único que yo tenía para tratar de independizarme de mi padre[219] » [*Ibid.* 7]) inscrit le texte dans une tradition de la littérature comme acte de résistance. Cette référence place l'œuvre dans une généalogie d'écrivains qui ont utilisé la littérature comme moyen de subversion. Cette approche narrative correspond à ce que Linda Hutcheon définit comme la poétique du postmodernisme : une écriture consciente d'elle-même qui, tout en participant aux structures qu'elle critique, parvient à les subvertir de l'intérieur. Vila-Matas crée une forme particulière d'excentricité littéraire qui opère à plusieurs niveaux :

- Au niveau structurel, par la déconstruction de la forme romanesque traditionnelle.
- Au niveau thématique, par l'exploration des figures d'écrivains qui refusent d'écrire.

[219] « La littérature — comme chez Kafka — était précisément la seule chose qui me permît tant soit peu de m'émanciper de mon père » (*Ibid.* 9)

- Au niveau métalittéraire, par la réflexion constante sur l'acte d'écriture lui-même.

Les premières lectures critiques de l'œuvre de Vila-Matas s'appuyaient sur ses jeux narratifs sophistiqués, son vaste réseau de références intertextuelles et son humour paradoxal. Cette première approche, souvent centrée sur le plaisir du texte, mettait en avant les aspects ludiques de son écriture, qui semblait flirter avec l'absurde et la subversion des codes narratifs traditionnels. Cependant, la critique a progressivement évolué pour mettre en avant la dimension théorique et philosophique de son écriture, s'éloignant de la lecture postmoderne. Dans une interview accordée à *The Paris Review*, Adam Thirlwell décrit l'écriture de Vila-Matas comme : « a dazzling array of quotation, plagiarism, frames, self-plagiarism, digressions and meta-digressions : an intense and witty textual delirium « (Thirlwell, 2020 : 63), et Vila-Matas de compléter : « Reality can only be apprehended through a comical, dazzling networks of texts » (Vila-Matas, 2020 : 65). Une proposition fondamentale qu'il explore dans ses romans déconstructifs, comme *Bartleby y compañía* et *El Mal de Montano.* Cette évolution de la lecture critique met en lumière la richesse de l'œuvre de Vila-Matas, qui, tout en étant ludique, propose également une profondeur philosophique et théorique, rendant compte de son engagement avec les enjeux contemporains de la littérature. Par exemple, dans *Marienbab eléctrico*[220] (2015), Vila-Matas met en scène un narrateur conscient de sa propre construction narrative. À travers une série de rencontres avec l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster, le texte se construit comme une exploration des frontières entre réalité et fiction. Dans cette œuvre, le protagoniste, qui se présente comme Vila-Matas lui-même, est en quête d'une vérité littéraire qui se révèle dans la confrontation entre l'art contemporain et l'écriture. Le livre naît dans le contexte de l'exposition *Dominique Gonzalez-Foerster. 1887-2058*, rétrospective majeure organisée par Emma Lavigne au Centre Pompidou du 23 septembre 2015 au 1er février 2016. Cette exposition, conçue comme un labyrinthe temporel et spatial, interroge également les frontières entre création artistique et littéraire. En effet, l'œuvre de Gonzalez-Foerster[221], artiste française contemporaine connue pour ses installations immersives et

[220] *Marienbad électrique* (2015), pour l'édition française.

[221] Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965) est une artiste française dont le travail se caractérise par des installations immersives qui mêlent littérature, cinéma et architecture. Parmi ses œuvres majeures, on peut citer *TH.2058* (2008) présentée dans le Turbine Hall de la Tate Modern, une installation futuriste peuplée de sculptures et de lits de camp évoquant un refuge dans un Londres de science-fiction ; *Splendide Hotel* (2014) au Palacio de Cristal de Madrid, qui reconstitue un hôtel du XIXe siècle en hommage à Rimbaud ; ou encore *M.2062 (Fitzcarraldo)* (2014), performance où l'artiste incarne le personnage du film de Werner Herzog. Plus récemment, ses *Apparitions* (comme celle de Marcel Proust au Musée Grassi à Venise en 2022) utilisent les technologies holographiques pour faire surgir des figures littéraires dans l'espace d'exposition.

ses environnements scénographiques, est ancrée dans la littérature, le cinéma et la musique, créant un réseau intertextuel qui dialogue avec *Marienbab eléctrico*. Dans le livre de Vila-Matas, l'artiste Dominique, désignée par ses initiales GDF, apparaît dès les premières pages comme un guide et une inspiratrice. Son travail artistique et sa présence incarnent le pont entre l'art et la littérature, rappelant l'importance de la mise en réseau des œuvres. Les conversations entre l'écrivain et l'artiste deviennent un jeu de miroirs, où leurs univers créatifs se superposent et se répondent. Au cœur de *Marienbab eléctrico*, le récit se déploie comme un journal, ponctué de dates. Chaque lieu exploré devient une porte d'entrée vers un imaginaire littéraire et cinématographique. Les multiples références — de Resnais à Robbe-Grillet en passant par Borges — contribuent à créer un labyrinthe mental où chaque lecteur peut devenir sa propre Ariane. Ces références tissent un réseau qui abolit la distance entre l'espace extérieur et l'espace intérieur, renforçant l'idée que chaque mot et chaque image convoquent un ailleurs. *Marienbab eléctrico* n'est pas seulement une œuvre littéraire, mais aussi une méditation sur la création contemporaine, un dialogue avec le spectateur qui est invité à explorer sa propre perception du réel et de l'imaginaire. Dans cette perspective, Vila-Matas, comme Gonzalez-Foerster, pratique « l'art de la littérature en expansion » (*Ibid.* 5), où chaque lecture est une aventure unique, un voyage à travers des strates de sens en perpétuelle redéfinition.

La critique a mis en lumière l'omniprésence du concept de métanarration dans les œuvres de Vila-Matas. Selon Mikhail Bakhtine, cette technique permet au texte de s'interroger sur ses propres procédés narratifs, créant un espace réflexif où l'auteur peut « amener […] une vision du monde particulière » (Bakhtine, 1978 : 126), distincte de celle de ses personnages, tout en laissant au lecteur le soin d'y découvrir des aspects inédits de la narration et de la réalité littéraire. Ce jeu entre distances et perspectives, que Bakhtine définit comme la capacité d'un auteur à introduire « des perspectives linguistiques et des visions du monde particulières » (*Ibid.* 126), constitue un pilier de la pratique narrative de Vila-Matas. Cette approche permet à Vila-Matas de dépasser l'amusement ludique en abordant des questions sur la nature de la narration et de l'identité de l'auteur. Comme Bakhtine le souligne, même lorsque l'auteur « conduit sa narration directement, comme venant de lui » (*Ibid*. 387), il reste en retrait, en tant que créateur hors du monde représenté, ce qui lui permet de manipuler les codes littéraires et de jouer avec les attentes des lecteurs sans jamais perdre de vue son rôle de démiurge. Cette dynamique est particulièrement visible dans des œuvres comme *El Mal de Montano* et *Doctor Pasavento*, où Vila-Matas construit un terrain

d'expérimentation sur les notions de texte, d'auteur et de lecteur, incitant ses lecteurs à réfléchir sur la nature même de la fiction. En se confrontant à des récits qui interrogent ces frontières, il les invite à réévaluer leur propre rapport à la littérature et à envisager de nouvelles manières de comprendre la lecture et l'écriture.

Enfin, l'œuvre de Vila-Matas incarne un « sens historique » renouvelé, où l'héritage littéraire est perçu non comme un patrimoine figé, mais comme un processus évolutif et dynamique. Ce rapport à la tradition résonne avec le concept d'« horizon d'attente » élaboré par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* (1978). Jauss considère le texte comme une partition qui éveille « à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots » (Jauss, 1978 : 269), créant une histoire littéraire en perpétuel mouvement. De même, en confrontant les œuvres du passé à des formes nouvelles, Vila-Matas bouscule les attentes, incitant ses lecteurs à repenser la tradition littéraire et à voir dans l'héritage une invitation à l'invention. L'interaction entre le passé littéraire et la subjectivité de chaque lecteur génère un dialogue constant, faisant de chaque lecture un acte de recréation. Loin de se limiter à la nostalgie ou à une réminiscence, Vila-Matas, en réactualisant le patrimoine littéraire, l'intègre à des préoccupations contemporaines et pousse la tradition vers l'avenir. Ses récits nous invitent non seulement à redécouvrir le passé, mais aussi à le réinventer, faisant de chaque lecteur un cocréateur de sens. À travers cette approche, Vila-Matas transforme son œuvre en un champ d'expérimentations et d'interprétations renouvelées, un lieu où la littérature se déploie comme une pratique vivante, toujours en devenir.

L'œuvre de Vila-Matas se présente comme une exploration complexe des possibilités de la fiction théorique, où l'héritage littéraire devient le terreau d'une création renouvelée. Sa poétique, loin de se limiter à un jeu postmoderne, construit un dialogue fertile entre tradition et innovation, entre révérence et subversion. Cette tension créatrice trouve une expression particulièrement significative dans *Chet Baker piensa en su arte* et *Historia abreviada de la literatura portátil*, deux œuvres qui incarnent sa conception d'une littérature en mouvement perpétuel. À travers ces textes, Vila-Matas pousse plus loin encore sa réflexion sur les frontières entre fiction et théorie, entre création et critique, tout en développant une approche singulière de l'intertextualité et de la mise en abyme. Cette poétique se déploie non seulement comme une réflexion sur la littérature, mais

comme une praxis où la théorie devient elle-même matière narrative. Elle ouvre de nouvelles perspectives sur les possibilités du récit contemporain.

c. *Historia abreviada de la literatura portátil : pour une poétique de l'expérimentation littéraire*

Historia abreviada de la literatura portátil, publié en 1985 par Enrique Vila-Matas, constitue un tournant majeur dans l'évolution de la fiction théorique contemporaine. Traduit en français en 1990 par Eric Beaumatin chez Christian Bourgois sous le titre *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. L'ouvrage se présente comme une chronique pseudo-historique retraçant l'existence d'une société secrète, la « conspiración Shandy », qui aurait réuni entre 1924 et 1927 des figures majeures de l'avant-garde artistique et littéraire internationale. À travers ce dispositif narratif complexe, Vila-Matas élabore une œuvre hybride qui défie les classifications traditionnelles. Le texte oscille constamment entre essai historique, fiction narrative et réflexion théorique. Cette société secrète, dont les membres sont appelés « shandys » en référence au *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, aurait compté parmi ses rangs des personnalités aussi diverses que Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Georgia O'Keeffe ou Francis Picabia. L'ouvrage s'organise autour de plusieurs principes fondamentaux qui définissent l'appartenance à la société shandy, comme l'explique le narrateur :

> Aparte de exigirse un alto grado de locura, quedaron fijados los otros dos requisitos indispensables para pertenecer a esa sociedad: junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera. Aunque no indispensables, se recomendaba también poseer ciertos rasgos que eran considerados como típicamente shandys: espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia. (Vila-Matas, 2015 : 14)

> L'exigence mise à part d'un haut degré de folie, deux autres conditions indispensables furent donc requises pour appartenir à la société : en même temps qu'il fallait justifier d'une œuvre qui ne pesât pas trop lourd et qui pût aisément tenir dans une mallette, l'autre clause obligatoire était de fonctionner en machine célibataire. D'autres caractéristiques, quoique non indispensables, étaient fortement recommandées, car considérées comme typiquement shandys : esprit d'innovation, sexualité extrême, absence totale de grand dessein, nomadisme infatigable, coexistence tendue avec la figure du double, sympathie à l'égard de la négritude, tendance à cultiver l'art de l'insolence. (Vila-Matas, 1990 : 15-16)

Le concept même de « littérature portative » s'articule autour d'une réflexion sur la miniaturisation, comme en témoigne ce passage :

> Ambos sabían que miniaturizar es hacer portátil, y que esta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo o un exiliado. Pero miniaturizar es también ocultar. «Lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de significado. Su pequeñez es, al mismo tiempo, un todo y un fragmento.» (*Ibid.* 13)

> Ils savaient l'un et l'autre que miniaturiser, c'est rendre portatif et que c'était là le meilleur moyen de possession des choses pour un vagabond ou un exilé. Mais miniaturiser c'est également dissimuler […] « Ce qui est réduit se voit d'une certaine façon libéré de toute signification. La petitesse des réductions en fait à la fois le tout et le fragment ». (*Ibid.* 13-14)

Cette société secrète se présente comme une conspiration paradoxale, puisque, comme le souligne le narrateur : « La existencia de la conjura shandy, cuya principal característica era la de conspirar por el hecho mismo de conspirar, fue breve » (*Ibid.* 15)/« l'existence de la conjuration shandy, qui avait pour trait essentiel de conspirer pour le seul fait de conspirer, [fut] brève. » (*Ibid.* 16). Les membres de cette société sont décrits comme « Escritores turcos de tanto tabaco y café que consumían, gratuitos y delirantes héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando esta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical. » (*Ibid.* 15)/« des écrivains, turcs à force de tabac et de café, héros gratuits et délirants de cette bataille

perdue d'avance qu'est la vie, amoureuse de l'écriture à condition d'en faire la plus drôle, mais aussi la plus radicale des expériences » (*Ibid.* 17). La publication de cet ouvrage marque l'émergence de ce qui deviendra la poétique de Vila-Matas. Elle est caractérisée par un brouillage constant entre réalité et fiction, une pratique intensive de l'intertextualité, une réflexion métalittéraire permanente et un usage sophistiqué de l'humour et de l'ironie. Comme le souligne Cristina Oñoro Otero, ce texte représente l'aboutissement d'une démarche expérimentale héritée du dadaïsme et du surréalisme, où « el afán lúdico » devient un véritable « ars *vivendi* » permettant de « romper nietzscheanamente -es decir, alegremente- con las formas de pensar y de vivir que han dominado en Occidente[222] » (Oñoro Otero, 2015 : 22). Le projet littéraire qui sous-tend l'ouvrage se révèle dans cette réflexion métalittéraire :

> La literatura portátil, es decir, con una literatura que no existía, pues ninguno de los shandys sabía en qué consistía, aunque paradójicamente eso era lo que posibilitaba la existencia de ese tipo de literatura a cuyo ritmo bailaban los miembros de una sociedad secreta que conspiraba para nada desde la nada. (*Ibid.* 42)

> La littérature portative, c'est-à-dire avec une littérature qui n'existait pas, puisque personne chez les shandys ne savait en quoi elle consistait, bien que cela fût paradoxalement la condition même de l'existence de cette sorte de littérature, au rythme de laquelle dansaient les membres d'une société secrète qui, depuis son néant, conspirait pour le néant. (*Ibid.* 52)

Cette dimension collective et expérimentale de l'entreprise shandy ne se limite pas à une question de format ou de légèreté matérielle : elle constitue un véritable paradigme expérimental qui redéfinit les frontières entre création littéraire, théorie et vie artistique.

L'esthétique de la portabilité développée dans *Historia abreviada de la literatura portátil* s'inscrit dans une réflexion sur la nature même de l'acte créateur. En prenant comme point de départ la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (1935-1941), Vila-Matas établit un dialogue fécond avec les théories du ready-made et de la reproduction artistique. Cette référence duchampienne n'est pas anodine : elle devient un véritable paradigme esthétique qui trouve son incarnation matérielle dans l'image de la mallette. La figure de Walter Benjamin occupe une place centrale dans cette réflexion sur la portabilité. Sa « máquina resuena de pesar libros » (Vila-Matas, 2015 : 12)/« souriante machine à peser les livres » (Vila-Matas, 1990 : 12) devient bien plus qu'une

[222] L'ardeur ludique devient un véritable *ars vivendi* permettant de rompre nietzschéennement — c'est-à-dire, joyeusement — avec les formes de penser et de vivre qui ont dominé en Occident.

simple invention fantaisiste : elle incarne une véritable théorie critique de la littérature où la légèreté se fait critère esthétique paradoxal. Comme le souligne le texte, cette machine est capable de « detectar con absoluta precisión cuáles son las obras literarias que resultan insoportables y, por tanto, aunque traten de disimularlo, intransportables » (*Ibid.* 12)/« détecter avec une précision absolue le caractère insupportable de certaines œuvres et, partant, quoi qu'elles s'efforcent de le dissimuler, leur caractère intransportable » (*Ibid.* 12). La miniaturisation, telle que la pratique Walter Benjamin, devient un geste créateur fondamental. Vila-Matas note que « La propia escritura de Walter Benjamin era casi microscópica, y su ambición, nunca lograda, era meter cien líneas en una hoja de papel » (*Ibid.* 12)/« l'écriture même de Benjamin était quasi microscopique et il eut longtemps l'ambition, toujours frustrée, de faire tenir cent lignes sur une feuille de papier » (*Ibid.* 13). Cette pratique de la réduction s'accompagne d'une réflexion sur la signification même de l'acte de miniaturiser. À cette volonté de miniaturiser s'ajoute également la pratique de la collection chez les shandys, qui révèle une méthodologie sophistiquée qui dépasse l'accumulation d'objets ou de textes. Le texte souligne explicitement que :

> A los shandys, sus instintos de coleccionistas les fueron bien útiles. Aprender era una forma de coleccionar, como en las citas y extractos de las lecturas diarias que ellos acumulaban en cuadernos de notas que transportaban a todas partes. (*Ibid.* 78)
>
> L'instinct de collection qui caractérisait les shandys leur fut bien utile. Apprendre était pour eux une manière de collectionner, comme dans le cas des citations et des extraits de leurs lectures quotidiennes qu'ils accumulaient sur les carnets de notes qu'ils transportaient partout. (*Ibid.* 98-99)

Cette méthode ne se limite pas à la collecte de textes, mais s'étend à leur mode de pensée même. Vila-Matas précise que :

> Pensar era también, para ellos, una forma de coleccionar. [...] Anotaban concienzudamente ideas extravagantes: desarrollaban miniensayos en cartas a amigos; reescribían planes para proyectos futuros; apuntaban sus sueños. (*Ibid.* 78)
>
> Penser était aussi une manière de collectionner […] Ils notaient consciencieusement les idées les plus extravagantes, ils développaient de véritables mini-essais dans des lettres à leurs amis ; ils réécrivaient des plans pour des projets futurs ; ils transcrivaient leurs rêves. (*Ibid.* 99)

Cette approche fragmentaire de la pensée fait écho aux théories postmodernes sur l'intertextualité et la construction du sens par assemblage et résonance plutôt que par progression logique. Le

paradoxe fondateur de la littérature portative réside dans sa nature même, comme le souligne Vila-Matas : il s'agit d'une littérature qui n'existait pas. Cette absence constitutive rejoint les préoccupations de la déconstruction derridienne, où l'absence devient le fondement même de la présence. Cette conception rejoint la définition proposée, d'après le narrateur, par Tristan Tzara[223] dans son projet d'écrire une « Una historia portátil de la literatura abreviada » (*Ibid.* 72)/« Histoire portative de la littérature abrégée » (*Ibid.* 90) d'une « un tipo de literatura que, [...], se caracteriza por no tener un sistema que proponer, solo un arte de vivir. En cierto sentido, más que literatura es vida » (*Ibid.* 72-73)/« sorte de littérature qui […] se caractérise par le fait de ne pas avoir de système à proposer, mais un art de vivre. En un sens, plus que de littérature, c'est de vie qu'il s'agit » (*Ibid.* 90). En privilégiant un art de vivre plutôt qu'un système théorique, les shandys anticipent les réflexions situationnistes sur le dépassement de l'art dans la vie quotidienne.

La nature fondamentalement duelle des shandys s'exprime clairement dans leur propre définition d'eux-mêmes :

> Y es que creo que estamos profundamente unidos al espíritu de la época. [...] Somos siempre duales en apariencia, y lo somos por cuanto encarnamos lo nuevo y lo viejo al mismo tiempo. [...] Tenemos dos ritmos, dos rostros, dos interpretaciones. Estamos integrados con la transición, con el flujo. (*Ibid.* 75)

> Je crois que nous sommes profondément liés à l'esprit de notre époque […] Nous sommes toujours duels en apparence, et nous le sommes dans la mesure où nous incarnons le vieux et le neuf à la fois. […] Nous avons deux rythmes, deux visages, deux interprétations. Nous sommes intégrés dans la transition, dans le flux. (*Ibid.* 93

Cette dualité ne se résout pas dans une synthèse : elle reste productive, créatrice, en perpétuel mouvement. La transition et le flux deviennent les caractéristiques essentielles de leur approche créative. Cette position rejoint les analyses de Zygmunt Bauman dans *Liquid* Modernity (2000)

[223] Si Tristan Tzara n'a jamais réellement envisagé d'écrire une histoire portative de la littérature abrégée, cette invention de Vila-Matas s'inscrit néanmoins dans la lignée des expérimentations dadaïstes. Les manifestes de Tzara, le *Manifeste Dada 1918*, ainsi que ses méthodes de création basées sur le collage et la fragmentation — dont la célèbre recette « Pour faire un poème dadaïste » (1920) — témoignent d'une volonté de repenser l'approche de la littérature. Vila-Matas, en attribuant ce projet fictif à Tzara, prolonge de manière créative l'esprit subversif du mouvement Dada tout en élaborant sa propre fiction critique.

sur la modernité liquide. Sa description des fluides comme entités fondamentalement temporelles plutôt que spatiales éclaire la nature de la littérature portative. Comme il l'explique :

> Fluids, so to speak, neither fix space nor bind time. While solids have clear spatial dimensions but neutralize the impact, and thus downgrade the significance, of time (effectively resist its flow or render it irrelevant), fluids do not keep to any shape for long and are constantly ready (and prone) to change it; and so for them it is the flow of time that counts, more than the space they happen to occupy: that space, after all, they fill but 'for a moment'[224]. (Bauman, 2000 : 2)

Cette caractérisation des fluides comme résistant à toute forme fixe permet de comprendre sous un nouveau jour pourquoi « personne chez les shandys ne savait en quoi elle [la littérature portative] consistait » (Vila-Matas, 1990 : 52). Ce n'est plus un paradoxe à résoudre, mais une caractéristique constitutive : la littérature portative, comme les fluides décrits par Bauman, existe précisément dans sa capacité à échapper à toute définition stable. Bauman souligne que « descriptions of fluids are all snapshots, and they need a date at the bottom of the picture[225] » (*Ibid.* 2). Cette observation fait écho à la pratique shandy de la collection et de la notation. Chaque note, chaque fragment devient un instantané d'une pensée en perpétuel mouvement. La pertinence de cette métaphore de la liquidité pour comprendre notre époque, que Bauman justifie en écrivant « These are reasons to consider 'fluidity' or 'liquidity' as fitting metaphors when we wish to grasp the nature of the present, in many ways novel, phase in the history of modernity » (*Ibid.* 2) trouve un écho prémonitoire dans la dualité revendiquée des shandys. La littérature portative peut être vue comme une anticipation des conditions de la modernité liquide décrites par Bauman. Les shandys, en faisant de la fluidité, de la transformation constante et de la résistance à la fixité leurs principes créateurs, développent une forme littéraire adaptée à un monde où, comme le dit Bauman, « liquids [...] are constantly ready (and prone) to change » (*Ibid.* 2). Leur pratique littéraire devient ainsi non seulement une réponse à leur époque, mais aussi une préfiguration de notre contemporanéité liquide. La littérature portative, telle qu'elle se déploie dans l'œuvre de Vila-Matas, constitue bien plus qu'un mouvement littéraire. Elle propose un véritable paradigme expérimental qui redéfinit les rapports entre forme et contenu, entre présence et absence, entre tradition et innovation. En

[224] Les fluides, pour ainsi dire, ne fixent ni l'espace ni le temps. Alors que les solides ont des dimensions spatiales claires, mais neutralisent l'impact du temps, et donc dévaluent son importance (en résistant effectivement à son écoulement ou en le rendant sans importance), les fluides ne conservent pas longtemps une forme donnée et sont constamment prêts (et enclins) à la changer ; pour eux, c'est donc l'écoulement du temps qui compte, plus que l'espace qu'ils occupent : cet espace, après tout, ils ne le remplissent que « pour un instant ».
[225] Les descriptions des fluides sont toutes des instantanés, et elles ont besoin d'une date au bas de l'image.

plaçant la portabilité, la collection et la dualité au cœur de sa pratique, elle ouvre de nouvelles perspectives pour penser la création littéraire contemporaine. Son paradoxe constitutif — être une littérature qui n'existe pas — devient ainsi le fondement d'une approche radicalement nouvelle de l'acte créateur.

L'*Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas constitue un véritable laboratoire narratif où s'expérimentent diverses stratégies d'écriture postmoderne. La « dominante ontologique » que Brian McHale identifie comme caractéristique du postmodernisme trouve ici une incarnation inventive. Elle se manifeste à travers une structure narrative complexe et un dispositif énonciatif innovant qui transforment l'espace littéraire en un lieu d'exploration et d'expérimentation permanentes. La structure narrative de *Historia abreviada de la literatura portátil*se distingue par sa nature expérimentale, tant dans son organisation formelle que dans ses principes de construction. Cette expérimentation structurelle n'est pas gratuite : elle participe au projet littéraire de Vila-Matas et à sa réflexion sur la nature même de la littérature. Pour comprendre la portée de cette démarche, on peut se référer à la conception de la littérature théorisée par Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir* (1959). Lorsque ce dernier observe que « le caractère haché du livre ne vient pas seulement de ce que nous avons affaire à un livre en lambeaux : ces fragments où apparaissent, disparaissent les personnages, où les scènes ne cherchent pas à se lier à d'autres scènes, répondent au dessein d'éviter l'impur discours romanesque » (Blanchot, 1959 : 24), il semble décrire le projet qui anime l'*Historia abreviada de la literatura portátil*. En considérant « ce grand jeu où l'esprit se joue, veut se rendre maître de la totalité des connaissances, des cultures et des œuvres et, les soumettant à une commune mesure, les traduire en un espace d'harmonie où naîtront de nouveaux rapports » (*Ibid*. 182), on comprend mieux la démarche de Vila-Matas. Sa société shandy devient ainsi cet espace imaginaire où se rencontrent et dialoguent différentes figures de la modernité littéraire, concrétisant cette aspiration à une nouvelle forme de totalité fragmentaire.

Dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, cette fragmentation opère à plusieurs niveaux. Le texte principal est régulièrement interrompu par des notes de bas de page qui créent un second niveau narratif, comme en témoigne cette intervention : « *La Nicotecnia, desmentida*. Por tratarse de un texto sin mayor interés, la referencia al mismo no la incluyo en la bibliografía esencial » (Vila-Matas, 2015 : 35)/« *La Nicotechnie démentie*. Dans la mesure où il s'agit d'un

texte sans intérêt majeur, j'ai omis d'en inclure les références dans la "Bibliographie essentielle" ». (Vila-Matas, 1990 : 43-44). Cette stratégie narrative, relevant de la transtextualité telle que définie par Gérard Genette, permet de créer un dialogue constant entre différents niveaux de discours. Le texte lui-même reflète son sujet de manière profonde. De la même manière que les shandys transportaient leurs œuvres dans des valises miniatures, l'*Historia abreviada de la literatura portátil* se présente comme une compilation de récits comprimés, chaque fragment pouvant être lu séparément, à la manière d'une « boîte-en-valise » de Duchamp. Cette homologie entre la forme et le contenu n'est pas anodine : Vila-Matas fait de son texte un véritable objet portatif, où chaque chapitre fonctionne comme une miniature littéraire que le lecteur peut « transporter » et réagencer à sa guise. Le principe de la « boîte-en-valise » — cette œuvre où Duchamp avait rassemblé les reproductions miniatures de ses créations — devient ainsi un modèle structurel pour l'organisation du texte lui-même. Comme l'explique le narrateur : « miniaturiser, c'est rendre portatif et que c'était là le meilleur moyen de possession des choses pour un vagabond ou un exilé » (*Ibid.* 13). Cette mise en abyme structurelle, que Lucien Dällenbach qualifierait de « réflexion textuelle », fait du texte lui-même une incarnation de la littérature portative qu'il théorise. Par ailleurs, la digression, loin d'être un écart narratif, devient le moteur même du récit. Les interventions métanarratives comme « Vuelvo al relato » (*Ibid.* 44)/« Revenons à notre récit » (*Ibid.* 56) ou « Vuelvo, pues, a mi historia abreviada, o averiada, como gustéis. » (*Ibid.* 82)/« Mais revenons à notre histoire portative — ou trop hâtive, comme on voudra » (*Ibid.* 104), ne sont pas des marqueurs de transition : elles révèlent la nature fondamentalement digressive du texte, où le détour devient la voie privilégiée de la progression narrative.

De ce fait, le dispositif énonciatif de l'*Historia abreviada de la literatura portátil* se caractérise par sa complexité et son caractère expérimental. Vila-Matas met en place un système narratif qui remet en question les conventions traditionnelles de la narration. Le brouillage des instances narratives constitue l'un des aspects les plus frappants de ce dispositif. La particularité de l'*Historia abreviada de la literatura portátil* réside dans sa capacité à intégrer ce que Bakhtine nomme « le multilinguisme et la polyphonie vivants » (Bakhtine, 1978 : 107) sans sacrifier sa dimension littéraire. Alors que, selon Bakhtine, « aucun poète ayant historiquement existé […] ne pouvait lui trouver une place dans le style poétique de ses œuvres sans le détruire, sans le traduire en prose, sans transformer le poète en prosateur » (*Ibid.* 107). Vila-Matas réussit à maintenir cette tension productive entre différents registres de langue et différentes voix narratives. Cette

polyphonie se manifeste particulièrement dans les passages où le texte fait coexister différentes instances énonciatives. Lorsque le narrateur rapporte que : « Comprendimos que había cambiado la literatura por los deportes de invierno » (*Ibid.* 46)/« Nous comprîmes qu'il avait troqué la littérature contre les sports d'hiver » (*Ibid.* 58). Ce « nous » collectif n'est pas une convention narrative, mais participe d'une véritable stratégie de multiplication des voix. De même, la coexistence des notes de bas de page avec le texte principal crée un « conflit dialogique » productif. Là où Bakhtine observe que « le discours, ennobli par un pathétique sentimental prétendant à remplacer le discours vulgaire de la vie courante, se trouve inévitablement dans un conflit dialogique désespéré avec la polyphonie réelle de la vie » (Bakhtine, 1978 : 210), Vila-Matas fait de ce conflit même le moteur de son texte. Cette tension se manifeste particulièrement dans les passages où le texte thématise sa propre élaboration, comme lorsque Tzara est décrit en train d'écrire « une Histoire portative de la littérature abrégée » (Vila-Matas, 1990 : 90). La société shandy elle-même devient une métaphore de cette polyphonie par sa dualité. Cette dualité fondamentale fait écho à ce que Bakhtine identifie comme le « malentendu dialogique » inhérent à toute tentative de représentation littéraire de la vie. De même, le motif du double ou de l'Odradek[226], récurrent dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil*, peut être lu comme une manifestation extrême de cette polyphonie. Lorsque le narrateur raconte : « Y entonces vi a mi propia persona entrar en mi cuarto. La vi acercarse y sentarse a la mesa que tenía delante de mí, apoyar la cabeza en la mano y ponerse a dictar lo que yo escribía » (Vila-Matas, 2015 : 51)/« je vis alors ma propre personne entrer dans la chambre ; je la vis s'approcher et s'asseoir à la table qui était devant moi, poser le menton sur sa main et dicter ce que j'étais précisément en train d'écrire » (Vila-Matas, 1990 : 64). Cette coexistence des voix atteint son paroxysme dans la figure collective du shandy : « Todos los shandys conforman el rostro de un shandy imaginario, y pueden leerse, en los trazos de ese retrato portátil, los hechos que han configurado el trágico rostro de su biografía. » (*Ibid.* 103)/« Les shandys composent à eux tous le visage d'un shandy imaginaire, portrait portatif sur les traits duquel on peut lire les faits qui ont configuré sa tragique existence » (*Ibid.* 131). Cette fusion des voix individuelles en une voix collective tout en maintenant leur singularité illustre la conception bakhtinienne de la polyphonie romanesque. Cette expérimentation formelle et énonciative n'est pas gratuite : elle participe d'une réflexion sur la nature même de la littérature.

[226] L'Odradek est une créature imaginaire inventée par Kafka dans la nouvelle *Le Souci d'un père de famille*, publiée en 1920 dans le recueil *Un médecin de campagne.*

Vila-Matas développe, à travers son laboratoire narratif, une véritable théorie de la création littéraire.

Le refus de la totalité apparaît comme l'un des principes fondamentaux de cette théorie. Lorsque le texte affirme que « la experiencia de la literatura es tanto la prueba misma de la dispersión como el acercamiento a lo que escapa a la unidad » (*Ibid.*101)/« la littérature est autant l'épreuve de la dispersion que l'approche de ce qui échappe à l'unité » (*Ibid.* 129), il fait écho aux théories de Maurice Blanchot sur la fragmentation comme essence même de l'écriture moderne. Cette conception de la littérature comme dispersion trouve sa manifestation concrète dans la structure même de l'*Historia abreviada de la literatura portátil.* L'écriture est conçue comme une expérimentation permanente, comme en témoigne cette réflexion sur le travail shandy : « El estilo de trabajo del shandy era la inmersión, la concentración en el trabajo » (*Ibid.* 79)/« Le mode de travail shandy était en effet la concentration, l'immersion, même, dans le travail » (*Ibid.* 100). Cette approche rappelle les théories de Roland Barthes sur le « texte scriptible », où l'écriture devient un espace d'exploration et de recherche plutôt que de transmission. Le laboratoire narratif de l'*Historia abreviada de la literatura portátil* constitue bien plus qu'un jeu formel : il représente une véritable exploration des possibilités de l'écriture. À travers ses expérimentations structurelles et énonciatives, Vila-Matas ne se contente pas de renouveler les formes narratives : il crée un espace littéraire où l'expérimentation devient le mode même de la réflexion sur la littérature. Son texte incarne un « Perímetro portátil que deja libre, en el centro mismo del lenguaje, una gran playa de imaginación; son más llave que su juego » (*Ibid.* 89)/« un périmètre portatif, qui laisse libre, au centre même du langage, une grande plage d'imagination, sans autre clé que celle de son propre jeu » (*Ibid.* 114).

Dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, Vila-Matas développe ce que Linda Hutcheon nomme une « métafiction historiographique », c'est-à-dire une fiction qui réécrit l'histoire tout en questionnant les modalités mêmes de l'écriture historique. Cette approche s'inscrit dans ce que Michel Foucault, dans *Il faut défendre la société* (1997), définit comme une « contre-histoire » : « le discours de ceux qui n'ont pas la gloire, ou de ceux qui l'ont perdue et qui se trouvent maintenant, pour un temps peut-être, mais pour longtemps sans doute, dans l'obscurité et dans le silence » (Foucault, 1997 : 49). La société shandy incarne cette contre-histoire foucaldienne : elle opère un « déchiffrement d'une vérité scellée » (*Ibid.* 51) qui révèle que « les

historiens mentent » (*Ibid.* 51). Le texte de Vila-Matas ne cherche pas à « établir la grande, la longue jurisprudence d'un pouvoir qui a toujours conservé ses droits » (*Ibid.* 51) dans l'histoire littéraire officielle, mais à « revendiquer des droits méconnus » (*Ibid.* 51) en « déclarant la guerre aux lois » (*Ibid.* 51) de l'historiographie traditionnelle. Cette dimension est particulièrement visible dans plusieurs aspects du texte :

- La valorisation des figures marginales et des « territorios literarios inéditos » (Vila-Matas, 2015 : 39)/« territoires littéraires inédits » (Vila-Matas, 1990 : 48), comme « Savinio, Littbarski, Gómez de la Serna, Stephan Zenith y un jovencísimo Borges »/« Savinio, Littbarski, Gómez de la Serna, Stephan Zenith et un jouvenceau du nom de Borges »
- Le refus explicite des institutions officielles, symbolisé par « una comunidad de elefantes académicos » (*Ibid.* 31)/« la communauté de pachydermes académiciens » (*Ibid.* 39) et les « malditos profesores que, a todas luces, ejercían de espías » (*Ibid.* 70)/« maudits professeurs qui, de toute évidence, étaient là pour nous espionner » (*Ibid.* 87)
- L'affirmation d'une histoire secrète qui s'oppose à l'histoire officielle : « Tal vez, si algún día alguien se decide a investigar a fondo esta historia tan desconocida de la existencia de la sociedad secreta portátil » (*Ibid.* 44)/« Peut-être saurai-je un jour, si quelqu'un se décide à enquêter à fond sur toute cette histoire si mystérieuse de la vie de la société secrète portative » (*Ibid.* 55)

La société shandy fonctionne comme un dispositif narratif qui permet de repenser l'histoire des avant-gardes à travers le prisme de la fiction. Vila-Matas crée ce que Maurice Blanchot appellerait une « communauté inavouable ». Cette notion, que Blanchot interroge, dans *La Communauté inavouable* (1983), dans sa dimension paradoxale — « est-ce que cela veut dire qu'elle ne s'avoue pas ou bien qu'elle est telle qu'il n'est pas d'aveux qui la révèlent, puisque, chaque fois qu'on a parlé de sa manière d'être, on pressent qu'on n'a saisi d'elle que ce qui la fait exister par défaut ? » (Blanchot, 1983 : 92) — met en lumière le statut ambigu de la société shandy. En effet, la société secrète de Vila-Matas incarne cette tension entre dicible et indicible, entre existence et inexistence : « une société secrète qui, depuis son néant, conspirait pour le néant » (*Op.cit.* 52). Cette définition paradoxale fait écho à la question posée par Blanchot : « Mieux vaudrait, sans mettre en valeur ses traits paradoxaux, la vivre dans ce qui la rend contemporaine d'un passé qui n'a jamais pu être vécu ? » (Blanchot, 1983 : 92). La société shandy existe

précisément dans cet espace impossible d'un passé fictif qui redéfinit notre rapport au présent. Cette dimension politique que Blanchot souligne — « elle a aussi un sens politique astreignant et […] ne nous permet pas de nous désintéresser du temps présent » (*Ibid.* 92 — se retrouve dans la façon dont Vila-Matas fait de sa société secrète un outil de subversion des rapports traditionnels entre histoire et fiction. Les shandys incarnent ces « rapports nouveaux, toujours menacés, toujours espérés, entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désœuvrement » (*Ibid.* 93) à travers leur pratique d'une littérature qui se définit par sa propre impossibilité.

Par ailleurs, cette contre-histoire repose également sur le traitement des figures historiques, qui relève également d'une opération de transfictionnalité. Les personnages historiques comme Walter Benjamin et Marcel Duchamp sont réinventés à travers des attributs fictifs qui deviennent des métaphores théoriques. Ainsi, Vila-Matas imagine une machine à peser les livres conçue par Walter Benjamin, transformant la critique littéraire en un dispositif ludique rappelant ce que Roland Barthes nomme le « plaisir du texte ». De même, l'obsession de Duchamp pour « lo extremadamente pequeño » (*Ibid.* 13)/« l'extrêmement petit » (*Ibid.* 13) devient une théorie de la création : « Miniaturizar significaba también hacer inservible » (*Ibid.* 13)/« Miniaturiser, pour lui, revenait à rendre inutilisable » (*Ibid.* 14). Cette approche rejoint ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible » : une reconfiguration des rapports entre histoire, fiction et théorie.

L'*Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas représente une étape significative dans l'évolution de la fiction théorique. En développant le concept de « littérature portative » à travers la société shandy, Vila-Matas construit plus qu'un dispositif narratif : il cristallise des questionnements essentiels sur la création littéraire qui résonnent avec notre époque. La portabilité devient une métaphore opérante pour penser les mutations de la création littéraire à l'ère numérique, où la légèreté et la fluidité sont devenues des valeurs cardinales. Plus encore, en faisant de l'absence et de l'impossibilité les fondements mêmes de son projet littéraire, Vila-Matas ouvre la voie à une conception radicalement nouvelle de la création. L'œuvre se définit moins par ce qu'elle est que par sa capacité à se transformer et à échapper à toute définition figée. Cette approche fait de son texte non seulement un témoignage sur les avant-gardes historiques, mais aussi un manifeste pour une littérature à venir, capable d'embrasser les paradoxes et les contradictions de notre monde en mouvement perpétuel.

d. Chet Baker piensa en su arte: anatomie d'une fiction théorique

Il est important de préciser d'emblée que ce que Vila-Matas désigne sous le terme de « ficción crítica » (fiction critique) dans *Chet Baker piensa en su arte* correspond en réalité à ce que nous avons défini et analysé comme fiction théorique dès le premier chapitre de cette thèse (section 1.a.). En effet, comme nous l'avons établi, la fiction théorique constitue un genre littéraire hybride qui allie créativité narrative et réflexion théorique, où la dimension fictionnelle demeure prépondérante tout en mettant en scène des aspects de la théorie littéraire. Cette définition correspond précisément à la démarche de Vila-Matas dans *Chet Baker piensa en su arte*, où l'auteur privilégie la création d'un univers narratif dans lequel la dimension théorique s'intègre au récit, sans pour autant primer sur celui-ci. Cette distinction terminologique est essentielle : alors que la fiction critique désigne des œuvres où la critique littéraire emprunte des procédés fictionnels, la fiction théorique, telle que nous l'avons définie, implique une hybridation plus profonde entre théorie et fiction, où la théorie ne se limite pas à la critique littéraire, mais englobe un spectre plus large de réflexions théoriques. Le choix de Vila-Matas d'utiliser le terme « ficción crítica » reflète sans doute le contexte spécifique de son œuvre, centrée sur la critique littéraire, mais les procédés qu'il met en œuvre et les enjeux qu'il soulève relèvent pleinement de ce que nous entendons par fiction théorique. Dans l'analyse qui suit, nous nous appuierons notamment sur la thèse de doctorat de Mario Aznar Pérez : *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas* (2019), qui développe une réflexion approfondie sur la notion de fiction critique chez Vila-Matas. Si nous conservons ses analyses pertinentes sur les mécanismes d'hybridation à l'œuvre dans le texte, il est nécessaire de garder à l'esprit que sa perspective s'inscrit dans le cadre plus restreint de la fiction critique, alors que notre étude situe l'œuvre dans le champ plus vaste de la fiction théorique. Aznar Pérez établit « la configuration polymorphe de la fiction critique » (Aznar Pérez, 2019 : 506-507). Selon lui, les critères définitoires de la fiction critique sont les suivants :

- La fiction critique contribue à augmenter et à approfondir la tradition interprétative.
- La fiction critique apporte une réflexion théorique qui peut être extrapolée à d'autres auteurs.
- La fiction critique met en place une valorisation du texte critiqué.
- Le travail critique des textes relevant de la fiction critique comporte une part d'autocritique.

- Grâce à des procédés intertextuels, la fiction critique ouvre sur d'autres textes, mais c'est également une limite, car il n'y a pas d'autonomie des textes de fiction critique.
- La valeur esthétique prévaut toujours sur la valeur critique et théorique.

Notre conception de la fiction théorique, telle que développée dans cette thèse, propose un cadre plus large et plus complexe qui dépasse le cadre strictement critique pour embrasser une exploration théorique multidimensionnelle. Au cœur de notre approche se trouve l'idée que l'incomplétude du texte de fiction agit comme véritable moteur narratif, générant une dynamique d'exploration et de questionnement. La métatextualité n'y est pas un procédé narratif, mais devient un mode fondamental d'interrogation du réel et de production du savoir. La fiction théorique, telle que nous la concevons, accorde une place prépondérante au lecteur comme cocréateur de sens. Cette cocréation s'opère à travers un processus complexe où le lecteur devient enquêteur, navigant dans un labyrinthe textuel dont la traversée même produit du sens et du savoir. Cette dimension participative s'inscrit dans une conception plus large de l'écriture comme dialogue et exploration. Un autre aspect distinctif de notre approche réside dans le traitement des personnages, qui dépassent leur fonction narrative pour devenir de véritables outils d'exploration théorique. Ces personnages-concepts participent à une fusion entre théorie et narration, où l'exploration narrative devient elle-même production de savoir. Cette dimension est particulièrement enrichie par l'intégration des apports de la recherche-création, qui permet de penser de nouvelles conditions de production des savoirs. Ainsi, si nous nous appuyons sur les analyses pertinentes d'Aznar Pérez concernant les mécanismes d'hybridation à l'œuvre dans le texte de Vila-Matas, nous inscrivons notre lecture dans une perspective plus large. *Chet Baker piensa en su arte* est examiné comme un exemple de fiction théorique plutôt que de fiction critique, ce qui permet d'éclairer des aspects de l'œuvre qui dépassent le cadre de la critique littéraire pour toucher à des questions théoriques plus vastes sur la nature de l'écriture, la production du savoir et les conditions de la création artistique.

Dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas, *Chet Baker piensa en su arte* occupe une place singulière et significative, notamment en ce qui concerne la fiction théorique. Ce texte, qu'il sous-titre « ficción crítica », représente l'une des tentatives les plus abouties de l'auteur dans ce genre hybride. Comme il l'indique lui-même dans une réflexion métatextuelle présente sur la quatrième de couverture de l'édition française de 2011 publiée au Mercure de France et traduite par André Gabastou :

> Je peux imaginer un critique immergé dans le *vague flottement* d'une nuit de sa vie, essayant d'écrire un long texte d'un genre qu'il appelle « fiction critique » et qui presque sans s'en rendre compte, malgré la contrariété initiale que cela représente pour lui, se transforme en observateur et éventuel narrateur d'une histoire traditionnelle où il y a des personnages. (Vila-Matas, 2011 : lodiciquarte)

Cette présentation est d'ailleurs complétée par la quatrième de couverture de l'édition espagnole de 2020 chez Wunderkammer, qui approfondit les enjeux théoriques et esthétiques de l'entreprise :

> ¿Cómo reconciliar realidad y ficción logrando que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible? Dicho de otro modo, ¿cómo reconciliar a los escritores pretenciosos con sus gemelos idiotas? Me espera una noche difícil. Pero no la temo. Si el trabajo de escritor de ficción crítica no me resultara difícil, me moriría de aburrimiento[227]. (Vila-Matas, 2020 : lodiciquarte)

Ces deux citations programmatiques éclairent les différentes dimensions du projet de Vila-Matas. Si la première met l'accent sur la transformation du critique en narrateur, la seconde pose explicitement la question centrale de la réconciliation entre réalité et fiction, tout en soulignant la difficulté intrinsèque — et nécessaire — de cette entreprise.

Tout d'abord, comme le fait remarquer Mario Aznar Pérez, l'histoire éditoriale de *Chet Baker piensa en su arte* révèle sa nature hybride à travers ses multiples métamorphoses. L'œuvre naît d'abord sous la forme d'article « Doctor Finnegans y Monsieur Hire » publié dans le supplément culturel « Babelia » d'El País en 2009, avant d'être intégré au livre collectif *La Orden del Finnegans* (2010), puis d'atteindre sa forme définitive dans le recueil de 2011. Comme le souligne Mario Aznar Pérez, cette trajectoire n'est pas anecdotique : « De modo que un mismo texto, pero diseminado en espacios diferentes, en su momento fue recibido por los lectores y por la crítica indistintamente como ensayo y como ficción. Pero cabe señalar que no se trata de un hecho gratuito, sino que guarda una conexión intrínseca con el procedimiento y el contenido de la obra en cuestión[228] » (Aznar Pérez, 2019 : 513). L'histoire de *Chet Baker pensé à son art* s'articule autour d'un narrateur-critique qui, écrivant dans la solitude de la nuit, tente de redéfinir sa pratique

[227] Comment réconcilier la réalité et la fiction, en faisant en sorte que cette dernière, en devenant aussi sauvage et indéchiffrable que la réalité, devienne soudainement, devant nos yeux émerveillés, pleinement lisible ? En d'autres termes, comment réconcilier les écrivains prétentieux avec leurs jumeaux idiots ? Je m'attends à une nuit difficile. Mais je ne la crains pas. Si le travail d'écrivain de fiction critique ne m'était pas difficile, je mourrais d'ennui.

[228] Ainsi, un même texte, mais disséminé dans des espaces différents a été reçu à son époque par les lecteurs et par la critique indistinctement comme essai et comme fiction. Il convient toutefois de souligner qu'il ne s'agit pas d'un fait gratuit, mais qu'il conserve un lien intrinsèque avec le procédé et le contenu de l'œuvre en question.

d'écriture. À travers son journal intime, il développe une réflexion sur deux modalités narratives opposées, incarnées par des personnages symboliques : d'un côté Finnegans (référence à Joyce), représentant l'expérimentation littéraire, et de l'autre Hire (référence à Simenon), figure de l'écriture réaliste traditionnelle. Ces personnages finissent par prendre vie dans les rues de Turin, où le narrateur les observe depuis sa fenêtre, brouillant les frontières entre réflexion critique et fiction. Comme le note Aznar Pérez : « Este juego de puntos de vista, suplantaciones e imposturas hace posible la figuración en el texto de dos ideas o, mejor dicho, de dos ideologías literarias aparentemente enfrentadas » (*Ibid.* 514). La narration atteint son apogée quand le critique-narrateur, initialement absorbé par sa réflexion théorique, devient malgré lui « el observador y potencial narrador de una historia tradicional, con personajes » (Vila-Matas, 2011 : 310). Ce moment charnière est décrit comme « el clímax donde Vila-Matas logra solidificar su poética más sofisticada » (Aznar Pérez, 2019 : 516). Le texte oscille constamment entre journal intime, essai critique et fiction narrative, créant une forme hybride qui reflète sa propre quête d'une nouvelle modalité d'écriture.

Le texte se construit autour de deux trames narratives distinctes, mais interconnectées. La première suit un narrateur-critique dans son développement littéraire, à travers « anécdotas, viajes, citas literarias, referencias críticas y confesiones personales[229] » (*Ibid.* 514). La seconde met en scène les personnages symboliques de Finnegans et Hire qui incarnent deux conceptions opposées de la littérature : « Por un lado está Finnegans/Joyce y por el otro Hire/Simenon, la narración como arte y la narración como discurso, el arte en sí y el arte sobre algo: y entre medias [...] el arte sobre el arte[230]. » (*Ibid.* 513). Cette structure duelle permet à Vila-Matas d'explorer les possibilités d'une écriture libérée des contraintes génériques traditionnelles. Le cadre du journal intime joue un rôle crucial dans cette expérimentation : « El texto se nos presenta, una vez más, en la forma de un diario cuya presunta privacidad resulta tremendamente liberadora para el narrador, que aspira a que sus páginas formen «un radical texto secreto» cuyas páginas «no van a ser leídas por nadie, salvo por mí mismo, lo que sin duda me permitirá ser más osado y no temer un fracaso[231]». » (*Ibid.*

[229] Anecdotes, voyages, citations littéraires, références critiques et confessions personnelles.
[230] D'un côté, il y a Finnegans Wake/Joyce et, de l'autre, Hire/Simenon, la narration comme art et la narration comme discours, l'art en soi et l'art sur quelque chose : et entre les deux […] l'art sur l'art.
[231] Le texte se présente, une fois de plus, sous la forme d'un journal dont la présumée confidentialité s'avère extrêmement libératrice pour le narrateur, qui aspire à ce que ses pages forment « un texte secret radical » dont les pages « ne seront lues par personne, sauf par moi-même, ce qui me permettra sans doute d'être plus audacieux et de ne pas craindre l'échec ».

514). Le texte thématise constamment sa propre élaboration, créant un effet de mise en abyme qui participe à sa dimension théorique. La « fiction critique » de Vila-Matas parvient à créer un espace littéraire où la théorie et la narration, la réflexion et la fiction peuvent coexister de manière organique. Cette forme hybride conserve la rigueur analytique de la théorie tout en exploitant pleinement les ressources de la fiction, faisant de cette tension même le moteur de son écriture.

Chet Baker piensa en su arte s'inscrit dans le cadre de la fiction théorique, puisqu'au sein de cette œuvre, la théorie devient elle-même la matière narrative. Cette approche est d'ailleurs explicitement revendiquée dans le texte : « Porque, a decir verdad, me veo como un crítico auténtico sólo cuando escribo para mí, sólo cuando me pongo a ensayar fórmulas personales y hago ficción crítica » (Vila-Matas, 2011 : 257)/« je ne me considère comme un vrai critique que lorsque j'écris pour moi, expérimente des formules personnelles et fais de la fiction critique » (Vila-Matas, 2011 : 27). Cette posture fait écho aux travaux de Jean-François Lyotard, qui, dans *La Condition postmoderne* aborde la question du « déclin de la puissance unificatrice et légitimante des grands récits » (Lyotard, 1979 : 63). Cette délégitimation se manifeste explicitement dans le texte de Vila-Matas lorsque l'auteur affirme : « como ya pensaba Musil- creen que en el mundo ya no existe la simplicidad inherente al orden narrativo, ese simple orden que consiste en poder decir a veces: «Cuando hubo pasado aquello, pasó esto, y luego pasó lo otro, etcétera ». » (Vila-Matas, 2011 : 245)/« il n'existe plus en ce bas monde la simplicité inhérente à l'ordre narratif, cet ordre simple qui consiste à pouvoir dire parfois : "Voici ce qui s'est passé, puis il y a eu ceci, puis cela, et cetera". » (Vila-Matas, 2011 : 7). La conscience de cette crise narrative pousse Vila-Matas à développer une forme d'écriture hybride, où la fiction devient un espace de réflexion théorique. Cette dimension métafictionnelle de l'œuvre peut être analysée par la définition qu'en donne Patricia Waugh dans *Metafiction : the Theory and Practice of self-conscious fiction* :

> *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text[232]. (Waugh, 1984 : 2)

[232] La métafiction est un terme désignant un écrit de fiction qui attire consciemment et systématiquement l'attention sur son statut d'artéfact afin de poser des questions sur la relation entre fiction et réalité. En proposant une critique de

Cette définition éclaire la démarche de Vila-Matas lorsque : « Puedo imaginarme a un crítico que, inmerso en el *vago flotar* de una noche de su vida, intenta escribir una larga pieza de un género que él llama « ficción crítica ». » (Vila-Matas, 2011 : 310)/« Je peux imaginer un critique immergé dans le *vague flottement* d'une nuit de sa vie essayant d'écrire un long texte d'un genre qu'il appelle "fiction critique". » (Vila-Matas, 2011 : 118) La mise en abyme créée ne se contente pas d'être un procédé stylistique ; elle devient, comme le suggère Waugh, un moyen d'interroger la relation entre fiction et réalité. Plus encore, lorsque le personnage de Stanley affirme : « Soy alguien que se hace pasar por un crítico. » (*Ibid.* 317)/« Je suis quelqu'un qui se fait passer pour un critique. » (*Ibid.* 128). Cela illustre ce que Waugh identifie comme la capacité de la métafiction à explorer la possible fictionnalité du monde en dehors du texte littéraire fictif.

La dialectique entre réel et fiction, enjeu clé au cœur de la fiction théorique, constitue un autre axe majeur de *Chet Baker piensa en su arte.* Lorsque le narrateur s'interroge : « ¿ Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible? » (*Ibid.* 259)/« Comment réconcilier la réalité et la fiction en faisant en sorte que celle-ci, en devenant aussi sauvage et indéchiffrable que la réalité, devienne tout à coup sous nos yeux émerveillés pleinement lisible ? » (*Ibid.* 29), il fait écho aux préoccupations de Wolfgang Iser sur les blancs du texte et leur rôle dans la construction du sens. La tension entre réel et fiction se manifeste particulièrement dans la façon dont Vila-Matas aborde la « realidad bárbara » (*Ibid.* 245)/« la réalité barbare » (*Ibid.* 7). Cette conception fait écho au concept du « réel » lacanien tel que Slavoj Žižek l'a réinterprété dans son ouvrage *Looking awry* : « It is only with Lacan that the 'postmodernist' break occurs, insofar as he thematizes a certain real, traumatic kernel whose status remains deeply ambiguous: the real resists symbolization, but it is at the same time its own retroactive product[233] » (Žižek, 1992 : 87). Cette ambiguïté fondamentale du réel, à la fois résistant à la symbolisation tout en étant son produit rétroactif, éclaire la distinction que Vila-Matas établit entre le réalisme Hire et le réalisme Finnegans. Le réalisme Hire, selon le narrateur de *Chet Baker piensa en su arte* : « nace de no poder aguantar el desorden atolondrado de la vida. » (Vila-Matas, 2011 : 342)/« naît de son

leurs propres méthodes de construction, de tels écrits examinent non seulement les structures fondamentales de la fiction narrative, mais explorent aussi la possible fictionnalité du monde en dehors du texte littéraire fictif.

[233] C'est seulement avec Lacan que la rupture « postmoderniste » se produit, dans la mesure où il thématise un certain noyau réel et traumatique dont le statut demeure profondément ambigu : le réel résiste à la symbolisation, mais il est en même temps son propre produit rétroactif.

incapacité à supporter le désordre inconsidéré de la vie » (Vila-Matas, 2011 : 165). Cette idée correspond à cette tentative de symbolisation qui, paradoxalement, produit le réel qu'elle tente de maîtriser. En effet, Vila-Matas poursuit :

> La literatura de ese estilo, la literatura Hire, simula que cree en el sentido, y en los vientos atolondrados del desorden se dedica a construir pequeños teatros fijos, mínimos teatros estables, teatrillos del alma, sucesos narrables; construye estilos propios, estilos que son farsas armadas sobre la nada. Y todo para no desesperar, para no caer en el sinsentido más absoluto. (*Ibid.* 342)

> La littérature de ce genre, la littérature Hire, fait semblant de croire au sens et, dans les vents inconsidérés du désordre, construit de petits théâtres fixes, de minuscules théâtres stables, des théâtres de poche de l'âme, des événements qu'on peut raconter ; elle construit des styles singuliers, des styles qui sont des farces se dressant sur le néant. Pour ne pas céder au désespoir, sombrer dans l'absurdité la plus absolue. (*Ibid.* 165-166)

Cette construction de « théâtres stables » illustre ce que Žižek identifie comme le processus paradoxal par lequel la tentative même de symbolisation produit le réel qu'elle cherche à apprivoiser. À l'inverse, le réalisme Finegans « tira más hacia el monte y suele vivir en la noche y a la intemperie y en gran convivencia con la bárbara verdad de fondo, con la verdad patibularia del mundo » (*Ibid.* 306)/« vise davantage vers les cimes et vit en général la nuit et en plein air, coexistant étroitement avec la barbare vérité fondamentale, la vérité patibulaire du monde » (*Ibid.* 112). Ce réalisme peut être compris comme une reconnaissance de ce noyau traumatique dont parle Žižek, acceptant l'ambiguïté fondamentale du réel et son rapport problématique à la représentation. Cette approche, plutôt que de domestiquer le réel, cherche à coexister avec son caractère barbare et irreprésentable. C'est précisément cette reconnaissance de l'ambiguïté fondamentale du réel qui pousse Vila-Matas à redéfinir les formes narratives traditionnelles, notamment à travers ce qu'il nomme son « procedimiento nocturno » (*Ibid.* 274)/« procédé nocturne » (*Ibid.* 55). Cette approche peut être analysée à travers le concept bakhtinien de dialogisme, où la polyphonie narrative crée un chronotope unique, c'est-à-dire : « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » (Bakhtine, 1978 : 237). La proposition d'une écriture qui cherche à renouveler les formes narratives se cristallise dans ce passage où le narrateur de Vila-Matas définit sa conception du réalisme :

> Mi idea diferente de realismo pasaría por ensamblar, sin grandes trastornos para el lector, el mundo de lo no narrativo (del que *Finnegans Wake* es su gran icono y punto más extremo) con el mundo de las narraciones estables y transparentes de los gemelos idiotas. Extraer de ese ensamblaje un realismo más realista, quizá gracias a la discreta introducción de la sombra radical de lo inenarrable en las convenciones narrativas de siempre. (Vila-Matas, 2011 : 288)

> La mienne consisterait, sans trop perturber le lecteur, à assembler le monde du non narratif (dont *Finnegans Wake* est la grande icône et la pointe la plus extrême) et le monde des narrations stables et transparentes des jumeaux idiots. À extraire de cet assemblage un réalisme plus réaliste, peut-être grâce à la discrète introduction de l'ombre radicale de l'*inénarrable* dans les conventions narratives de toujours. (Vila-Matas, 2011 : 79)

Cette recherche formelle dialogue également avec le concept barthésien de « texte scriptible », où l'écriture devient un espace de production plutôt que de consommation. La quête d'une « originalidad de cada momento » (*Ibid.* 292)/« originalité de chaque instant » (*Ibid.* 85) que revendique Vila-Matas traduit cette volonté de dépasser la constatation de la crise des grands récits pour proposer de nouvelles modalités narratives. Cette approche est particulièrement visible dans son affirmation : « Si yo fuera un narrador, me decantaría por la reflexión, la indagación, la compaginación astuta de lo Hire con el revés del fotograma realista » (*Ibid.* 248)/« Si j'étais un narrateur, je pencherais pour la réflexion, la recherche, l'assemblage habile entre le Hire et l'envers du photogramme réaliste » (*Ibid.* 72). La réponse de Vila-Matas à la crise des grands récits ne se limite donc pas à un constat de délégitimation. À travers sa pratique de la fiction théorique, il propose une véritable poétique de la délégitimation qui, paradoxalement, ouvre de nouvelles possibilités narratives. Cette approche participe d'une redéfinition fondamentale des rapports entre création et réflexion critique. Elle inscrit sa pratique dans une tradition postmoderne tout en la dépassant vers ce que Nicolas Bourriaud définit comme une esthétique de l'errance et de l'hétérogénéité dans *Radicant* (2010). Pour Bourriaud, « le fait esthétique majeur de notre temps réside sans doute dans l'entrecroisement des propriétés respectives de l'espace et du temps, transformant celui-ci en un territoire aussi tangible » (Bourriaud, 2010 : 59). Cette conception fait écho à la pratique de Vila-Matas lorsque le narrateur affirme « Nada me gusta tanto como la aventura del lenguaje, sobre todo si éste me sirve para seguir la pista a las ideas, al modo del cazador que persigue la pieza sin seguir un determinado camino. » (Vila-Matas, 2011 : 287)/« Rien ne me plaît plus que l'aventure du langage, surtout si celui-ci me sert à suivre la piste des idées

comme le chasseur poursuit sa proie sans prendre un chemin déterminé » (Vila-Matas, 2011 : 78). Cette errance créatrice correspond à la figure du « sémionaute[234] » :

> Pour désigner cette nouvelle figure de l'artiste, j'ai forgé le terme de sémionaute : le créateur de parcours à l'intérieur d'un paysage de signes. Habitants d'un monde fragmenté, dans lequel les objets et les formes sortent du lit de leur culture originelle pour se disséminer dans l'espace global, ils ou elles errent à la recherche de connexions à établir. (Bourriaud, 2010 : 74)

Cette conception éclaire la démarche du narrateur de *Chet Baker piensa en su arte* lorsqu'il écrit : « Si yo fuera un narrador, tendría un programa literario quepasaría por romper la monotonía de tanta repetición y muerte y por esforzarme en la búsqueda de la originalidad de cada momento. » (*Ibid.* 292)/« Si j'étais un narrateur, j'aurais un programme littéraire qui se donnerait pour tâche de briser la monotonie de tant de répétition et de mort et je m'efforcerais de rechercher l'originalité de chaque instant » (Vila-Matas, 2011 : 85). La dimension hétérogène de cette pratique s'inscrit dans ce que Bourriaud identifie comme une caractéristique fondamentale de l'art radicant : « L'art radicant implique la fin du "*médium specific*", l'abandon des exclusives disciplinaires. […] son mouvement spontané consisterait plutôt à transplanter l'art sur des territoires hétérogènes, à le confronter à tous les formats disponibles » (Bourriaud, 2010 : 38-39). Cette idée se retrouve dans la manière dont Vila-Matas fusionne différentes modalités d'écriture, comme en témoigne l'aspiration de son narrateur à « *ensayando* tramas, o tramando ensayos » (Vila-Matas, 2011 : 285)/« essayer des trames ou de tramer des essais » (Vila-Matas, 2011 : 72). Cette pratique s'inscrit dans un contexte plus large que Bourriaud décrit ainsi : « La mondialisation des arts et des lettres, la prolifération des produits culturels et la mise à disposition des savoirs […] créent les conditions objectives d'une situation inédite, que les artistes explorent — et dont leurs œuvres nous rendent compte comme autant de feuilles de route » (Bourriaud, 2010 : 121). Vila-Matas, en « sémionaute » contemporain, navigue dans cet espace culturel hétérogène, créant des parcours singuliers qui redéfinissent les rapports entre création et réflexion critique.

En définitive, la pratique de la fiction théorique chez Vila-Matas ne se limite pas à une hybridation des genres ou à une déconstruction des formes narratives traditionnelles. Elle propose une véritable épistémologie littéraire qui reconnaît la nécessité de nouvelles modalités d'écriture

[234] Cette expression composée de *sémios*, signe et *nautos*, navigation a d'abord été élaborée par l'auteur dans : Bourriaud, N. (2002). *Forme de vie. L'art moderne et l'invention de soi.* Denoël.

pour appréhender la complexité du monde contemporain. Cette approche, qui refuse tant la nostalgie d'un ordre narratif perdu que la célébration postmoderne du chaos, ouvre la voie à une conception de la littérature comme espace d'exploration et d'expérimentation. L'originalité de Vila-Matas réside dans sa capacité à transformer les contraintes de la crise narrative en opportunités créatives. Son écriture ne cherche pas à résoudre la tension entre la lisibilité et l'illisibilité, entre la théorie et la fiction, mais à en faire le moteur même de la création littéraire. Cette démarche suggère de nouvelles possibilités pour penser la fonction de la littérature dans un monde où les frontières entre les disciplines, les genres et les formes culturelles sont de plus en plus poreuses. Plus qu'une innovation formelle, la fiction théorique telle que la pratique Vila-Matas propose une éthique de l'écriture fondée sur la reconnaissance de l'altérité et de l'hétérogène. Elle nous invite à repenser non seulement les modalités de la création littéraire, mais aussi notre rapport même au savoir et à la représentation dans le contexte contemporain.

En parallèle de cela, la réflexion métalittéraire du narrateur de *Chet Baker piensa en su arte* repose sur différents régimes d'écriture construisant un système encyclopédique de références. Comme mentionné précédemment, dans cet ouvrage, Vila-Matas théorise sur le réalisme Hire, il décrit ce courant comme habitant : « en un imaginario barrio de gente normal y buena, rayando en la santidad, donde la práctica de la virtud (respetabilidad, piedad) realza la vida cotidiana. » (Vila-Matas, 2011 : 306)/« un quartier imaginaire de gens normaux et bons, proches de la sainteté, où la pratique de la vertu (respectabilité, piété) rehausse la vie quotidienne » (Vila-Matas, 2011 : 112). Cette description ironique souligne le caractère artificiel de ce type d'écriture qui cherche à domestiquer le réel en lui imposant une structure narrative rassurante. Le texte met en évidence la dimension compensatoire de cette littérature. En opposition à ce régime, le réalisme Finnegans se situerait plutôt pour le narrateur : « más hacia el monte y suele vivir en la noche y a la intemperie y en gran convivencia con la bárbara verdad de fondo,con la verdad patibularia del mundo » (*Ibid.* 306)/« vise davantage vers les cimes et vit en général la nuit, et en plein air, coexistant étroitement avec la barbare vérité fondamentale, la vérité patibulaire du monde » (*Ibid.* 112). Cette opposition structurante dans l'œuvre révèle une réflexion sur la nature même de l'écriture littéraire et ses possibilités expressives. Le réalisme Hire, selon Vila-Matas, naît précisément d'une incapacité fondamentale à « supporter le désordre inconsidéré de la vie » (*Op.cit.* 165) Cette observation suggère que ce type d'écriture émerge non pas d'une volonté de représentation fidèle du réel, mais plutôt d'un besoin de protection contre son chaos inhérent. C'est ce que l'auteur explicite lorsqu'il

affirme que les êtres humains « Entonces *organizan todo esto,* organizan un sentido, se acogen al sillón de orejeras Hire » (*Ibid.* 342) « organisent tout cela, ils organisent un sens, se réfugient dans le fauteuil à oreilles Hire » (*Ibid.* 165). En contrepoint, le réalisme Finnegans apparaît comme une tentative plus ambitieuse et plus risquée de saisir la vérité du monde dans sa complexité irréductible. Cette approche trouve son expression la plus accomplie dans des œuvres comme *The Living End* de Stanley Elkin ou *The Dead Father*[235] de Donald Bathelme, que Vila-Matas cite comme exemples paradigmatiques de cette littérature capable de provoquer un « un vuelco histórico » (*Ibid.* 307)/« bouleversement historique » (*Ibid.* 113). L'auteur va jusqu'à imaginer qu'une éducation littéraire fondée sur ces textes pourrait engendrer « la primera generación por fin "craneal y verdaderamente vigorosa […] de toda su historia" » (*Ibid.* 307)/« la première génération enfin "cérébrale et vraiment vigoureuse" […] de toute son histoire » (*Ibid.* 113). La tension entre ces deux régimes d'écriture nourrit la recherche d'une forme nouvelle qui tenterait de les réconcilier. Cette ambition se traduit par la recherche d'un « un realismo más realista »/« réalisme plus réaliste » qui s'effectuerait « quizá gracias a la discreta introducción de la sombra radical de *lo inenarrable* en las convenciones narrativas de siempre » (*Ibid.* 288)/« peut-être grâce à la discrète introduction de l'ombre radicale de l'inénarrable dans les conventions narratives de toujours » (*Ibid.* 79). Cette quête d'une forme hybride se manifeste notamment dans la pratique de ce que l'auteur nomme la « fiction critique », un genre qui permet au narrateur de devenir « el observador y potencial narrador de una historia tradicional, con personajes » (*Ibid.* 310) « observateur et éventuel narrateur d'une histoire traditionnelle où il y a des personnages » (*Ibid.* 118) tout en maintenant une dimension réflexive et théorique. Cette position d'entre-deux est

[235] Les références à *The Living End* (1979) de Stanley Elkin et *The Dead Father* (1975) de Donald Barthelme sont particulièrement significatives dans l'argumentation de Vila-Matas. *The Living End* est une satire théologique qui suit le parcours de son protagoniste, Ellerbee, à travers la vie, la mort, le Paradis et l'Enfer. Le roman déconstruit les conventions narratives traditionnelles en proposant une structure fragmentée et non linéaire qui remet en question les notions de justice divine et de sens de l'existence. L'œuvre illustre le réalisme Finnegans par sa capacité à confronter « la barbare vérité fondamentale » à travers une forme narrative expérimentale qui refuse toute simplification réconfortante.
The Dead Father de Barthelme présente quant à lui une quête surréaliste dans laquelle des personnages traînent le cadavre gigantesque de leur père à travers un paysage indéterminé. Ce père mort continue pourtant à parler et à exercer son autorité. À travers cette allégorie complexe qui mêle des éléments mythologiques, psychanalytiques et métaphoriques, Barthelme crée une œuvre qui défie les conventions du réalisme traditionnel. Le roman exemplifie l'ambition du réalisme Finnegans de créer des formes narratives capables d'exprimer des vérités complexes qui échappent aux « narrations stables et transparentes » du réalisme Hire.
Ces deux œuvres, par leur radicalité formelle et leur ambition philosophique, incarnent pour Vila-Matas la possibilité d'une littérature qui ne recule pas devant la complexité du réel tout en maintenant une force narrative capable de transformer la conscience du lecteur.

particulièrement significative, car elle permet de dépasser l'opposition entre les deux régimes d'écriture pour explorer les possibilités créatives qui émergent de leur confrontation. Cette réflexion métalittéraire s'inscrit dans une interrogation plus large sur la possibilité même de la narration dans un monde contemporain qui, comme le suggérait déjà Musil, a perdu « la simplicidad inherente al orden narrativo » (*Ibid.* 245)/« la simplicité inhérente à l'ordre narratif » (*Ibid.* 7-8). Face à cette « réalité barbare », Vila-Matas propose non pas un abandon de la narration, mais une recherche constante de nouvelles formes capables d'en exprimer la complexité sans céder à la tentation d'une simplification excessive.

La pratique intertextuelle dans *Chet Baker piensa en su arte* ne se limite pas à un jeu de citations, mais constitue la méthode même de la pensée et de l'écriture. Cette méthode se manifeste de manière particulièrement éloquente dans la façon dont l'auteur aborde le *Finnegans Wake* de Joyce. Vila-Matas développe une lecture « horoscopale » du texte, approche qu'il justifie ainsi : « No pienso que sea tan desatinado aplicar técnicas de horóscopo [...] a la lectura del temible libro. Después de todo, el propio *Finnegans* anunció, de forma no deliberada, palabras que luego cobraron inesperada vida y sentido » (*Ibid.* 266)/« Je ne pense pas qu'il soit totalement absurde d'appliquer des techniques d'horoscope […] à la lecture du terrible livre. Après tout, il a lui-même mis en circulation, de manière non délibérée, des mots, qui, ensuite, ont commencé de façon inattendue à vivre et à prendre un sens » (*Ibid.* 41-42). Cette approche « horoscopale » est illustrée par l'exemple du mot « quark[236] », dont Vila-Matas rappelle qu'il « no significaba nada en concreto cuando a su autor le dio por incluirla en su libro (« three quarks for muster mark »), pero que ha acabado relacionándose con la física cuántica » (*Ibid.* 266)/« un mot qui ne signifiait concrètement rien quand l'auteur a eu l'idée de l'inclure dans son livre ("*three quarks for muster mark*"), mais qui a fini par entre en relation avec la physique quantique » (*Ibid.* 42). Cette anecdote devient emblématique de la manière dont Vila-Matas conçoit l'intertextualité : non pas comme une

[236] Le terme « quark », initialement utilisé par James Joyce dans *Finnegans Wake* (1939) sans signification précise, a été emprunté en 1963 par le physicien Murray Gell-Mann pour nommer une particule élémentaire fondamentale de la matière. Les quarks sont des particules subatomiques qui constituent, en se combinant, les protons et les neutrons du noyau atomique. Il existe six « saveurs » de quarks (*up, down, charm, strange, top et bottom*) qui se distinguent par leur masse et leur charge électrique. Cette découverte a révolutionné notre compréhension de la structure de la matière et a valu à Gell-Mann le prix Nobel de physique en 1969. L'emprunt de ce terme à Joyce est particulièrement significatif, car il illustre comment un mot inventé dans un contexte littéraire peut acquérir une signification scientifique précise, exemplifiant ces « mots qui ont pris une vie et un sens inattendus ». Cette circulation entre littérature et science renforce la dimension prophétique que Vila-Matas attribue au *Finnegans Wake* dans sa lecture « horoscopale ».

référence, mais comme un processus de création de sens nouveau. Cette méthode s'enrichit d'un dialogue constant avec d'autres auteurs. La réflexion sur Joyce s'entremêle avec celle sur Céline, dont Vila-Matas cite une phrase révélatrice : « Hay palabras escondidas dentro de otras, como piedras » (*Ibid.* 268)/« Des mots, il y en a des cachés parmi les autres, comme des cailloux[237] » (*Ibid.* 45). Cette métaphore géologique devient une clé de lecture pour comprendre le travail sur le langage que Vila-Matas cherche à accomplir. Il reprend notamment la réflexion de Céline sur la nécessité de « despegar a la lengua de sí misma, desdoblarla y también desplazarla de lugar, forzar las frases a salir ligeramente de su significado habitual, sacarlas de sus goznes » (*Ibid.* 272)/« forcer les phrases à sortir légèrement de leurs gonds pour ainsi dire, de les déplacer » (*Ibid.* 52) Cette transformation du langage doit cependant se faire avec subtilité, comme le souligne Vila-Matas en citant toujours Céline : « Pero todo eso [...] ha de hacerse de una forma discreta, ¿no?, se ha de hacer muy discretamente, sobre todo muy ligeramente, porque si lo haces en un plan muy pesado es un error, es el Error » (*Ibid.* 272)/« Parce que tout ça, si vous faites lourd, n'est-ce pas, c'est une gaffe, c'est la gaffe. Ça demande donc énormément de recul, de sensibilité ; c'est très difficile à faire[238] » (*Ibid.* 52). Le réseau intertextuel s'étend encore avec l'incorporation de vers[239] de T.S. Eliot, que le narrateur rapproche de la réalité Finnegans :

> Ah, oscuro, oscuro, oscuro. Todos entran en lo oscuro,
>
> los vacíos espacios interestelares, el vacío en el vacío. (*Ibid.* 271)
>
> Ô noir noir noir. Tous s'en vont dans le noir,
>
> Dans les vides espaces interstellaires, dans le vide au-dedans du vide. (*Ibid.* 51)

[237] Cette citation est tirée de : Céline, L.-F. (1981). *Voyage au bout de la nuit*, dans *Romans I*. Gallimard. La citation complète étant la suivante : « Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment, ils ont l'air de rien les mots, pas l'air de dangers bien sûr, plutôt de petits vents, de petits sons de bouche, ni chauds, ni froids, et facilement repris dès qu'ils arrivent par l'oreille par l'énorme ennui gris mou du cerveau. On ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive. Des mots, il y en a des cachés parmi les autres, comme des cailloux. On les reconnaît pas spécialement et puis les voilà qui vous font trembler pourtant toute la vie qu'on possède, et tout entière, et dans son faible et dans son fort… C'est la panique alors… Une avalanche… On en reste là comme un pendu, au-dessus des émotions… C'est une tempête qui est arrivée, qui est passée, bien trop forte pour vous, si violente qu'on l'aurait jamais crue possible rien qu'avec des sentiments… Donc, on ne se méfie jamais assez des mots, c'est ma conclusion. » (Céline, 1981 : 487)

[238] Cette citation est tirée de : Céline, L.-F. (1974). *Louis-Ferdinand Céline vous parle,* dans *Romans II.* Gallimard. (Céline, 1974, 933-934).

[239] Ces vers sont tirés du recueil *Four Quartets* publié en 1943. Plus précisément au sein du poème « East Coker ». Les vers originaux sont les suivants :
« O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant, »

Ces vers deviennent une métaphore de la recherche littéraire elle-même, orientée vers « el silencio, la negrura, la no narratividad y la gran constatación de la vida incomprensible » (*Ibid.* 272)/« du silence, de la noirceur, de la non-narrativité et de ce grand constat que la vie est incompréhensible » (*Ibid.* 51).

Enfin, Vila-Matas trouve dans *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño une formulation de son propre projet littéraire : « Lo que perdimos, podemos recobrarlo intacto [...] Podemos volver a entrar en juego en el momento en que queramos » (*Ibid.* 273)/« Ce que nous avons perdu, nous pouvons le retrouver intact […] Nous pouvons entrer de nouveau dans le jeu au moment où nous voulons, l'ai-je entendu dire[240]. » (*Ibid.* 53). Cette citation cristallise l'essence même de sa démarche créatrice : la quête d'une forme d'innocence originelle de l'écriture à travers un tissage intertextuel complexe. Dans *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* (2004), Tiphaine Samoyault développe une conception de l'intertextualité qui éclaire la pratique de Vila-Matas. Au-delà de la réécriture, elle y voit une dimension « mémorielle » (Samoyault, 2004 : 6) qui décrit les mouvements et passages de l'écriture dans sa relation avec elle-même et avec l'autre. Cette approche théorique permet de comprendre comment, dans Chet Baker pense à son art, Vila-Matas transcende la pratique citationnelle pour élaborer une véritable poétique du mouvement et de la transformation. Cette dynamique se manifeste à travers ce que Samoyault nomme une « mémoire ludique » (*Ibid.* 66), où l'enjeu pour le lecteur devient moins la reconnaissance des références que leur interprétation. L'exemple le plus frappant de cette approche se trouve dans la lecture « horoscopale » du Finnegans Wake, où Vila-Matas transforme le texte de Joyce en oracle personnel, illustrant cette réinvention du sens. La mise en dialogue de différentes traditions littéraires chez Vila-Matas — notamment quand il fait converser Joyce, Céline et T.S. Eliot — participe à la création d'une hétérogénéité qui, loin de fragmenter le texte, contribue à son originalité. Sa réflexion sur les régimes d'écriture Finnegans et Hire incarne cette tension productive et innovation dans sa volonté de « despegar a la lengua de sí misma ». Cette pratique intertextuelle sophistiquée place le lecteur dans une position complexe, entre désir d'identification des références et abandon à la pure expérience de lecture. En définitive, Vila-Matas développe un « procedimiento » qui, en transformant notre rapport au texte, permet l'émergence d'un « réalisme plus réaliste ». Cette approche novatrice démontre comment l'intertextualité peut devenir un outil

[240] Citation tirée de : Bolaño, R. (2006). *Les détectives sauvages.* Gallimard. (page 504).

de création plutôt qu'une pratique de citation, permettant de saisir la complexité du réel tout en maintenant un dialogue fécond avec la tradition littéraire.

L'analyse de *Chet Baker piensa en su arte* révèle comment Vila-Matas développe une pratique sophistiquée de la fiction théorique. À travers la tension entre réalisme Hire et Finnegans, ainsi que par sa pratique intertextuelle innovante, l'auteur propose une véritable épistémologie littéraire qui redéfinit les possibilités narratives contemporaines.

3. Dans le labyrinthe des doubles : stratégies narratives et jeux d'érudition dans les fictions théoriques de Puech et Vila-Matas

a. De l'autorité à la suspicion : le narrateur non fiable comme outil théorique

Le concept de narrateur non fiable a connu une évolution significative depuis sa théorisation initiale. D'abord conçu comme un simple écart entre les valeurs du narrateur et celles de l'auteur implicite, il est devenu un véritable outil d'analyse des stratégies narratives contemporaines. Cette évolution reflète un changement plus profond dans notre rapport à l'autorité narrative, marquant le passage d'une conception stable et hiérarchique du récit à une approche plus complexe où la suspicion devient un principe créateur. La notion de narrateur non fiable, théorisée initialement par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, trouve dans les fictions théoriques de Puech et Vila-Matas une application sophistiquée. Pour Booth, la non-fiabilité narrative ne relève pas tant du mensonge délibéré que de ce que Henry James nomme « inconscience » : « It is most often a matter of what James calls inconscience; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him[241]. » (Booth, 1983 : 159). Cette dimension se manifeste dans la relation complexe qui s'établit entre auteur et lecteur, créant une « communion secrète » : « The author and reader are secretly in collusion, behind the speaker's back, agreeing upon the standard by which he is found wanting[242]. » (*Ibid.* 304). Cette connivence, qui est au cœur du dispositif narratif, prend une résonance particulière dans le contexte des fictions théoriques. Comme le

[241] Il s'agit le plus souvent de ce que James appelle l'inconscience ; le narrateur se trompe ou il se croit doté de qualités que l'auteur lui dénie.
[242] L'auteur et le lecteur sont secrètement de connivence, à l'insu du narrateur, s'accordant sur la norme selon laquelle il est jugé insuffisant.

souligne Ansgar Nünning dans « Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration » (1999), il convient d'envisager la non-fiabilité narrative moins comme un défaut de crédibilité que comme une stratégie textuelle délibérée. La définition traditionnelle basée sur l'écart entre les normes « du » narrateur et celles de l'auteur implicite s'avère problématique, car elle repose sur « a concept that is itself ill-defined and paradoxical[243] » (Nünning, 1999 : 65). Nünning propose plutôt d'envisager la non-fiabilité narrative comme « a projection by the reader who tries to resolve ambiguities and textual inconsistencies by attributing them to the narrator's 'unreliability'[244] » (*Ibid.* 63). Cette perspective s'avère féconde dans le cas des fictions théoriques où, comme le montre Bruno Blanckeman dans : « La Littérature narrative française au tournant du XXI^e^ siècle : éléments de présentation critique » (2008), les écrivains « font de leur pratique romanesque de la langue l'agent turbulent qui énonce le monde actuel » (Blanckeman, 2008 : 32). La déstabilisation narrative participe ainsi d'une entreprise plus large de questionnement épistémologique où la non-fiabilité devient un outil de cryptage et de détournement des discours dominants. Cette évolution du concept de narrateur non fiable trouve un terrain d'application fertile dans les fictions théoriques contemporaines. En effet, ces textes ne se contentent pas d'utiliser la non-fiabilité narrative comme simple procédé : ils en font un véritable outil de questionnement épistémologique. Cette transformation s'observe dans les œuvres de Vila-Matas et Puech, où la suspicion narrative devient le moteur même de la création.

La fiction théorique, telle que pratiquée par Enrique Vila-Matas et Jean-Benoît Puech, constitue un espace d'expérimentation littéraire où les frontières traditionnelles entre théorie, fiction et critique se trouvent délibérément brouillées. Ces œuvres s'inscrivent dans ce que Dorrit Cohn, dans « Signposts of Fictionality : A Narratological Perspective » (1990), identifie comme une remise en question fondamentale des marqueurs traditionnels de la fiction. Selon la narratologue, la particularité de leur démarche réside dans leur capacité à utiliser les codes du discours académique et critique pour créer des œuvres qui, tout en mimant les formes du savoir institutionnel, en subvertissent les fondements. Comme elle le souligne, même les textes historiques qui semblent les plus proches de la fiction conservent certaines contraintes référentielles : « The fact is that a text-oriented poetics of fiction excludes, on principle, a realm at

[243] Un concept lui-même mal défini et paradoxal
[244] Une projection du lecteur qui tente de résoudre les ambiguïtés et incohérences textuelles en les attribuant à la non-fiabilité du narrateur

the very center of the historiographer's concern: the more or less reliably documented evidence of past events out of which the historian fashions his story[245] » (Cohn, 1990 : 778). La fiction contemporaine peut ainsi jouer avec ces conventions, notamment en adoptant l'apparence du discours historique tout en s'affranchissant de ses contraintes. Ces textes interrogent « the mutual interdependence of textual strategies and the production of meaning[246] » (*Ibid.* 776), remettant en question non seulement les frontières entre fiction et histoire, mais aussi les fondements mêmes de l'autorité discursive. Cette remise en question de l'autorité narrative s'inscrit dans un mouvement plus large de déstabilisation des certitudes épistémologiques. Le narrateur non fiable n'est plus simplement celui qui se trompe ou ment : il devient le révélateur d'une crise plus profonde de la représentation. L'*Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas et *La Bibliothèque d'un amateur* de Puech constituent deux exemples paradigmatiques de cette pratique. Ces textes développent des stratégies spécifiques de déstabilisation narrative qui, tout en partageant certains mécanismes fondamentaux, empruntent des voies distinctes pour questionner la nature même du discours littéraire et critique.

L'écriture de Vila-Matas repose sur ce que Sophie Rabau, dans son ouvrage *Fictions de présence* (2000), appelle une « érudition fictive ». Comme l'explique Rabau, le roman peut mettre en scène une forme de « présence » paradoxale à travers le texte écrit, bien que celle-ci soit différente de la présence directe du conteur oral. Cette stratégie se manifeste dès les premières pages de *Historia abreviada de la literatura portátil* à travers une déclaration programmatique qui pose les bases de son projet. : « Conoceremos a quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió » (Vila-Matas, 2015 : 15)/« Nous ferons la connaissance de ceux qui auront permis d'écrire le roman de la société secrète la plus joyeuse, la plus loufoque et volubile qui ait jamais existé » (Vila-Matas, 1990 : 17). En effet, comme le souligne Sophie Rabau dans son analyse des relations entre oralité et textualité, « si le conte relève d'une "fiction de présence", le roman, quant à lui, est traditionnellement considéré comme le lieu d'absence, fiction et deuil d'une présence » (Rabau, 2000 : 261). Toutefois, Vila-Matas semble jouer précisément sur cette tension, en construisant un dispositif textuel qui, tout en exhibant sa

[245] En réalité, une poétique de la fiction centrée sur le texte exclut, par principe, un domaine au cœur même des préoccupations de l'historiographe : les preuves plus ou moins fiables des événements passés à partir desquelles l'historien construit son récit.
[246] L'interdépendance mutuelle des stratégies textuelles et de la production de sens.

nature écrite, cherche à recréer une forme de présence à travers l'accumulation de références érudites et la mise en scène d'une voix narrative qui se donne comme immédiate. Cette annonce est révélatrice, car elle contient déjà en germe la tension fondamentale qui traverse l'œuvre : l'utilisation du terme « roman » signale d'emblée la fictionnalité du projet, tandis que la référence à une « société secrète » suggère une dimension historique et documentaire. Cette ambivalence constitutive est renforcée par plusieurs stratégies narratives. Vila-Matas déploie ce que Gérard Genette dans *Palimpsestes* nomme la « pseudo-intertextualité », créant un réseau complexe de références qui mêle habilement éléments historiques et inventions pures. Cette pratique s'inscrit dans la lignée de ce que Genette identifie, à propos de Borges, comme le « pseudo-métatexte, ou critique imaginaire » (Genette, 1982 : 410) qui combine « à la fois réduction simulée, le pastiche d'un genre (la critique littéraire) et l'apocryphe médiatisé » (*Ibid.* 410). L'écrivain espagnol joue ainsi sur l'ambiguïté fondamentale que Genette attribue à tout hypertexte : ses textes peuvent « à la fois se lire pour [eux-mêmes], et dans [leur] relation à [leur] hypotexte » (*Ibid.* 617). Si les références érudites de Vila-Matas peuvent être appréciées de façon autonome, leur richesse ne se déploie que dans le jeu de miroirs qu'elles instaurent avec leurs sources, réelles ou fictives. Comme le souligne Genette, « tout masque est aussi un miroir (et réciproquement) » (*Ibid.* 411), et c'est dans cet entre-deux que se situe l'écriture de Vila-Matas, où la frontière entre érudition authentique et invention devient délibérément poreuse. Cet entre-deux est symbolisé par cette citation : « La literatura portátil, es decir, una literatura que no existía, pues ninguno de los shandys sabía en qué consistía, aunque paradójicamente eso era lo que posibilitaba la existencia de ese tipo de literatura. » (Vila-Matas, 2015 : 42)/« La littérature portative, c'est-à-dire avec une littérature qui n'existait pas, puisque personne chez les shandys ne savait en quoi elle consistait, bien que cela fût paradoxalement la condition même de l'existence de cette sorte de littérature » (Vila-Matas, 1990 : 52). Ainsi, au sein même du texte est théorisé son propre fonctionnement paradoxal. La littérature portative se définit par son inexistence même, créant ainsi un objet théorique qui échappe à toute tentative de définition stable. De plus, Vila-Matas subvertit jusqu'à l'appareil critique de son œuvre. L'utilisation des notes de bas de page, élément traditionnel du discours académique, fait l'objet d'un détournement systématique. Dans le chapitre intitulé « Suicidios de hotel »/« Suicides hôteliers », le lecteur se trouve confronté à la note de bas de page suivante :

El nombre exacto es Grand Hotel et des Palmes. A partir del suicidio de Rigaut, se convirtió en un lugar de peregrinación para todos aquellos que estaban en posesión del secreto portátil. Hoy en día puede ser visitado y vale la pena hacerlo, pues posee otros intereses históricos, como, por ejemplo, ser un nítido reflejo del capítulo de esplendor y miseria de la Sicilia en la transición de los Saboya a la República. Debo advertir finalmente que, debido a que el hotel está regido por una comunidad de elefantes académicos, solo muestran a los visitantes la habitación en la que pernoctó Wagner y actúan como si Rigaut nunca hubiera estado allí. (Vila-Matas, 30-31)

Le nom exact est *Grand Hôtel et des Palmes.* Le suicide de Rigaut en fit un lieu de pèlerinage pour tous ceux qui possédaient le secret portatif. De nos jours, on peut encore le visiter et en vaut la peine dans ma mesure où il offre également cet autre intérêt historique de refléter fidèlement le chapitre de splendeur et misère de la Sicile que fut la période de transition de la maison de Savoie à la République. Il me faut enfin signaler que, l'hôtel étant actuellement régenté par une communauté de pachydermes académiciens, ces derniers ne montrent aux visiteurs que la chambre où coucha Wagner et font comme si Rigaut n'y avait jamais mis les pieds. (*Ibid.* 38-39)

La subversion des codes académiques dans cette note de bas de page opère à plusieurs niveaux, créant un système complexe où s'entremêlent érudition véritable et mystification littéraire. La note commence de manière conventionnelle, avec une précision factuelle attendue : « Le nom exact est Grand Hôtel et des Palmes ». Cette entrée en matière mime parfaitement le souci d'exactitude propre au discours académique. Cependant, cette précision initiale va servir de point d'ancrage à un glissement progressif vers une écriture plus subversive. La structure même de la note révèle ce glissement : elle s'organise en trois temps qui marquent une progression dans la déstabilisation du discours savant :

- Un premier temps factuel (le nom de l'hôtel)
- Un deuxième temps qui mêle histoire collective (« la transition de la maison de Savoie à la République ») et histoire secrète (« le secret portatif »)
- Un troisième temps qui bascule dans la satire avec l'image des « pachydermes académiciens »

La tension entre histoire officielle et histoire cachée structure l'ensemble de la note. D'un côté, l'auteur convoque des références historiques vérifiables (Wagner, la maison de Savoie) qui ancrent le texte dans une réalité documentée. De l'autre, il introduit des éléments plus mystérieux (« le secret portatif ») qui relèvent d'une histoire parallèle, souterraine. Cette dualité est particulièrement visible dans l'opposition entre la chambre de Wagner, montrée aux touristes, et

celle de Rigaut, effacée de la mémoire officielle. L'ironie culmine dans la formule finale sur les « pachydermes académiciens ». Cette métaphore animale, inhabituellement agressive pour une note de bas de page académique, révèle la dimension satirique du texte. Elle critique une certaine forme d'académisme qui, par conformisme ou aveuglement volontaire, refuse de voir ce qui sort du cadre de l'histoire officielle. Cette subversion de l'autorité académique illustre le passage de l'autorité à la suspicion. Le narrateur non fiable devient un outil de déconstruction du savoir institutionnel. La note joue également sur les temporalités. Le présent de l'énonciation (« De nos jours », « on peut encore le visiter ») crée un effet de réel en suggérant la possibilité d'une vérification empirique. Cependant, ce présent est miné par l'ambiguïté entre histoire vérifiable et mystification littéraire. Le lecteur ne peut jamais être certain de ce qui relève du documentaire et ce qui relève de la fiction. L'expression « le secret portatif » mérite une attention particulière. Par son caractère énigmatique et sa position centrale dans la note, elle fonctionne comme un pivot entre le registre académique et le registre fictionnel. Le terme « portatif » suggère paradoxalement un secret qui circule, qui se transmet, allant ainsi à l'encontre de la nature même du secret. La note se conclut sur une mise en scène de l'effacement : les académiciens « font comme si Rigaut n'y avait jamais mis les pieds ». Cette thématique de l'effacement fait écho au contenu même du livre qui traite de la société shandy et de ses membres qui cherchent à disparaître. La note devient ainsi une mise en abyme du projet littéraire global. Cette note de bas de page illustre comment Vila-Matas détourne les codes du discours académique. Il utilise les conventions du genre (précision factuelle, références historiques, présent de vérité générale) pour mieux les subvertir, créant un texte qui oscille entre érudition et fiction, entre histoire officielle et histoire secrète. Ce faisant, il interroge non seulement la nature du discours académique, mais aussi les frontières entre réalité et fiction, entre histoire documentée et histoire imaginée. Cette pratique s'inscrit dans une réflexion plus large sur la nature de la vérité historique et sur les modalités de sa transmission. Vila-Matas suggère que la vérité ne réside peut-être pas tant dans les faits officiels que dans les marges, les silences et les secrets qui échappent au discours académique traditionnel. De plus, le narrateur revendique une position de témoin ou d'historien, tout en multipliant les indices qui minent sa crédibilité :

Comprender todo esto los llevó a un pacto de solidaridad que implicaba una serie de compromisos esenciales, como, por ejemplo, el de no alargar de una manera visible la existencia de la conjura y, en definitiva, mostrarse raudos y maestros en el arte de abreviar. (*Ibid.* 99)	D'avoir compris tout cela les avait conduits à un pacte de solidarité qui supposait un certain nombre d'engagements fondamentaux, comme celui, par exemple, de ne pas prolonger de façon visible l'existence de la conjuration : il convenait, en somme, de se montrer maîtres dans l'art expéditif de l'abréviation. (*Ibid.* 126)

Dans cet extrait, la posture ambigüe du narrateur révèle une tension fondamentale entre la volonté de témoigner et l'impossibilité même du témoignage. À travers une seule phrase dense et complexe, l'auteur met en scène un narrateur qui se veut historien, mais qui sape subtilement sa propre crédibilité. Le lexique emprunté au domaine juridique et sociologique — « pacte de solidarité », « engagements fondamentaux » — contribue à créer une apparence d'objectivité scientifique. Le narrateur semble ainsi se poser en observateur rigoureux d'un phénomène qu'il aurait minutieusement étudié. Cependant, cette posture d'autorité se trouve minée par plusieurs procédés. Premièrement, le texte est émaillé d'expressions qui trahissent une imprécision délibérée : « un certain nombre », « par exemple », ou encore le vague « tout cela » initial qui refuse de nommer ce qui a été compris. Ces marqueurs d'approximation contrastent avec la prétendue rigueur du propos et installent un doute sur la fiabilité du témoignage. Plus fondamentalement encore, le texte est traversé par une contradiction interne qui en révèle la nature paradoxale. Le narrateur rapporte en effet l'existence d'un « pacte de solidarité » dont l'une des clauses essentielles est précisément de ne pas laisser de traces, de « ne pas prolonger de façon visible l'existence de la conjuration ». Or, par l'acte même de la narration, le narrateur transgresse ce principe de discrétion qu'il énonce. Il y a donc une forme d'autosabotage du témoignage : dire le secret, c'est déjà le trahir. Cette tension culmine dans la formule finale sur « l'art expéditif de l'abréviation ». L'expression ampoulée, peut être lue comme une mise en abyme ironique du procédé narratif lui-même. Le style précieux et les circonvolutions de la phrase contrastent avec l'idéal de concision qu'elle énonce, créant un effet de distance ironique qui achève de saper l'autorité du narrateur. Ainsi, tout en mimant les codes du récit historique objectif, Vila-Matas construit un dispositif narratif qui expose sa propre artificialité. Le narrateur se présente comme un témoin fiable tout en multipliant les signes qui trahissent la nature construite, voire fictionnelle, de son témoignage. Cette utilisation du narrateur non fiable comme outil de questionnement

identitaire marque une évolution significative : la suspicion n'est plus un simple effet de lecture, mais devient un principe constructif. Ce conflit entre parler et se taire, entre témoigner et cacher, émerge comme le thème central du récit, mettant en évidence les antinomies inhérentes à toute démarche de narration historique. Cette analyse montre comment, par le biais d'une écriture subtile et réflexive, Vila-Matas remet en question les fondements de l'acte narratif et de la possibilité du témoignage historique. Le texte devient ainsi le lieu d'une réflexion métafictionnelle sur les limites et les contradictions du récit historique.

De son côté, la stratégie de Jean-Benoît Puech s'inscrit dans ce que Philippe Lejeune définit comme l'espace autobiographique, mais, comme nous l'avons vu précédemment, en pousse les limites jusqu'à créer un système de mise en abyme particulièrement sophistiqué. Cette complexification se manifeste à plusieurs niveaux. Cela passe par la création de la figure de Benjamin Jordane en tant que double fictionnel institutionnalisé grâce à un appareil paratextuel complet. A cela s'ajoute la mise en scène de la confusion identitaire qui atteint son paroxysme dans *La Bibliothèque d'un amateur*. Cette réflexion métalittéraire prend tout son sens dans la scène finale : « La tête penchée sur son épaule, je crus rêver lorsque je reconnus ma propre écriture et lorsqu'en dessous, dans la signature, je reconnus mon nom illisible. » (*Ibid.* 157-158). Cette scène constitue un moment clé où la confusion identitaire atteint son point culminant. Cette séquence de reconnaissance paradoxale cristallise les enjeux de la problématique identitaire qui traverse l'œuvre. La position physique du narrateur (« La tête penchée sur son épaule ») est déjà révélatrice d'une forme de distorsion. Cette posture inhabituelle suggère un regard décalé, comme si le sujet ne pouvait appréhender sa propre identité que de biais, dans une position inconfortable qui symbolise le trouble identitaire à l'œuvre. L'expression « je crus rêver » introduit une dimension d'incertitude. L'utilisation du verbe « croire » associé à l'action de « rêver » crée un double niveau de doute : le narrateur n'est pas sûr de ce qu'il voit, et ce qu'il croit voir relève potentiellement de l'onirique. Cette hésitation fondamentale entre réel et imaginaire prépare le terrain pour la reconnaissance paradoxale qui suit. Le cœur de la scène repose sur une double reconnaissance : celle de « ma propre écriture » et celle du « nom illisible ». La juxtaposition de ces deux reconnaissances crée un effet troublant. L'adjectif possessif « propre » associé à « écriture » suggère une intimité, une appartenance indiscutable. Pourtant, cette certitude est mise en tension avec la reconnaissance d'un « nom illisible ». Le paradoxe est saisissant : comment peut-on reconnaître ce qui est illisible ? Cette contradiction apparente révèle la nature problématique de

l'identité dans le texte. La signature, traditionnellement marque par excellence de l'identité, devient ici le lieu même où cette identité se dérobe. L'illisibilité du nom propre peut être lue comme une métaphore de l'impossibilité d'une identité stable et univoque. La signature, censée authentifier et fixer l'identité, devient au contraire le symbole de son caractère insaisissable. Cette scène finale fonctionne ainsi comme une mise en abyme de la problématique identitaire qui traverse l'œuvre. La confusion identitaire n'est pas simplement thématisée, elle est mise en acte dans une écriture qui fait de l'ambiguïté et du paradoxe ses principes structurants. Le texte suggère que l'identité ne peut se dire que dans sa propre mise en crise, dans ce moment paradoxal où la reconnaissance devient simultanément affirmation et dissolution du sujet. En définitive, cette scène finale, par sa construction sophistiquée et ses multiples niveaux de lecture, illustre comment Puech travaille la question de l'identité narrative. La reconnaissance paradoxale de sa « propre écriture » devient le lieu où se dit l'impossibilité d'une identité stable, où le sujet ne peut se saisir que dans le mouvement même de sa dispersion.

Le passage de l'autorité à la suspicion ne se limite pas à la déstabilisation : il ouvre de nouvelles possibilités narratives où l'incertitude devient productive. Cette transformation se manifeste avec la multiplication des instances narratives, qui crée des « effets de vertige ». Dès l'avant-propos de *Figures III*, Genette assume cette notion de vertige, tout en la reliant à une forme de jeu méthodologique : « Mais cautionner en scientificité un vertige, voire un strabisme méthodologique, ne va peut-être pas sans imposture » (Genette, 1972 : 69). Cette métaphore du « strabisme » est éclairante pour comprendre les dispositifs narratifs de Vila-Matas et Puech : leurs textes exigent du lecteur qu'il regarde simultanément dans plusieurs directions, qu'il suive plusieurs fils narratifs parallèles. Genette poursuit en suggérant une « alternance récréative » et une « distraction réciproque », termes qui font écho aux stratégies de nos deux auteurs. Chez Vila-Matas, cette alternance se manifeste dans *Historia abreviada de la literatura portátil* par la multiplication de citations et d'incisions au discours direct attribuées aux différents membres de la société shandy. Chez Puech, la distraction réciproque opère dans la relation entre les différentes instances qui attestent de l'existence de Benjamin Jordane : chaque nouvelle voix vient à la fois confirmer et complexifier le dispositif narratif. Ce « vertige méthodologique » dont parle Genette se traduit chez nos auteurs par la mise en lumière de trois niveaux de suspicion :

- Une mise en doute permanent de l'origine de l'énonciation
- Un brouillage systématique des niveaux narratifs
- Une remise en question de la fiabilité des instances narratives.

Dans *Figures III*, Genette théorise également la notion de métalepse narrative, qui désigne ces transgressions entre les différents niveaux de narration. Comme il l'a écrit : « l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit » (*Ibid.* 245). Cette idée, qui semble vertigineuse, résonne chez nos deux auteurs. Dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, cette porosité entre les niveaux narratifs se manifeste par un narrateur-historien qui se présente comme documentaliste des shandys, la multiplication des voix à travers les citations et témoignages des shandys, ainsi que par le glissement constant entre histoire documentée et pure invention. Chez Puech, la construction de Benjamin Jordane comme auteur fictif repose précisément sur cette ambiguïté entre les niveaux narratifs. De plus, les documents « authentiques » relatifs à Jordane sont présentés comme diégétiques, alors qu'ils sont, par nature, métadiégétiques. Genette précise d'ailleurs qu'une forme plus subtile de métalepse consiste à « raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe » (*Ibid.* 245). Cette définition s'applique particulièrement bien aux stratégies de nos deux auteurs qui :

- Présentent des éléments fictifs (métadiégétiques) comme des éléments du réel (diégétiques)
- Créent une confusion délibérée entre les différents niveaux de fiction
- Jouent sur l'appartenance problématique des instances narratives à tel ou tel niveau du récit

Le vertige métaleptique devient ainsi un outil essentiel dans la construction de ces récits qui questionnent constamment leur propre statut et leur rapport à la réalité. La complexification des dispositifs narratifs chez Vila-Matas et Puech passe par une multiplication des instances énonciatives qui crée des « effets de vertige ». Cette stratégie, bien que commune aux deux auteurs, se déploie selon des modalités distinctes.

Dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil*, Vila-Matas met en place un système complexe où les voix narratives se superposent et se contredisent : « Comprendimos que había cambiado la literatura por los deportes de invierno, es decir, que su nariz se deslizaba por la blanca

nieve de la más pura de las cocaínas [...] Ningún shandy olvidó aquella consigna cazada al vuelo en medio de su huida despavorida » (Vila-Matas, 2015 : 46-50)/« Nous comprîmes qu'il avait troqué la littérature contre les sports d'hiver, c'est-à-dire que son nez laissait glisser sur la neige poudreuse de la plus pure des cocaïnes. […] Pas un shandy n'oublia la consigne, attrapée au vol en pleine fuite effarouchée » (Vila-Matas, 1990 : 58-62). Le passage du « nous » collectif à des assertions individuelles crée une instabilité énonciative qui participe à la déstabilisation du récit. Cette stratégie est renforcée par la présence de « doubles » ou « odradeks » : « A consecuencia de su tensa convivencia con la figura del doble, cada shandy hospedaba en su interior a uno de esos inquilinos negros que, en muchos casos, habían sido hasta entonces discretos acompañantes de los portátiles » (*Ibid.* 50)/« Comme conséquence de leur coexistence tendue avec la figure du double, chacun des shandys logeait en son intérieur un de ces clandestins qui, en bien des cas, avaient jusqu'alors été de discrets compagnons de voyage des portatifs » (*Ibid.* 63) Cette multiplication des instances s'accompagne d'une mise en doute systématique de l'autorité narrative : /« Parece ser una constante histórica el que, entre los fundadores de toda sociedad secreta, siempre haya uno al que le gusta llevar la contraria a los demás » (*Ibid.* 25)/« Il est, semble-t-il, une constante historique chez les fondateurs de toute société secrète, qu'il s'en trouve toujours un dont le malin est de contredire les autres. » (*Ibid.* 31). Cette réflexion métanarrative illustre la façon dont Vila-Matas théorise, au sein même du texte, sa propre stratégie de déstabilisation.

De son côté, Jean-Benoît Puech met en place une structure complexe de jeux de miroirs narratifs qui interroge les notions d'identité, d'authenticité et de propriété littéraire. Ces jeux de reflets se manifestent à plusieurs niveaux qui s'entrecroisent et se répondent. Ainsi, « La Bibliothèque d'un amateur » est parsemée de scènes où les personnages se confrontent à leur reflet, préfigurant la confusion identitaire qui sous-tend le récit. Dès la première rencontre avec Jordane, le narrateur observe comment celui-ci « se tournant vers son reflet que j'aperçus sur la vitrine d'une librairie, il se plongea dans l'examen méticuleux et ostentatoire de son visage » (Puech, 1979 : 140). Cette scène de rencontre établit la thématique du double et de l'autoexamen. Plus tard dans la nouvelle, les reflets se multiplient dans un décor urbain symbolique : « dans les flaques d'eau, sur les quais des anciens quartiers résidentiels, se reflétaient d'austères façades » (*Ibid.* 145). Le texte met en place un système complexe où les identités se dédoublent et se confondent. Le narrateur et Jordane apparaissent progressivement comme les deux faces d'une même entité. Cette confusion culmine dans la révélation finale, déjà mentionnée précédemment, « je reconnus ma

propre écriture » (*Ibid.* 159). Ce moment crucial suggère que Jordane pourrait n'être qu'une projection du narrateur. De même, le *Miroir du salut* (ouvrage mentionné dans la nouvelle), par son titre même, devient l'objet central autour duquel s'articulent les jeux de miroirs. Sa nature changeante — tantôt distinct de l'incunable, tantôt révélé comme étant le même ouvrage — reflète la confusion identitaire des personnages. Comme l'exprime le jeune homme : « depuis le début, il n'y avait eu qu'un seul et même livre » (*Ibid.* 158). Cette révélation fait écho à la possible unicité des personnages eux-mêmes. Le récit met également une réflexion sur la collection et la possession des livres à travers une structure en abyme. La question « qui pourrait se passer du désir d'autrui ? » (*Ibid.* 145) posée par le narrateur trouve son écho dans la circulation perpétuelle des ouvrages entre les personnages. La bibliophilie devient ainsi le miroir des relations humaines et de la quête identitaire. La nouvelle joue constamment sur l'ambiguïté entre réalité et fiction. Cette confusion atteint son paroxysme lorsque le jeune homme suggère : « si nous avions bien vu le corps de Jordane, c'était son fantôme, ou bien un corps sans l'âme qu'il avait perdue. » (*Ibid.* 158). Le doute sur l'existence même de Jordane reflète une interrogation plus large sur l'authenticité de l'expérience littéraire. La structure même du récit fonctionne comme un miroir, avec des scènes qui se répètent en se déformant. Ainsi, l'évanouissement initial de Jordane trouve son écho dans celui du narrateur : « "L'incunable ? Mais c'est impossible !", m'écriai-je à la fin. […] Je me trouvais mal. » (*Ibid.* 153) Cette symétrie structurelle renforce l'impression d'une fusion progressive des identités. Les jeux de miroirs dans « La Bibliothèque d'un amateur » créent un vertige narratif qui interroge la nature même de l'identité littéraire. À travers une structure sophistiquée de reflets et de doubles, Puech construit un récit où la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre le soi et l'autre, devient de plus en plus poreuse. La bibliophilie y apparaît comme une métaphore de la quête identitaire, où la possession des livres reflète les complexités de la construction du moi. Cette utilisation systématique de la suspicion narrative permet de développer une véritable méthodologie critique. Le narrateur non fiable devient un outil d'analyse des procédés littéraires.

L'évolution de la figure du narrateur non fiable, de procédé narratif à véritable outil théorique, conduit à une redéfinition fondamentale du rapport au savoir littéraire. Ainsi, Vila-Matas et Puech mettent en scène une déstabilisation fondamentale du discours critique à travers une série de paradoxes qui en sapent les fondements. Cette déstabilisation s'inscrit dans ce que Frank Wagner identifie comme une incertitude épistémique qui caractérise les récits contemporains. Cette

incertitude se manifeste d'abord à travers le paradoxe du discours critique. Comme le souligne Wagner dans son article « Le Récit fictionnel et ses marges : état des lieux », la question des frontières entre fiction et non-fiction ne relève pas tant d'une distinction formelle que d'une différence « fonctionnelle, donc pragmatique » (Wagner, 2006). Chez Vila-Matas, ce paradoxe s'exprime dans l'aveu du narrateur de *Chet Baker piensa en su arte*: « Soy alguien que se hace pasar por un crítico » (Vila-Matas, 2011 : 317)/« Je suis quelqu'un qui se fait passer pour un critique » (Vila-Matas, 2011 : 128). Cette imposture revendiquée remet en cause la légitimité même du discours critique, étant donné que la figure en charge de ce discours joue elle-même avec la frontière entre vérité, invention et faux-semblant. Chez Jean-Benoît Puech, cette question de la frontière se reflète à travers le dispositif complexe de *La Bibliothèque d'un amateur* au sein duquel la frontière entre fiction et critique devient poreuse. Comme l'analyse Wagner, ces « échanges de traits formels » (Wagner, 2006) entre les deux régimes créent une zone textuelle ambigüe qui remet en cause la possibilité même d'un savoir littéraire stable. Cette déstabilisation débouche sur un « cercle heuristique » : l'impossibilité de déterminer avec certitude le statut d'un texte sur la seule base de critères formels. Vila-Matas théorise cette impossibilité dans *Chet Baker piensa en su arte* à travers l'opposition de deux types de réalisme : le réalisme Hire et le réalisme Finnegans. Chez Puech, cette instabilité se manifeste à travers le motif du livre impossible — le *Miroir du salut*. Comme le note, Wagner, ces cas limites ne sont pas de simples exceptions, mais révèlent « l'historicité et la relativité, bref la contingence des "normes" prétendument "définitoires" des deux champs » (Wagner, 2006). La déstabilisation narrative devient ainsi le moyen d'une interrogation plus profonde sur les conditions mêmes de possibilité du savoir littéraire. Comme l'écrit Vila-Matas dans *Chet Baker piensa en su arte:* « ¿ Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible? » (Vila-Matas, 2011 : 259)/« Comment réconcilier la réalité et la fiction en faisant en sorte que celle-ci, en devenant aussi sauvage et indéchiffrable que la réalité, devienne tout à coup sous nos yeux émerveillés pleinement lisible ? » (Vila-Matas, 2011 : 29). Cette question reste ouverte, illustrant « l'effort théorique comme activité par essence polémique » (Wagner, 2009) — une activité qui, loin de clore le débat, ne cesse d'en déplacer les termes. Par ailleurs, cette déstabilisation aboutit paradoxalement à l'émergence de ce que Frank Wagner nomme une « nouvelle forme de récit ». Chez Vila-Matas, elle se manifeste par une théorisation de l'écriture comme acte de résistance :

Cada vez me parece más evidente que nosotros, los portátiles, hemos venido al mundo para expresar el fondo más secreto y recóndito de nuestra naturaleza. Esto es lo que nos separa de nuestros tibios contemporáneos. Y es que creo que estamos profundamente unidos al espíritu de la época, a los problemas subyacentes que la acosan y le dan su tono y carácter. Somos siempre duales en apariencia, y lo somos por cuanto encarnamos lo nuevo y lo viejo al mismo tiempo. Tenemos nuestras raíces en el mismo futuro que tan hondamente nos preocupa. Tenemos dos ritmos, dos rostros, dos interpretaciones. Estamos integrados con la transición, con el flujo. Sabios en un nuevo estilo, nuestro lenguaje es críptico, voluble y chiflado. Tan críptico como esta postal que está llegando a su término: una postal que, en el fondo, no pretende más que informarte de nuestra gran fiebre creadora y de nuestra constante exaltación del gusto por las expresiones literarias breves; una postal que alaba el lenguaje expedito y que denuncia el gesto pretencioso y universal del libro. (Vila-Matas, 2015 : 75)

Il me semble de plus en plus évident que nous, les portatifs, sommes venus au monde pour exprimer le fond le plus secret et le plus inaccessible de notre nature, et c'est ce qui nous sépare de nos tièdes contemporains. Je crois que nous sommes profondément liés à l'esprit de notre époque, aux problèmes sous-jacents qui la harcèlent et lui donnent son ton et son caractère particuliers. Nous sommes toujours duels en apparence, et nous le sommes dans la mesure où nous incarnons le vieux et le neuf à la fois. Nous trouvons nos racines dans le futur même qui est l'objet de ces préoccupations si profondes qui sont les nôtres. Nous avons deux rythmes, deux visages, deux interprétations. Nous sommes intégrés dans la transition, dans le flux. Sages d'un nouveau genre, notre langage est cryptique, loufoque et volubile. Aussi cryptique que cette carte postale qui touche à sa fin : une carte postale qui, dans le fond, ne prétend guère qu'à t'informer de notre grande fièvre créatrice et notre constante exaltation du goût pour les expressions littéraires brèves : une carte postale qui fait l'éloge du langage expéditif et qui dénonce la pose prétentieuse et universelle du livre. (Vila-Matas, 1990 : 93-94)

Cette dualité constitutive devient le fondement même d'une nouvelle approche de l'écriture qui assume sa nature hybride. Ce passage peut être mis en regard avec la réflexion de Puech dans *La Bibliothèque d'un amateur* : « La disparition du *Miroir du salut* avait, bien qu'aux enchères du 25 janvier, il n'eût pas atteint le double de sa mise à prix, bouleversé Jordane ; mais je comprenais qu'elle fût compensée par la joie de sentir à portée de main le chef-d'œuvre de l'art du livre que son frère lui avait légué » (Puech, 1979 : 146). Les deux auteurs conceptualisent une forme littéraire qui se définit par sa nature paradoxale — l'affirmation d'une double temporalité chez Vila-Matas et la coexistence de la perte et de la présence du livre chez Puech. Ceci a pour conséquence l'inscription de l'écriture au sein d'une temporalité complexe. Ces deux textes illustrent ainsi une redéfinition du geste littéraire comme expérience des limites. Le paradoxe

devient productif : c'est précisément dans leur nature instable que ces récits trouvent leur vérité la plus profonde.

L'analyse des œuvres de Vila-Matas et Puech démontre comment le narrateur non fiable est devenu un véritable outil théorique permettant de penser la littérature. Le passage de l'autorité à la suspicion ne constitue pas une évolution, mais une transformation épistémologique profonde. Cette transformation se manifeste à trois niveaux :

- Méthodologique : le narrateur non fiable devient un outil d'analyse des procédés littéraires.
- Épistémologique : la suspicion narrative permet de repenser le rapport au savoir.
- Créatif : l'instabilité narrative devient un principe générateur de nouvelles formes littéraires.

La fiction théorique devient ainsi, chez ces deux auteurs, un espace de renouvellement. Les stratégies développées par Puech et Vila-Matas, bien qu'elles soient distinctes quant à leur mode opératoire, convergent vers ce que Lionel Ruffel, dans *Brouhaha : Les mondes du contemporain* (2016), analyse comme une caractéristique fondamentale de la littérature contemporaine. Comme il le souligne, il s'agit de « donner à entendre les voix inentendues, à voir les corps inaperçus » (Ruffel, 2016 : 121), dans un mouvement qui redéfinit profondément les frontières entre théorie et fiction. Comme nous l'avons vu, cette redéfinition, chez Vila-Matas, s'exprime à travers une théorisation explicite de la posture duelle de l'écrivain. Cette dualité revendiquée met en évidence ce que Homi Bhabha, dans *Les Lieux de la culture* (2007), désigne comme un « trouble de la temporalité » qui dépasse la simple logique du « post- » pour créer « un site élargi et excentrique d'expérience » (Bhabha, 2007, 34). Chez Puech, cette redéfinition temporelle s'incarne dans le dispositif même de *La Bibliothèque d'un amateur* que nous avons analysé. Ce paradoxe manifeste entre absence et présence manifeste la « déconstruction de séquentialité moderne » (*Ibid.* 34) mise en avant par Bhabha et reprise par Ruffel dans ses analyses. Vila-Matas et Puech élaborent ainsi une forme littéraire qui refuse la simple « fragmentation des grandes narrations » (*Ibid.* 34) et qui participe à la « déconstruction du récit moderne, et surtout sa désignation comme récit » (Ruffel, 2016 : 124), tout en mettant en place un nouveau rapport au temps et au savoir. Cette redéfinition des frontières permet d'accéder à ce que Ruffel nomme une « expansion jusqu'alors inouïe » des formes littéraires, tant « sur le plan de la production » que de « l'investissement théorique et critique » (*Ibid.* 121). La multiplicité des voix et des discours devient ainsi le lieu même d'une

nouvelle expérience littéraire qui échappe aux catégorisations traditionnelles. Chez Vila-Matas, cette redéfinition s'exprime dans une formule programmatique : « Una sociedad secreta o perímetro portátil que deja libre, en el centro mismo del lenguaje, una gran playa de imaginación, sin más llave que su juego. » (Vila-Matas, 2015 : 89)/« une société secrète, un périmètre portatif, qui laisse libre, au centre même du langage, une grande plage d'imagination, sans autre clé que celle de son propre jeu » (Vila-Matas, 1990 : 114). Le jeu devient ainsi le principe même d'une écriture qui refuse toute clôture définitive. Cette ouverture trouve un écho chez Puech dans sa présentation de « Changer de nom » de Benjamin Jordane au sein de *Benjamin Jordane, Une vie littéraire* : « Le curriculum vitae d'une même personne a autant de versions que d'employeurs éventuels. Un plus noble point de vue soutiendrait que l'identité n'est pas une substance, mais une relation » (Puech, 2008 : 19). Cette conception relationnelle de l'identité et de l'écriture rejoint ce que Ruffel identifie comme une caractéristique fondamentale de la littérature contemporaine, où la multiplicité n'est plus perçue comme une fragmentation comme le principe même de la création. Puech et Vila-Matas élaborent une poétique qui :

- Fait du jeu et de la relation ses principes structurants
- Refuse toute fixation définitive du sens
- Transforme l'instabilité en principe créateur

Cette redéfinition radicale des rapports entre théorie et fiction permet d'ouvrir « une grande plage d'imagination » au « centre même du langage », rejoignant ce que Ruffel décrit comme une expansion inédite des possibilités littéraires contemporaines. L'utilisation du narrateur non fiable comme outil théorique ouvre des perspectives nouvelles pour l'analyse littéraire. Elle permet de penser la suspicion non pas comme un obstacle à la connaissance, mais comme une condition de son renouvellement. Cette remise en cause de l'autorité narrative trouve dans la figure du double son expression la plus aboutie. Plus qu'un simple motif littéraire, le double devient chez Vila-Matas et Puech un véritable dispositif théorique qui permet de penser la non-fiabilité narrative. À travers le dédoublement systématique des instances narratives, ces auteurs transforment la suspicion en principe structurant de leurs œuvres.

b. *De l'autre côté du miroir : le double comme outil d'investigation théorique*

La figure du double, ou du Doppelgänger[247], s'est imposée comme un motif majeur de la littérature romantique allemande, à travers les œuvres d'E.T.A. Hoffmann (*Les Élixirs du Diable*[248], 1815) et d'Adelbert von Chamisso (*L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre*[249], 1814), avant d'être reprise dans la tradition fantastique avec des textes comme *Le Double* de Dostoïevski (1846) ou « William Wilson[250] » d'Edgar Allan Poe (1839). Comme l'analysent Pierre Jourde et Paolo Tortonese dans *Visages du double : un thème littéraire* (2005), ce motif traditionnel met en scène une inquiétante étrangeté. Le double sert à explorer les questions d'identité et les angoisses de la fragmentation du moi. La fiction théorique réinvestit cette figure, mais en déplace les enjeux : le double n'y est plus tant le signe d'une angoisse existentielle que l'instrument d'une réflexion métafictionnelle. À l'image d'Alice traversant le miroir pour découvrir un monde où la logique habituelle est renversée, les auteurs de fiction théorique utilisent le dédoublement narratif pour créer un espace où la théorie peut s'incarner dans la fiction, et où la fiction devient elle-même théorique. Cette transformation du motif du double, que Clément Rosset analyse dans *Le Réel et son double* (1993) comme une structure fondamentale de la pensée, trouve dans les œuvres de Vila-Matas et Puech une expression sophistiquée. Le double n'y est plus seulement un thème ou un motif, mais devient un véritable outil d'investigation théorique.

Les modalités du dédoublement narratif chez Vila-Matas s'articulent autour de trois figures principales qui permettent de comprendre comment l'auteur utilise le double comme outil théorique. Tout d'abord, Vila-Matas développe une posture narrative complexe où le narrateur devient l'enquêteur de sa propre création littéraire. Cette position est visible dans *Chet Baker piensa en su arte* où le narrateur se présente explicitement comme « soy alguien que se hace pasar por un crítico » (Vila-Matas, 2011 : 317)/« quelqu'un qui se fait passer pour un critique » (Vila-Matas, 2011 : 128). Cette posture permet un premier niveau de dédoublement : celui qui écrit n'est déjà plus tout à fait lui-même. Ce dédoublement s'intensifie à travers l'opposition symbolique

[247] Ce terme issu du folklore germanique a été popularisé par les Frères Grimm avant de peu à peu se convertir en motif littéraire.
[248] Paru sous son titre original : *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners.*
[249] Paru sous son titre original : *Peter Schlemihls wundersame Geschichte.*
[250] Nouvelle parue au sein du recueil : Poe, E.A. (1857). *Nouvelles Histoires extraordinaires.*

entre deux types d'écriture que le narrateur nomme Finnegans et Hire, représentant respectivement une écriture expérimentale et une écriture plus conventionnelle. Cette dualité n'est pas simplement théorique : elle devient un véritable dispositif d'exploration du soi à travers l'écriture. Dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, cette posture d'enquêteur prend une dimension historique et pseudo-académique. Le narrateur enquête sur une prétendue société secrète shandy, créant ainsi un espace narratif où la fiction et la théorie littéraire se confondent. Cette enquête est d'autant plus significative qu'elle porte sur une société dont la caractéristique essentielle est « tensa convivencia con la figura del doble » (Vila-Matas, 2015 : 14)/« la coexistence tendue avec la figure du double » (Vila-Matas, 1990 : 16).

La deuxième modalité du dédoublement se manifeste dans la posture du commentateur-critique. Vila-Matas développe ce qu'il appelle la « fiction critique », un genre hybride qui permet de théoriser sa propre pratique d'écriture tout en la mettant en œuvre. Dans *Chet Baker piensa en su arte*, le narrateur élabore une typologie du réalisme (Hire vs Finnegans) qui lui permet d'analyser sa propre écriture, créant ainsi un effet de mise en abyme théorique. Dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil,* cette dimension critique prend une forme plus systématique avec l'invention d'outils conceptuels, comme la machine à peser les livres de Benjamin. Le texte développe une théorie littéraire du portatif qui est d'autant plus intéressante qu'elle se définit par son impossibilité même : « una literatura que no existía, pues ninguno de los shandys sabía en qué consistía » (*Ibid.* 42)/« une littérature qui n'existait pas, puisque personne chez les shandys ne savait en quoi elle consistait » (*Ibid.* 52).

La troisième modalité du dédoublement concerne la relation au lecteur. Dans *Chet Baker piensa en su arte*, Vila-Matas crée un espace dialogique où le narrateur s'adresse directement au lecteur, à travers l'usage répété de la formule conditionnelle « Si j'étais un narrateur ». Cette construction paradoxale — puisque celui qui énonce cette hypothèse est déjà en train de narrer — crée un effet de mise en abyme théorique. Dans la première occurrence, « Ahora bien, creo que, si yo fuera un narrador, los relatos me interesarían sólo lo indispensable » (Vila-Matas, 2011 : 284)/« si j'étais un narrateur, les récits ne m'intéresseraient pas au-delà du nécessaire » (Vila-Matas, 2011 : 71), Vila-Matas établit d'emblée une posture de distanciation par rapport à la narration traditionnelle. Le paradoxe est ici double : non seulement le narrateur imagine ce qu'il serait s'il était narrateur, mais il affirme de surcroît que, dans cette position hypothétique, il se

désintéresserait de sa fonction première. Ce désintérêt affiché pour le récit traditionnel ouvre la voie à une autre conception de la narration. Cette conception alternative se précise dans la deuxième occurrence :

> Si yo fuera un narrador, me decantaría por la reflexión, la indagación, la compaginación astuta de lo Hire con el revés del fotograma realista, la combinación sabia entre lo que producen los escritores pretenciosos y lo que hacen sus gemelos idiotas. (*Ibid.* 284)

> Si j'étais un narrateur, je pencherais pour la réflexion, la recherche, l'assemblage habile entre le Hire et l'envers du photogramme réaliste, la combinaison savante entre ce que produisent les écrivains prétentieux et ce que font leurs jumeaux idiots. (*Ibid.* 72)

Le dédoublement s'exprime ici à travers l'idée même de jumeaux, mais aussi dans la notion d'« envers du photogramme réaliste ». Le narrateur hypothétique se définit non pas comme un conteur, mais comme un assembleur, un combinateur d'éléments disparates. Cette posture reflète la pratique même de la fiction théorique, qui assemble théorie et fiction, réflexion et narration. La troisième occurrence enrichit encore cette réflexion :

> Si yo fuera un narrador sospecho, que sería feliz saliendo en busca de la emoción emboscada, *ensayando* tramas, o tramando ensayos, organizando expediciones al núcleo duro del que habla Lobo Antunes, y, en definitiva, desplegando el arte de lo negativo. (*Ibid.* 285)

> Si j'étais un narrateur inquiet, comme je serais heureux de rechercher l'émotion cachée, d'*essayer* des trames ou de tramer des essais, d'organiser des expéditions dans le noyau dur dont parle Lobo Antunes et, pour finir, de déployer l'art du négatif (*Ibid.* 72-73)

Le jeu de mots entre « essayer des trames » et « tramer des essais » est particulièrement significatif : il suggère une fusion entre la forme narrative (la trame) et la forme théorique (l'essai). L'adjectif « inquiet » vient qualifier ce narrateur hypothétique, suggérant que le dédoublement n'est pas qu'un jeu formel, mais traduit une véritable interrogation sur la nature de l'écriture. Ce jeu de dédoublement atteint son paroxysme lorsque le narrateur déclare : « Si yo fuera un narrador, […] haría una gran cantidad de cosas, entre otras las que ahora mismo estoy haciendo » (*Ibid.* 292)/« Si j'étais un narrateur, […] je ferais mille choses, entre autres celles que je suis en train de faire » (*Ibid.* 85). Le paradoxe devient ici vertigineux : le narrateur imagine ce qu'il ferait s'il était ce qu'il est déjà en train d'être. Cette mise en abyme se complexifie encore quand il poursuit en décrivant précisément ce qu'il est en train de faire : « Hago como que divago, que pienso, hago

como que planeo ir hacia la ventana » (*Ibid.* 292-293)/« Je fais comme si je divaguais, pensais, songeais à aller vers la fenêtre… » (*Ibid.* 86). La succession des verbes au présent (« hago », « divago », « pienso ») contraste avec le conditionnel précédent (« haría ») pour créer un effet de superposition temporelle et identitaire. Le narrateur est simultanément celui qui imagine être narrateur et celui qui narre effectivement. Plus encore, la description qui suit : « imagino que me acerco a una vela que se apaga, oigo crujir la puerta carcomida de una iglesia, descubro que hay unos vampiros ahí abajo » (*Ibid.* 293)/« j'imagine que je m'approche d'une chandelle qui s'éteint, j'entends grincer la porte vermoulue d'une église, je découvre qu'il y a des vampires… » (*Ibid.* 86) ; convoque les codes du fantastique — genre littéraire traditionnellement associé au motif du double — pour les subvertir. Ce n'est plus le double qui crée l'inquiétante étrangeté, mais l'acte même de narrer qui devient source de questionnement. Le « programme littéraire » évoqué, qui vise à « briser la monotonie de tant de répétition et de mort », semble ainsi s'accomplir dans ce dédoublement perpétuel du narrateur qui, en imaginant ce qu'il ferait s'il était ce qu'il est déjà, parvient à créer « l'originalité de chaque instant ».

Dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil*, ce dialogue avec le lecteur prend la forme d'un jeu avec les conventions du discours historique et critique. L'utilisation de formules comme : « Vuelvo al relato » (Vila-Matas, 2020 : 44) « Revenons à notre récit » (Vila-Matas, 1990 : 56) ou la présence d'une « bibliographie essentielle » créent une complicité basée sur le partage d'un secret : celui de la fiction théorique elle-même. Alors que Vila-Matas développe un dédoublement narratif qui oscille entre la posture d'enquêteur, de commentateur et d'interlocuteur, jouant avec la formule conditionnelle (« si j'étais narrateur »), Puech élabore un dispositif différent, mais non moins complexe. Son dédoublement s'articule autour de la création d'un double auctorial, Benjamin Jordane, dont l'existence fictive devient le support d'une réflexion sur les frontières entre biographie et fiction, entre archive et invention, entre critique et création. Dès l'ouverture de « Le Récit revisité » au sein de *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, le narrateur pose les fondements de ce système : « Je ne suis pas biographe. C'est pourquoi, aujourd'hui, le 29 mai 2003, j'entreprends simplement le récit de mon enquête sur la vie de Benjamin Jordane » (Puech, 2008 : 221). Cette posture initiale de fausse modestie inaugure un dispositif complexe qui s'articule autour de trois modalités principales. La construction du personnage de Benjamin Jordane passe par l'élaboration minutieuse d'une identité complète : un parcours académique (une thèse sur Raymond Sandé), un cadre familial précis (sa relation avec son frère Laurent), et même

une géographie spécifique (Orléans, Paris). L'attention portée aux détails est révélatrice dans le passage où le narrateur évoque sa première rencontre avec Jordane, situant le contexte : « Benjamin Jordane. Notre première rencontre eut lieu en octobre 1977, à Orléans. » (*Ibid.* 229). Cette posture du biographe chez Puech est particulièrement complexe, car elle joue sur plusieurs niveaux :

– Le témoignage direct : le narrateur se présente comme un ami proche de Jordane

– L'enquête rétrospective : il cherche à vérifier et corriger ses propres erreurs

– La réflexion théorique sur la nature même de la biographie

Le passage concernant la découverte de l'aînesse de Jordane illustre parfaitement cette complexité : « Comment est-ce possible ? Je tenais de Jordane lui-même la plupart des informations dont je disposais pour composer ma chronologie et je n'avais jamais eu de raison de douter de ses propos. » (*Ibid.* 222). Le dispositif de dédoublement s'appuie sur un impressionnant appareil documentaire : photos, lettres, documents administratifs. Cette accumulation de preuves matérielles vient paradoxalement soutenir la fiction. Comme le note le narrateur : « Certes, un roman peut fort bien inventer pour dire la vérité. Mais un témoignage, une autobiographie, une biographie […] ne sont pas des romans. S'ils inventent, ils nous mentent. » (*Ibid.* 228).

Le double, figure littéraire majeure depuis le romantisme allemand, trouve dans la fiction théorique une nouvelle actualisation qui dépasse sa dimension purement thématique pour devenir un véritable outil théorique. Chez Vila-Matas, le double s'inscrit dans une tradition théorique qui remonte aux analyses d'Otto Rank sur le double comme figure de l'inquiétante étrangeté. Dans son étude fondatrice : *Double a Psychoanalytic Study* (1971), Rank établit le double comme une manifestation primitive de l'âme, révélant un mécanisme de défense face à la mort :

> Very clear evidence of the truth of this observation is shown by the choice, as the most primitive concept of the soul, of an image as closely similar as possible to the physical self, hence a true double. The idea of death, therefore, is denied by a duplication of the self-incorporated in the shadow or in the reflected image[251]. (Rank, 1971 : 83)

[251] Une preuve très claire de la vérité de cette observation se manifeste dans le choix, comme concept le plus primitif de l'âme, d'une image aussi semblable que possible au moi physique, donc d'un véritable double. L'idée de la mort est ainsi niée par une duplication du moi, incorporée dans l'ombre ou dans l'image reflétée.

Cette angoisse primitive, que Rank identifie comme une peur normale poussée à un degré pathologique qui « cannot be explained from the actual experiences of terror[252] » (*Ibid.* 85), est réinvestie de manière particulièrement significative dans la réflexion de Vila-Matas sur le réalisme Finnegans et le réalisme Hire :

> El realismo Hire vive en un imaginario barrio de gente normal y buena, rayando en la santidad, donde la práctica de la virtud (respetabilidad, piedad) realza la vida cotidiana. […] Por el contrario, el realismo Finnegans tira más hacia el monte y suele vivir en la noche y a la intemperie y en gran convivencia con la bárbara verdad de fondo, con la verdad patibularia del mundo. (Vila-Matas, 2011 : 306)

> Le réalisme Hire vit dans un quartier imaginaire de gens normaux et bons, proches de la sainteté, où la pratique de la vertu (respectabilité, piété) rehausse la vie quotidienne. […] Au contraire, le réalisme Finnegans vise davantage vers les cimes et vit en général la nuit et en plein air, coexistant étroitement avec la barbare vérité fondamentale, la vérité patibulaire du monde. (Vila-Matas, 2011 : 112)

Cette dualité évoque les analyses de Clément Rosset dans *Le Réel et son double*, où il explique que le double n'est pas une simple fuite hors du réel, mais une tentative paradoxale de l'appréhender. L'illusion consiste en « un art de percevoir juste, mais de tomber à côté dans la conséquence », où « l'événement unique qu'il perçoit [devient] deux événements qui ne coïncident pas » (Rosset, 1993 : 16). Vila-Matas développe cette idée lorsqu'il écrit :

> Va mi procedimiento nocturno surgiendo de la búsqueda de una armonía entre la realidad bárbara y casi ilegible y la antagónica a ésta, más legible, pero también más artificial, ya que lee el mundo como si todo tuviera una explicación. (Vila-Matas, 2011 : 274)

> Mon procédé nocturne surgit de la recherche d'une harmonie entre la réalité barbare, presque illisible, et celle qui lui est opposée, plus lisible, mais aussi plus artificielle, puisqu'elle lit le monde comme si tout pouvait être expliqué. (Vila-Matas, 2011 : 55)

Le questionnement sur la possibilité même de la narration devient alors central :

[252] Ne peut pas s'expliquer à partir des expériences réelles de terreur.

> Miro por la ventana y veo la vida inerte, y me parece que ese tipo de realidad bárbara y muda es especialmente percibida hoy por quienes […] creen que en el mundo ya no existe la simplicidad inherente al orden narrativo. (*Ibid.* 245)
>
> Je regarde par la fenêtre, je vois la vie inerte, et il me semble que cette réalité barbare et muette est particulièrement sensible aujourd'hui à tous ceux qui […] croient qu'il n'existe plus en ce bas monde la simplicité inhérente à l'ordre narratif (*Ibid.* 7).

La métaphore de la fenêtre, traditionnellement symbole d'un cadrage qui donne sens au réel, révèle ici paradoxalement une réalité « barbare et muette » qui résiste à la mise en récit. Cette tension entre l'aspiration à raconter et l'impossibilité de le faire simplement reflète une crise contemporaine de la représentation. Le monde n'offre plus cette « simplicité inhérente à l'ordre narratif » qui permettait autrefois de le saisir dans une narration cohérente. Le double devient alors non pas une solution, mais un outil théorique pour explorer cet écart entre le réel et sa représentation, faisant de la littérature le lieu où s'expérimente cette tension constitutive de l'écriture contemporaine.

Chez Puech, le traitement du double prend une dimension plus radicalement théorique à travers la figure de Benjamin Jordane. Le dispositif se complexifie, car il opère à plusieurs niveaux :

- Au niveau biographique, comme le montre cette réflexion du narrateur : « Souvent, ce qu'il racontait de son histoire semblait si manifestement emprunté à des livres qu'averti aussitôt par une sorte d'effroi, je devais faire effort pour éviter de douter. Peu à peu, je compris toutefois que ces citations n'étaient pas faites pour donner le change sur une réalité qui aurait manqué, mais constituaient un détour pour dire le plus intime. » (Puech, 2008 : 233)

- Au niveau identitaire, à travers le questionnement constant sur la vérité biographique : « Je pensais à une chronologie sommaire où même à un résumé des principales périodes de sa vie. Je ne me suis décidé que beaucoup plus tard à donner quelques repères biographiques. » (*Ibid.* 234)

- Au niveau théorique, par une réflexion sur l'impossibilité de l'unité du sujet : « Il a dû décider assez vite que je serais, non pas l'un de ses meilleurs amis, mais l'un de ses trois ou quatre témoins privilégiés […] Je me demande s'il ne prévoyait pas déjà qu'un jour j'écrirais quelque chose sur son œuvre et sur sa vie. » (*Ibid.* 233)

Cette approche rejoint les théories de la déconstruction sur l'impossibilité d'une présence pleine à soi-même, tout en les déplaçant vers une réflexion sur les genres littéraires. La démarche de Puech fait écho à ce que Derrida développe dans *De la grammatologie*, où l'identité se pense à travers le concept de « différance » : « La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général » (Derrida, 1967 : 95). Cette conception théorique éclaire la manière dont Puech utilise la figure de Jordane : non pas comme un simple double fictif, mais comme le lieu d'une exploration des mécanismes mêmes de la construction identitaire à travers l'écriture. Cette réflexion s'accompagne d'un questionnement sur les frontières génériques, comme il l'explicite lui-même : « Certes, un roman peut fort bien inventer pour dire la vérité. Mais un témoignage, une autobiographie, une biographie […] ne sont pas des romans. S'ils inventent, ils nous mentent. » (Puech, 2008 : 228).

La différence fondamentale entre Vila-Matas et Puech dans leur approche théorique du double peut se comprendre à travers leur conception respective de la vérité littéraire. Vila-Matas développe une conception du double comme outil d'exploration des limites entre fiction et réalité. Sa conception, comme il l'explicite, consisterait :

> Por ensamblar, sin grandes trastornos para el lector, el mundo de lo no narrativo (del que *Finnegans Wake* es su gran icono y punto más extremo) con el mundo de las narraciones estables y transparentes de los gemelos idiotas. Extraer de ese ensamblaje un realismomás realista. (Vila-Matas, 2011 : 288)
>
> Sans trop perturber le lecteur, à assembler le monde du non narratif (dont *Finnegans Wake* est la grande icône et la pointe la plus extrême) et le monde des narrations stables et transparentes des jumeaux idiots. À extraire de cet assemblage un réalisme plus réaliste (Vila-Matas, 2011 : 79).

Cette recherche d'un « réalisme plus réaliste » passe par une mise en question systématique de la narration traditionnelle. La formulation conditionnelle utilisée dans les passages « Si j'étais narrateur » devient alors un dispositif théorique permettant d'explorer ce que pourrait être une narration qui échappe aux conventions.

Chez Puech, le double devient le lieu d'une réflexion plus radicale sur la nature même de la vérité biographique. Son dispositif théorique déploie une complexité qui opère simultanément à plusieurs niveaux. Au niveau de la vérité factuelle d'abord, Puech maintient un rapport paradoxal aux faits : « Une date est une date. Et pour moi, ni l'élaboration d'un style (ou de plusieurs) ni les

constructions narratives les plus complexes […] ne sont de même nature que l'imagination. » (Puech, 2008 : 228). Cette affirmation, surprenante dans un texte qui joue constamment avec la fiction, révèle la complexité de son approche et son refus de céder à un relativisme facile. Cette première strate se double d'une exploration de la vérité psychologique à travers la figure de Benjamin Jordane, qui devient un « détour pour dire le plus intime » (*Ibid.* 233). Le double ne fonctionne plus uniquement comme un dispositif narratif, mais devient un instrument d'analyse psychologique, comme en atteste ce passage : « Sous un visage souriant, il découvrait parfois le masque d'un être déchiré qui demandait de l'aide, sans savoir comment l'indiquer. » (*Ibid.* 233). Enfin, ce dispositif du double permet à Puech de développer une réflexion théorique profonde sur la nature même de l'écriture biographique. Sa démarche devient métaréflexive, comme il le suggère lui-même : « Je me demande même, aujourd'hui, s'il ne s'était pas coupé volontairement dans ses confidences, dans l'espoir qu'après avoir accrédité sa biographie imaginaire, je m'aventurerais dans ses coulisses. » (*Ibid.* 233-234) Cette multiplication des niveaux de lecture transforme le double en un véritable outil théorique d'investigation des limites de l'écriture biographique. La différence fondamentale entre les deux auteurs se cristallise dans leur rapport à la vérité et leurs usages respectifs du double. Vila-Matas mobilise la figure du double pour élaborer une nouvelle forme de réalisme qui cherche à intégrer la dimension du non-narratif, reconnaissant ainsi la complexité d'un réel qui résiste à toute mise en récit simple. Sa démarche vise à renouveler les possibilités de la représentation littéraire face à ce qu'il perçoit comme une réalité « barbare et muette ». Puech, en revanche, fait du double un instrument d'exploration des limites mêmes de la possibilité de dire le vrai en littérature. Son questionnement porte moins sur la représentation du réel que sur les conditions de possibilité d'une vérité littéraire, notamment dans le cadre de l'écriture biographique. Cette divergence d'approche se manifeste particulièrement dans leur rapport à la théorie. Pour Vila-Matas, celle-ci constitue avant tout un outil de création littéraire, un moyen d'enrichir et de complexifier son écriture. Puech, quant à lui, fait de la théorie l'objet même de son investigation à travers la fiction, transformant le double en un dispositif métaréflexif qui interroge les fondements mêmes de l'écriture biographique.

La manière dont ces deux auteurs mobilisent le double comme outil théorique a des implications profondes sur leur conception de la littérature et sur leur pratique d'écriture. Le dédoublement chez Vila-Matas vise une transformation radicale de l'écriture. Cette ambition se manifeste dans sa vision utopique d'une nouvelle génération de lecteurs :

> A veces veo con claridad que si las profesoras y los profesores de todo un país se pusieran un día de acuerdo para hacer que los jóvenes leyeran libros de tan marcado carácter Finnegans […] ese país daría un vuelco histórico, se encaramaría a ciertas cotas de alta felicidad y tendría la primera generación por fin «craneal y verdaderamente vigorosa» […] de toda su historia. Un acontecimiento único: la aparición de una generación de fetichistas de lo ilegible. (Vila-Matas, 2011 : 307)

> Il me semble parfois évident que si tous les professeurs d'un pays se mettaient, un jour, d'accord pour faire lire par les jeunes gens des livres au caractère Finnegans aussi marqué […] ce pays connaîtrait un bouleversement historique, des moments de grand bonheur et détiendrait la première génération enfin « cérébrale et vraiment vigoureuse » […] Un événement unique : l'apparition d'une génération de fétichistes de l'illisibilité. (Vila-Matas, 2011 : 113)

Sa réflexion sur une « génération de fétichistes de l'illisibilité » ne relève pas simplement de la provocation : elle dessine les contours d'un projet littéraire ambitieux où l'illisible devient paradoxalement le vecteur d'une nouvelle forme de compréhension. En imaginant un pays transformé par la lecture de textes au caractère Finnegans, Vila-Matas suggère que l'acceptation de la complexité et de l'obscurité pourrait engendrer une génération « cérébrale et vraiment vigoureuse ». Cette génération serait capable d'appréhender le réel dans toute son opacité. Cette vision s'accompagne d'une théorisation sophistiquée de l'écriture comme espace de tension entre deux pôles antagonistes, mais complémentaires. D'un côté, la littérature Hire, qui cherche à imposer un ordre au chaos du réel, nait d'un refus du désordre inconsidéré de la vie. De l'autre, la littérature Finnegans accepte ce désordre fondamental et tente d'y faire face, non en le domestiquant, mais en développant de nouvelles formes d'écriture capables de l'accueillir. Cette dialectique débouche sur une véritable théorie de la création où l'écriture devient un espace d'expérimentation des frontières génériques. Lorsque Vila-Matas évoque « un crítico que, inmerso en el *vago flotar* de una noche de su vida, intenta escribir una larga pieza de un género que él llama «ficción crítica» » (*Ibid.* 310)/« un critique immergé dans le vague flottement d'une nuit de sa vie essayant d'écrire un long texte d'un genre qu'il appelle "fiction critique" » (*Ibid.* 118), il ne fait pas que décrire une pratique d'écriture : il théorise une nouvelle forme littéraire qui réconcilierait la rigueur analytique de la critique avec la liberté créatrice de la fiction. Le double sert donc d'instrument pour refonder l'écriture, en tentant de transcender les oppositions classiques entre le lisible et l'illisible, l'ordre et le chaos, la critique et la création.

L'approche de Puech se distingue par sa dimension radicalement épistémologique. Son usage du double ne vise pas simplement à explorer les frontières entre réalité et fiction, mais à interroger les conditions mêmes de la connaissance en littérature. Cette ambition se manifeste à travers la construction méticuleuse d'un système complexe de vérification et de falsification autour de la figure de Benjamin Jordane. Dans « Le Récit revisité », le narrateur théorise explicitement cette approche : « Ces citations n'étaient pas faites pour donner le change sur une réalité qui aurait manqué, mais constituaient un détour pour dire le plus intime. Sous un visage souriant il découvrait parfois le masque d'un être déchiré qui demandait secours sans réussir à indiquer où il se trouvait » (Puech, 2008 : 233). Cette réflexion révèle une conscience aiguë des paradoxes inhérents à toute tentative de dire la vérité en littérature. La démarche de Puech se déploie selon une architecture rigoureuse qui articule trois niveaux d'investigation. Au niveau documentaire d'abord, il élabore un système minutieux de preuves et de contre-preuves, comme en témoigne son attention aux traces matérielles : « J'ai donc consulté le carnet d'adresses de Jordane et les dossiers où il rangeait soigneusement les lettres reçues. » (*Ibid.* 236). Cette attention aux documents n'est pas un simple souci d'exactitude, mais participe d'une réflexion plus large sur la nature même de la preuve en littérature. Le niveau méthodologique constitue le deuxième pilier de son approche. En affirmant « Je ne suis pas biographe et encore moins historien de formation » (*Ibid.* 234), Puech ne fait pas qu'avouer une limite : il ouvre un questionnement fondamental sur les outils et les méthodes de l'investigation biographique. Cette réflexion méthodologique s'intègre à l'œuvre et transforme les insuffisances apparentes en outils d'investigation. Enfin, au niveau théorique, Puech développe une interrogation profonde sur la possibilité même de la vérité en littérature. Son affirmation « Certes, un roman peut fort bien inventer pour dire la vérité. Mais un témoignage, une autobiographie, une biographie […] ne sont pas des romans » (*Ibid.* 228) ne pose pas simplement une distinction entre les genres : elle révèle une réflexion sophistiquée sur les différents régimes de vérité en littérature. Le double devient ainsi l'instrument d'une investigation épistémologique qui questionne les fondements mêmes de notre rapport au vrai dans l'écriture. Ces deux approches du double comme outil théorique révèlent finalement deux conceptions différentes de la littérature contemporaine. Pour Vila-Matas, le double est un moyen de dépasser les limites de la littérature traditionnelle. Pour Puech, il devient l'instrument d'une enquête sur la nature même de la vérité littéraire.

La manière dont Vila-Matas et Puech utilisent le double ne se limite pas à un procédé littéraire, mais constitue un véritable dispositif de pensée qui engage une réflexion sur la nature même de la littérature contemporaine. Le projet de Vila-Matas se caractérise par une ambition fondamentale : dépasser les oppositions traditionnelles à travers le dédoublement littéraire. Cette volonté se manifeste avec force dans sa conception novatrice de la fiction critique, comme il l'exprime lui-même :

> Porque, a decir verdad, me veo como un crítico auténtico sólo cuando escribo para mí, sólo cuando me pongo a ensayar fórmulas personales y hago ficción crítica como estoy intentando hacer esta noche al anotar todas estas frases que luego sé que afortunadamente quedarán inéditas. (Vila-Matas, 2011 : 257)

> Parce qu'à vrai dire, je ne me considère comme un vrai critique que lorsque j'écris pour moi, expérimente des formules personnelles et fais de la fiction critique comme ce soir où je note toutes ces phrases dont je sais que, par chance, elles resteront inédites. (Vila-Matas, 2011 : 27)

Cette affirmation paradoxale, qui lie l'authenticité critique à la pratique fictionnelle, révèle la complexité de son approche du double. Cette conception s'articule d'abord autour d'une remise en question radicale de la narration traditionnelle. En citant Musil, Vila-Matas souligne l'inadéquation des formes narratives classiques face à la complexité du monde contemporain :

> «Todo se ha vuelto ahora no narrativo», decía Musil, frecuentador de un universo multidimensional, fragmentario, de un mundo sin posibilidades reales de acceder a un orden como el que acaso pudo alguna vez existir. (*Ibid.* 245)

> « Tout est désormais non narratif », disait Musil, habitué à un univers multidimensionnel, fragmentaire, un monde sans possibilités réelles d'accéder à un ordre comme celui qui a peut-être un jour existé. (*Ibid.* 7—8)

Cette conscience d'une rupture historique dans nos modes de représentation le conduit à explorer de nouvelles voies narratives. Cette quête se prolonge dans une recherche active de nouvelles formes d'écriture. L'auteur revendique une approche exploratoire du langage : « Nada me gusta tanto como la aventura del lenguaje, sobre todo si éste me sirve para seguir la pista a las ideas, al modo del cazador que persigue la pieza sin seguir un determinado camino » (*Ibid.* 287)/« Rien ne me plaît plus que l'aventure du langage, surtout si celui-ci me sert à suivre la piste des idées comme le chasseur poursuit sa proie sans prendre un chemin déterminé » (*Ibid.* 78). Cette métaphore du chasseur illustre sa conception d'une écriture qui refuse les sentiers battus pour privilégier une

forme d'errance créative. Enfin, Vila-Matas élabore une véritable théorie de la lecture à travers le concept énigmatique de littérature portative, qu'il définit paradoxalement comme une littérature qui n'existait pas. Cette définition par la négative suggère une conception de la littérature comme espace de potentialités toujours ouvert, résistant à toute définition figée. Ainsi, le dédoublement chez Vila-Matas ne fonctionne pas comme simple procédé narratif, mais comme un véritable outil théorique permettant d'explorer les frontières entre critique et création, narration et fragmentation, écriture et lecture. Son projet vise ultimement à redéfinir les possibilités mêmes de la littérature contemporaine.

L'approche de Puech se distingue par sa dimension interrogative, faisant du double non pas un simple dispositif littéraire, mais un véritable instrument d'investigation sur la nature même du savoir littéraire. Cette orientation épistémologique se manifeste particulièrement dans sa façon de questionner la possibilité même d'une vérité biographique, transformant l'écriture en une enquête sur les conditions de possibilité du dire vrai en littérature. La problématisation de la vérité biographique constitue le premier axe de cette investigation. Lorsque Puech écrit : « Il m'avait pourtant menti, une fois ou toutes les autres à propos de sa situation dans la fratrie des Jordane. Je ne m'étais jamais attaché à ses confidences sur les circonstances de sa conception, du moins à leur conséquence immédiate : son statut de frère aîné » (Puech, 2008 : 222), il ne fait pas que constater une tromperie. Il met en lumière la complexité fondamentale de toute entreprise biographique, où le mensonge n'est pas simple dissimulation, mais devient paradoxalement un mode d'accès à une forme de vérité. Cette complexité se déploie à travers une mise en scène méticuleuse de l'enquête biographique. L'aveu « Je ne suis pas biographe » qui introduit son entreprise — « C'est pourquoi aujourd'hui, le 29 mai 2003, j'entreprends simplement le récit de mon enquête sur la vie de Benjamin Jordane » (*Ibid.* 221) — ne relève pas de la simple précaution rhétorique. Il signale une approche qui fait de ses propres limites méthodologiques un instrument d'investigation. La sortie hors de la bibliothèque, évoquée comme une « véritable aventure », devient métaphore d'un dépassement des frontières traditionnelles entre théorie et pratique, entre lecture et enquête. Puech développe une réflexion sophistiquée sur la nature même du témoignage. Son observation « Peu à peu, je compris toutefois que ces citations n'étaient pas faites pour donner le change sur une réalité qui aurait manqué, mais constituaient un détour pour dire le plus intime » (*Ibid.* 233) révèle une conception paradoxale où l'indirect devient voie d'accès à l'authentique. Le détour n'est plus conçu comme éloignement de la vérité, mais comme condition même de son approche. Cette triple

articulation — problématisation de la vérité, mise en scène de l'enquête, réflexion sur le témoignage — fait du double chez Puech l'instrument d'une investigation épistémologique. Celle-ci interroge les fondements mêmes de notre rapport au vrai dans l'écriture biographique.

Les approches du double développées par Vila-Matas et Puech, bien que distinctes dans leurs modalités, convergent toutes deux vers une interrogation sur la nature et les possibilités de la fiction contemporaine. Cette convergence se manifeste à travers plusieurs aspects essentiels qui redéfinissent les contours de l'écriture fictionnelle. La démarche de Vila-Matas s'articule autour d'une impossibilité constitutive de la littérature contemporaine. Comme il l'affirme dans *Historia abreviada de la literatura portátil* : « la conspiración se convertiría en la espectacular exaltación de lo que surge y desaparece con la arrogante velocidad del relámpago de la insolencia » (Vila-Matas, 2020 : 77)/« la conspiration apparaîtrait alors comme l'exaltation spectaculaire de qui surgit et disparaît avec l'arrogance vélocité de l'éclair de l'insolence » (Vila-Matas, 1990 : 97). Cette conception du double comme manifestation d'une impossibilité créatrice se révèle particulièrement dans sa réflexion sur les pratiques d'écriture des shandys :

> A los shandys sus instintos de coleccionistas les resultaron muy útiles. Aprender era una forma de coleccionar, como en las citas y los extractos de las lecturas diarias que acumulaban en cuadernos de notas que llevaban a todas partes. (*Ibid.* 78)
>
> L'instinct de collection qui caractérisait les shandys leur fut bien utile. Apprendre était pour eux une manière de collectionner, comme dans le cas des citations et des extraits de leurs lectures quotidiennes qu'ils accumulaient sur les carnets de notes qu'ils transportaient partout. (*Ibid.* 98-99)

Parallèlement, Puech développe une approche où le double devient l'instrument d'une investigation sur la nature même de la vérité littéraire. Sa réflexion sur « l'invention formelle [qui] n'implique pas l'infidélité à l'Histoire, qu'elle soit collective ou individuelle » (Puech, 2008 : 228) témoigne d'une recherche constante des conditions de possibilité d'une vérité en littérature. Les deux auteurs se rejoignent dans leur critique des formes traditionnelles de narration. Vila-Matas l'exprime clairement dans *Chet Baker piensa en su arte*:

> Soy consciente de que a lo sumo -hijo de mi tiempo- no he alcanzado a oír más que simples balbuceos pretendidamente cabales, y quizá por eso siempre me pareció sumamente cínico o irónico oír hablar, por ejemplo, de «nueva narrativa» o de sandeces por el estilo. (Vila-Matas, 2011 : 246)

> Je suis conscient — en enfant de mon temps — de n'avoir tout au plus entendu que de simples balbutiements prétendument aboutis et c'est peut-être pourquoi j'ai toujours trouvé parfaitement cynique ou ironique d'entendre parler, par exemple, de « nouvelle narration » ou de stupidités de ce genre. (Vila-Matas, 2011 : 8)

Cette position fait écho à la démarche de Puech qui affirme : « Je ne suis pas biographe. […] j'entreprends simplement le récit de mon enquête sur la vie de Benjamin Jordane. » (Puech, 2008 : 221). La convergence entre Vila-Matas et Puech dans leur critique des formes narratives traditionnelles révèle une préoccupation commune fondamentale : la nécessité de repenser radicalement les modalités de l'écriture. Leurs positions, bien que formulées différemment, participent d'un même mouvement de remise en question des catégories établies et d'exploration de nouvelles possibilités narratives.

Les deux auteurs développent une conception similaire de l'authenticité littéraire qui passe paradoxalement par le dédoublement. Pour Vila-Matas, cette authenticité se manifeste dans la tension entre réalité et représentation : « Nos tranquiliza la simple secuencia, la ilusoria sucesión de hechos. Sin embargo, hay una gran divergencia entre una confortable narración y la realidad brutal del mundo » (Vila-Matas, 2011 : 245)/« La séquence simple, l'illusoire succession des faits nous rassure. Cependant, il y a de grandes différences entre un récit confortable et la réalité brutale du monde » (Vila-Matas, 2011 : 7). Puech, de son côté, exprime cette préoccupation à travers sa réflexion sur la véracité biographique : « J'avais alors noté de nombreuses invraisemblances sociales ou psychologiques, mais nullement des incohérences factuelles. Lorsqu'une fiction ne se désigne pas comme telle par l'indication générique "roman", on la considère comme un mensonge. » (Puech, 2008 : 229). Ainsi, pour ces deux auteurs, l'authenticité littéraire ne signifie pas une stricte correspondance au réel, mais un jeu conscient entre le vrai et le faux, qui invite le lecteur à reconsidérer ses attentes vis-à-vis du texte. C'est précisément dans cette ambivalence que se trouve, selon eux, la puissance de la littérature.

La convergence des approches de Vila-Matas et de Puech, malgré leurs différences méthodologiques, aboutit à l'élaboration d'une véritable éthique de la création littéraire. Cette dimension éthique, loin d'être accessoire, structure profondément leurs projets respectifs et révèle une conception exigeante de la responsabilité de l'écrivain. Chez Vila-Matas, cette éthique se cristallise dans la conception d'une société secrète des écrivains, figure qui dépasse la simple construction narrative pour devenir le symbole d'une communauté unie par des exigences partagées. Cette société secrète incarne une forme de résistance littéraire, proposant un modèle alternatif de création qui refuse les compromissions avec les formes conventionnelles de la narration et de la représentation. Chez Puech, cette même exigence éthique prend une forme plus méthodologique, se manifestant dans un souci constant de vérification et de rigueur. Sa réflexion est révélatrice de cette approche : « Je dois reconnaître que je n'avais rien remarqué d'anormal avant la réception de la lettre anonyme dont je reparlerai. J'avais accordé plus d'attention au statut de cadet qu'il évoquait volontiers » (*Ibid.* 223). Cette confession d'un manque d'attention initial ne relève pas de la simple honnêteté intellectuelle : elle participe d'une éthique de l'écriture qui fait de la vigilance critique et de l'autocorrection permanente des principes fondamentaux. Dans les deux cas, cette dimension éthique transforme l'acte d'écriture en une forme d'engagement. Qu'il s'agisse de la communauté imaginaire de Vila-Matas ou du protocole rigoureux de vérification de Puech, leurs approches convergent vers une même conception de la littérature comme pratique exigeante. Elle refuse aussi bien les facilités de l'invention pure que les certitudes d'un réalisme naïf. Le double devient ainsi non seulement un outil littéraire ou théorique, mais le vecteur d'une éthique de la création qui place la responsabilité de l'écrivain au cœur du projet littéraire. Cette convergence aboutit également à un renouvellement profond des formes littéraires. Les deux auteurs proposent, chacun à leur manière, des modalités d'écriture qui dépassent les catégories traditionnelles de la fiction et du documentaire, de l'autobiographie et de l'invention pure.

Ces approches éthiques conduisent à l'élaboration d'une nouvelle esthétique du double qui, chez ces deux auteurs, prend des formes distinctes, mais complémentaires, dessinant un véritable paradigme pour la littérature contemporaine. Chez Vila-Matas, cette esthétique se manifeste d'abord à travers une poétique de la fragmentation et de la mutation permanente. Sa théorisation d'une littérature portative en témoigne : « Tzara pretende cultivar el retrato imaginario, esa forma de fantasía literaria que esconde una reflexión en su capricho y una empresa en ornamentación. »

(Vila-Matas, 2015 : 73)/« Tzara a l'intention de cultiver le portrait imaginaire, cette manière de fantaisie littéraire qui cache toute une réflexion sous ses caprices et toute une entreprise sous ses ornements » (Vila-Matas, 1990 : 90). Cette conception se déploie selon plusieurs axes : un travail sur l'illisibilité comme valeur positive, où l'opacité devient paradoxalement source de sens, et une recherche constante de formes narratives hybrides. Cette exploration des possibles littéraires s'accompagne d'une réflexion sur la nature même de l'acte créatif : « El estilo de trabajo del shandy era la inmersión, la concentración en el trabajo. "O estás sumergido o la atención flota a lo lejos" » (*Ibid.* 79)/« Le mode de travail shandy était en effet la concentration, l'immersion, même, dans le travail. "Soit vous vous submergez, soit votre attention s'en va flottant au loin" » (*Ibid. 1*00). La création d'une communauté littéraire imaginaire vient couronner cette approche : « Todos los shandys conforman el rostro de un shandy imaginario, y pueden leerse, en los trazos de ese retrato portátil, los hechos que han configurado el trágico rostro de su biografía: el mapa de su vida imaginaria. » (*Ibid.* 103)/« Les shandys composent à eux tous le visage d'un shandy imaginaire, portrait portatif sur les traits duquel on peut lire les faits qui ont configuré sa tragique existence : la carte de sa vie imaginaire » (*Ibid.* 131).

Chez Puech, l'esthétique du double prend la forme d'une poétique de l'investigation, faisant de l'enquête non pas un simple thème, mais la forme même de l'écriture. Cette dimension se manifeste particulièrement dans sa réflexion sur le rapport entre biographie et fiction : « Je me demande s'il ne prévoyait pas déjà qu'un jour j'écrirais quelque chose sur son œuvre et sur sa vie. Il devait croire que je serais à la hauteur de ce qu'il deviendrait lui. » (Puech, 2008 : 233). Cette approche s'accompagne d'un travail minutieux sur la documentation comme forme littéraire, créant un système complexe qui inclut photographies, lettres, documents administratifs et témoignages croisés. L'exploration des frontières entre genres devient ainsi centrale, comme en témoigne sa réflexion sur les limites du biographique : « Sous un visage souriant il découvrait parfois le masque d'un être déchiré qui demandait secours sans réussir à indiquer où il se trouvait. » (*Ibid.* 233). Cette attention aux limites du dicible fait de son œuvre un laboratoire où s'expérimentent de nouvelles formes d'écriture. Ces deux approches du double dessinent ainsi des voies complémentaires pour la littérature contemporaine. La voie de Vila-Matas propose une littérature qui assume sa propre impossibilité, explorant les frontières entre genres et redéfinissant le réalisme à travers le prisme du double. La voie de Puech, quant à elle, fait de l'enquête sa forme même, interrogeant les conditions de possibilité du récit et explorant les limites entre fiction et

document. Ces approches peuvent être considérées comme programmatiques, esquissant des perspectives fécondes pour l'avenir de la littérature. Elles suggèrent une conception du double non plus comme simple thème ou procédé narratif, mais comme véritable paradigme de la création littéraire contemporaine.

Vila-Matas propose une vision véritablement utopique de la littérature à venir, qui se cristallise dans un passage à valeur prophétique :

> Muchos shandys, en el Sanatorio Internacional, ya se habían dado cuenta de que, tarde o temprano, la conjura portátil tendría que desaparecer y que eso era ley de vida y, en realidad, algo muy deseable, pues así la conspiración se convertiría en la espectacular exaltación de lo que surge y desaparece con la arrogante velocidad del relámpago de la insolencia. (Vila-Matas, 2020 : 77)

> Nombreux étaient les shandys qui, au Sanatorium international, s'étaient rendu compte que la conjuration portative, tôt ou tard, aurait une fin, que cette disparition était dans l'ordre des choses et qu'elle était d'ailleurs fort souhaitable dans la mesure où la conspiration apparaîtrait alors comme l'exaltation spectaculaire de qui surgit et disparaît avec l'arrogance vélocité de l'éclair de l'insolence. (Vila-Matas, 1990 : 97)

Cette vision paradoxale, qui fait de la disparition même une forme d'accomplissement, dessine les contours d'une littérature future qui transcenderait les limites traditionnelles du genre. Cette conception se développe d'abord à travers une nouvelle théorie de la lecture. Comme il l'écrit :

> Sólo porque está muerto, somos capaces de leer el pasado. El último shandy sabe que sólo porque está fetichizada en objetos físicos puede uno entender la historia. Sólo porque es un mundo, puede uno entrar en un libro. (*Ibid.* 106)

> Ce n'est que parce qu'il est mort que nous pouvons lire le passé. Le dernier shandy sait que seule la fétichisation de l'histoire en des objets physiques nous permet de la comprendre. On n'entrerait pas dans un livre s'il ne faisait un monde. (*Ibid*. 136)

Cette approche redéfinit radicalement le rapport au texte, faisant de la lecture non plus une simple réception, mais une véritable résurrection du passé à travers sa matérialisation. Cette vision s'accompagne d'une redéfinition profonde du rôle de l'écrivain. L'exemple de Tzara est révélateur : « Por otra parte, he podido saber que Tristan Tzara ha comenzado a escribir una historia portátil de la literatura abreviada: un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir » (*Ibid.* 72)/« Par ailleurs, j'ai appris que Tristan Tzara a commencé à écrire une Histoire portative de la littérature abrégée : il s'agit d'une sorte de

littérature qui, selon lui, se caractérise par le fait de ne pas avoir de système à proposer, mais un art de vivre » (*Ibid.* 90). L'écrivain n'est plus celui qui construit des systèmes, mais celui qui propose des formes de vie.

De son côté, Puech élabore un modèle littéraire fondé sur l'investigation, qui renouvelle en profondeur les genres traditionnels. Sa conception d'une nouvelle forme de biographie est éclairante : « Je n'avais pas pu m'empêcher de me faire figurer dans mon ébauche de récit. Il est vrai que j'avais été un familier de l'écrivain, comme Boswell l'avait été du Johnson qu'il peint dans son inépuisable ouvrage, témoignage personnel plus que "vie" canonique. » (Puech, 2008 : 234). Cette approche métamorphose la biographie en une exploration introspective où le biographe s'intègre à son sujet d'étude. Cette démarche s'accompagne d'une redéfinition radicale du rapport au document, où celui-ci devient un élément actif de la fiction tout en conservant sa valeur testimoniale. Cette tension productive aboutit à une véritable éthique de l'écriture, comme en témoigne sa réflexion : « Je crois à la très haute vérité de l'Être (ou du devenir, ou du revenir, on le verra j'espère), mais à la plus basse vérité vérifiable, je crois également. » (*Ibid.* 228). Ces approches ouvrent des perspectives fécondes pour la littérature contemporaine. Elles proposent d'abord une nouvelle conception du réalisme : chez Vila-Matas, un réalisme qui intègre sa propre impossibilité ; chez Puech, un réalisme qui fait de l'enquête sa forme même. Elles conduisent ensuite à une redéfinition des genres littéraires, faisant émerger de nouvelles formes, comme la fiction théorique ou l'enquête littéraire. Enfin, elles dessinent les contours d'une nouvelle éthique de l'écriture qui place la question de la responsabilité de l'écrivain et celle de la vérité au cœur du projet littéraire contemporain.

L'analyse du double comme outil théorique dans les œuvres de Vila-Matas et de Puech révèle ainsi un dépassement significatif de la tradition romantique du Doppelgänger. Au-delà d'une simple thématique ou d'un procédé narratif, le double devient chez ces auteurs un véritable instrument d'investigation littéraire qui permet de repenser les fondements mêmes de l'écriture contemporaine. Cette transformation opère un double déplacement : d'une part, elle fait du dédoublement non plus le signe d'une angoisse existentielle, mais le lieu d'une réflexion métafictionnelle ; d'autre part, elle transforme ce qui était traditionnellement perçu comme une menace identitaire en un principe créateur permettant d'explorer de nouvelles possibilités narratives. Cette réinvention du double comme outil théorique aboutit à l'émergence d'une

nouvelle poétique qui, loin de se limiter à la déconstruction des formes traditionnelles, propose des modalités alternatives d'écriture. Qu'il s'agisse de l'opposition entre réalisme Hire et Finnegans chez Vila-Matas ou de l'exploration des frontières entre biographie et fiction chez Puech, le double devient le vecteur d'une refondation théorique de la littérature. Cette refondation interroge aussi bien ses conditions de possibilité que ses finalités. Cette approche du double comme instrument théorique ouvre naturellement la voie à une réflexion sur l'ironie et les jeux littéraires comme modes de théorisation. En effet, si le double permet de mettre en question les fondements de l'écriture, l'ironie apparaît comme le moyen privilégié d'articuler cette mise en question. La dimension ludique, déjà présente dans le traitement du double à travers les jeux de miroir et les mises en abyme, trouve dans l'ironie son plein développement théorique. L'analyse de ces procédés permettra d'explorer comment la fiction théorique, au-delà de la simple réflexivité, développe une véritable pensée du littéraire à travers ses jeux formels.

c. L'ironie comme mode de théorisation : jeux littéraires et réflexivité critique

L'ironie comme mode de théorisation dans les œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas constitue un dispositif complexe qui, dépassant la figure rhétorique, devient un véritable outil de pensée permettant d'élaborer une réflexion critique sur la littérature à travers la fiction même. En développant une forme singulière de fiction théorique, ces auteurs renouvellent les rapports entre création et critique, entre narration et théorie, faisant de l'ironie et des jeux littéraires non plus de simples procédés stylistiques, mais des instruments de théorisation qui interrogent les fondements mêmes de l'écriture et de la pensée littéraire. Ainsi, la fiction théorique telle que pratiquée par Vila-Matas et Puech trouve ses racines dans la pensée de Roland Barthes tout en la renouvelant. La conception barthésienne du texte de jouissance, développée dans *Le Plaisir du texte*, établit les fondements théoriques d'une écriture qui refuse la séparation traditionnelle entre théorie et fiction. Comme le définit Barthes : « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. » (Barthes, 1973 : 24-25). Cette

définition éclaire le projet des deux auteurs qui, chacun à leur manière, développent une écriture qui déstabilise les attentes et les certitudes du lecteur. Chez Vila-Matas, cette mise en crise des assises culturelles et psychologiques du lecteur se manifeste dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil*. L'invention d'une société secrète shandy brouille les frontières entre réalité historique et fiction. L'auteur met en pratique la théorie de Barthes. Son texte déconcerte en mélangeant des références réelles et imaginaires, il « vacille les assises historiques » en proposant une histoire littéraire alternative, il met en crise le rapport au langage en jouant avec les codes du discours académique. De même, Puech, dans sa fiction biographique sur Benjamin Jordane, réalise cette dimension du texte de jouissance. En créant un écrivain fictif dont la biographie se confond avec la sienne, en multipliant les niveaux de narration et les jeux de miroir, il produit cet « état de perte » dont parle Barthes. Le lecteur voit vaciller ses repères habituels, ne sachant plus distinguer le vrai du faux, l'autobiographie de la fiction, la théorie de la création. Cette mise en crise du rapport au langage et aux valeurs établies n'est pas gratuite : elle constitue le cœur même du projet théorique de ces auteurs. L'ironie devient alors non plus un simple procédé rhétorique, mais un véritable dispositif de pensée qui, en déstabilisant les certitudes, permet l'émergence d'une réflexion théorique nouvelle. Le « déconfort » et « l'ennui » même dont parle Barthes deviennent productifs : ils forcent le lecteur à repenser son rapport à la littérature, à la théorie, à la vérité. La fiction théorique, tel que la pratiquent Puech et Vila-Matas, réalise ainsi pleinement le programme barthésien du texte de jouissance. Elle ne se contente pas de théoriser la littérature : elle met en crise notre rapport même à la théorie littéraire, créant cet espace d'incertitude féconde où peut émerger une pensée véritablement nouvelle. Le *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) constitue un texte fondateur à cet égard. En mêlant autobiographie, théorie et fiction, en pratiquant la fragmentation comme principe d'écriture et en développant une autoréflexivité permanente, Barthes ouvre la voie à une forme nouvelle d'écriture théorique. L'ironie, déjà présente dans son œuvre comme mode de distanciation critique, deviendra chez Vila-Matas et Puech un véritable dispositif théorique. Cela se retrouve dès l'avertissement liminaire « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman ». Cette indication programmatique est déterminante pour comprendre la démarche des deux auteurs contemporains : elle institue d'emblée un dispositif qui fait de la théorie elle-même un objet de fiction, tout en préservant sa valeur réflexive. Cette posture se prolonge dans la réflexion du narrateur de Barthes sur la vérité et l'assertion : « Son malaise, parfois très vif […] venait de ce qu'il avait le sentiment de produire un discours double, dont le

mode excédait en quelque sorte la visée : car la visée de son discours n'est pas la vérité, et ce discours est néanmoins assertif. » (Barthes, 1975 : 52-53). Ce paradoxe constitutif de l'écriture théorique trouve un écho direct dans les œuvres de Puech et Vila-Matas. Chez Puech, la création du personnage de Benjamin Jordane permet précisément de gérer cette tension entre assertion et vérité : le dispositif fictionnel devient le moyen d'énoncer des vérités théoriques sans tomber dans le piège de l'assertion directe. Vila-Matas, de son côté, utilise la société shandy comme un dispositif similaire, permettant d'explorer des propositions théoriques tout en les maintenant dans un espace de jeu et d'incertitude. La réflexion de Barthes sur « le chantage à la théorie » (*Ibid.* 58) éclaire également la démarche des deux auteurs : « Beaucoup de textes d'avant-garde […] sont incertains : comment les juger, les retenir, comment leur prédire un avenir, immédiat ou lointain ? […] Leur qualité évidente est d'ordre intentionnel : ils s'empressent de servir la théorie. » (*Ibid.* 58). Face à ce risque, Puech et Vila-Matas développent une écriture qui refuse précisément ce « chantage à la théorie » en faisant de l'incertitude et du jeu les principes mêmes de leur théorisation. Plus fondamentalement encore, la conception de Barthes de « l'idée comme jouissance » trouve une réalisation exemplaire dans leurs œuvres. Quand Barthes écrit : « qu'est-ce qu'une idée pour lui, sinon un *empourprement de plaisir* ? » (*Ibid.* 107), il ouvre la voie à une pratique théorique qui ne sépare plus la pensée du plaisir, l'intellectuel du sensuel. Vila-Matas, dans son *Historia abreviada de la literatura portátil*, réalise cette fusion en faisant de la théorie littéraire une aventure joyeuse et ludique. Puech, dans sa biographie fictive de Jordane, transforme la réflexion théorique en une exploration sensible des frontières entre réel et imaginaire. La crainte exprimée par Barthes — « à chaque chose qu'il écrit, il imagine qu'il va blesser l'un de ses amis » (*Ibid.* 53) — se trouve dépassée par le dispositif de la fiction théorique. En créant des personnages qui portent la théorie, en développant une ironie qui touche jusqu'à leur propre position d'auteur, Puech et Vila-Matas parviennent à élaborer un discours théorique qui échappe à la fois à l'assertion brutale et à l'autocensure. Le *Roland Barthes par Roland Barthes* fournit ainsi non seulement un modèle formel, mais aussi une réflexion théorique sur les conditions mêmes de possibilité d'une écriture qui soit théorique et fictionnelle. Les « clausules d'incertitude » que Barthes évoque ironiquement deviennent, chez Puech et Vila-Matas, des dispositifs narratifs complexes qui permettent de développer une pensée théorique sans jamais la figer en dogme.

Vila-Matas et Puech radicalisent l'approche de Barthes en transformant l'ironie en un véritable outil de pensée théorique. Cette radicalisation opère un déplacement fondamental du lieu

de la théorie : de l'exposition systématique à la narration, du concept à la fiction, du sérieux académique au jeu théorique. La théorie n'est plus énoncée ou exposée, elle est mise en scène, performée, incarnée dans la fiction même. La métatextualité constante de leurs œuvres ne relève pas de l'autocommentaire, mais constitue une véritable théorisation en acte. Chaque texte devient création et réflexion sur cette création, narration et théorie de la narration. Cette évolution de la fiction théorique permet un renouvellement profond de la pensée théorique contemporaine. En dépassant l'opposition traditionnelle entre théorie et fiction, Vila-Matas et Puech ouvrent la voie à de nouvelles formes de savoir littéraire. La théorie n'est plus conçue comme un discours sur la littérature, mais comme une pratique de la littérature, une expérimentation de ses possibilités. La métafiction, théorisée par Patricia Waugh, constitue également un point d'entrée essentiel pour comprendre comment ces œuvres développent leur dimension théorique. Selon Waugh, la métafiction se définit comme : « fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text[253]. » (Waugh, 1984 : 2)

Pour analyser ce déplacement du théorique vers le fictionnel opéré par Puech et Vila-Matas, l'ironie apparaît comme un concept clé. Loin de se réduire à sa définition rhétorique d'antiphrase, l'ironie se révèle être un dispositif complexe adapté à la fiction théorique. Comme le souligne Linda Hutcheon, dans son article : « Ironie, satire, parodie » : « l'insertion de ce trope dans des contextes littéraires n'a jusqu'ici attiré que très peu d'attention » (Hutcheon, 1981 : 140). Cette limitation est d'autant plus problématique que « les débats à ce sujet sont inévitablement axés sur des exemples d'un seul mot ou d'une phrase isolée […] où s'identifie facilement l'inversion sémantique qui caractérise la définition de l'ironie comme antiphrase. » (*Ibid.* 155). La complexité de l'ironie est ce qui en fait un outil privilégié pour la fiction théorique. Laurent Perrin, dans *L'Ironie mise en trope* (1996), la définit comme :

[253] L'écriture fictionnelle qui attire de manière consciente et systématique l'attention sur son statut d'artefact afin de poser des questions sur la relation entre la fiction et la réalité. En proposant une critique de leurs propres méthodes de construction, ces écrits n'examinent pas seulement les structures fondamentales de la fiction narrative, mais explorent également la possible fictionnalité du monde au-delà du texte littéraire fictionnel.

> Une forme de tromperie ouverte, de double jeu énonciatif contradictoire, où le locuteur feint hypocritement et paradoxalement d'adhérer à un point de vue qu'il rejette, tout en cherchant d'une part à prendre pour cible le discours ou l'opinion à laquelle il fait écho et d'autre part à communiquer son propre point de vue par antiphrase. (Perrin, 1996 : 145)

Cette conception souligne la dimension performative et communicationnelle de l'ironie, qui fait écho à la performativité théorique recherchée par Puech et Vila-Matas. La perspective pragmatique développée par Linda Hutcheon s'avère particulièrement pertinente pour comprendre comment Puech et Vila-Matas mobilisent l'ironie dans leur projet de fiction théorique. Elle identifie trois niveaux de compétences nécessaires à l'interprétation : linguistique, générique et idéologique. Cette approche permet de saisir comment leurs textes construisent un dispositif complexe qui engage différents niveaux de lecture et divers éthos. Ainsi, selon Hutcheon, l'éthos ironique qui « possède un éthos moqueur marqué » (Hutcheon, 1981 : 146), l'éthos satirique « codé encore plus négativement » (*Ibid.* 146) et l'éthos parodique qui est « non marqué […] valorisable de manières diverses » (*Ibid.* 146) peuvent coexister dans un même texte, créant une polyphonie qui participe pleinement au projet théorique. Cette dimension polyphonique est d'autant plus significative que, comme le souligne Sébastien Doane, dans son article : « Isn't it ironic ? », « l'ironie permet un rapport complexe à la vérité qui ne peut faire abstraction de l'utilisation du langage et de l'herméneutique » (Doane, 2021 : 79). Cette conception rejoint celle de Jankélévitch pour qui l'ironie est « la conscience de la révélation par laquelle l'absolu, dans un moment fugitif, se réalise et du même coup se détruit » (*Ibid.* 93). Une telle approche éclaire la manière dont Puech et Vila-Matas utilisent l'ironie pour questionner les certitudes théoriques tout en élaborant leur propre pensée théorique. La théorie de la polyphonie énonciative de Ducrot permet d'approfondir cette analyse en montrant comment l'ironie met en scène différentes instances énonciatives. Ainsi, l'ironiste n'est pas seulement l'auteur du texte, cette charge en revient à ses interprètes. Cette perspective permet d'analyser comment Puech et Vila-Matas construisent des dispositifs narratifs complexes où la théorie émerge de la multiplication des voix et des points de vue. Dans ce contexte, la distinction établie par Hutcheon entre ironie et parodie prend une importance particulière : « la parodie n'est pas un trope comme l'ironie : elle se définit normalement non pas en tant que phénomène intratextuel, mais en tant que modalité du canon de l'intertextualité » (Hutcheon, 1981 : 143). Cette distinction permet de comprendre comment leurs œuvres opèrent simultanément au niveau du discours théorique (par l'ironie) et au niveau des formes littéraires (par la parodie),

créant ainsi un double mouvement de réflexivité. L'ironie fonctionne donc chez ces auteurs comme un véritable dispositif herméneutique qui, comme le note Hutcheon, opère « de manière paradoxale » en créant « une synthèse bitextuelle fonctionnant toujours […] afin de marquer une transgression de la doxa littéraire » (*Ibid.* 144). Cette transgression n'est pas formelle, mais participe de leur projet théorique. En effet, l'ironie permet de dépasser l'opposition traditionnelle entre théorie et fiction non pas en les réconciliant, mais en maintenant leur tension productive. Cette approche de l'ironie comme dispositif complexe nous permet ainsi de mieux comprendre comment Puech et Vila-Matas renouvellent en profondeur les modalités du discours théorique sur la littérature. Leurs œuvres ne se contentent pas d'utiliser l'ironie comme simple procédé rhétorique, mais en font un véritable outil de pensée qui permet d'explorer les frontières entre théorie et fiction, entre création et réflexion. L'ironie devient ainsi le lieu même où s'élabore une nouvelle forme de pensée théorique, incarnée dans la fiction et consciente de sa propre fictionnalité.

Cette articulation complexe entre théorie et fiction, mise en œuvre par le biais d'un dispositif ironique sophistiqué, se manifeste dans la façon dont Puech et Vila-Matas s'emparent du discours académique pour mieux le déconstruire. Loin de simplement parodier les codes universitaires, leurs œuvres déploient une véritable stratégie de détournement. Cette dernière, en jouant sur les différents éthos identifiés par Hutcheon, transforme les outils traditionnels de la recherche, comme les notes de bas de page, les références bibliographiques ou les citations d'autorité, en instruments d'une réflexion métatextuelle qui interroge les fondements mêmes de la production du savoir littéraire. L'*Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas développe un dispositif complexe de détournement des codes académiques. Ce n'est pas une simple parodie : il s'agit d'une véritable réflexion sur la nature du savoir littéraire et sur ses modalités de transmission. Cette stratégie s'articule à plusieurs niveaux et utilise l'ironie comme un véritable outil théorique. Cette stratégie se met d'abord en place avec l'institution même de la société shandy, dont les critères d'appartenance constituent une véritable théorie littéraire déguisée. L'exigence d'« un haut degré de folie » comme condition première renverse d'emblée les critères habituels de légitimité académique. Plus significative encore est la double condition qui suit : « junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín » (Vila-Matas, 2015 : 14)/« justifier d'une œuvre qui ne pesât pas trop lourd et qui pût aisément tenir dans une mallette » (Vila-Matas, 1990 : 15) et « funcionar como una máquina soltera » (*Ibid.*

14)/« fonctionner en machine célibataire » (*Ibid.* 15). Ces critères, apparemment fantaisistes, élaborent en réalité une théorie littéraire complexe qui privilégie la légèreté contre la pesanteur institutionnelle, la mobilité contre l'ancrage académique, la solitude créatrice contre l'appartenance à une école. Le concept même de « littérature portative » devient ainsi une théorie critique qui s'élabore à travers la fiction. Cette théorie se développe à travers d'autres critères « fortement recommandés » pour les shandys : « Espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia » (*Ibid.* 14)/« esprit d'innovation, sexualité extrême, absence totale de grand dessein, nomadisme infatigable, coexistence tendue avec la figure du double, sympathie à l'égard de la négritude, tendance à cultiver l'art de l'insolence. » (*Ibid.* 15-16). Chacun de ces critères peut se lire comme une proposition théorique sur la nature de la littérature et ses conditions de possibilité. La dimension parodique du texte se double ainsi d'une véritable réflexion théorique sur la littérature. L'ironie ne vise pas simplement à moquer les conventions académiques, mais à proposer une autre façon de penser et d'écrire la théorie littéraire. En créant une société secrète dont la principale activité est de « conspirar por el hecho mismo de conspirar » (*Ibid.* 15)/« conspirer pour le seul fait de conspirer » (*Ibid.* 16), Vila-Matas élabore une théorie de la littérature qui échappe aux catégorisations traditionnelles et aux modes de légitimation institutionnels. Le détournement des codes académiques permet ainsi de développer une pensée théorique qui refuse la position surplombante traditionnelle du discours critique pour s'incarner dans la fiction même. L'ironie devient un véritable outil théorique qui permet de penser autrement la littérature, ses pratiques et ses institutions. La « machine célibataire » du shandy apparaît alors comme une figure du théoricien nouveau, qui élabore sa pensée non plus dans le cadre contraignant du discours universitaire, mais dans l'espace libre de la fiction théorique.

A cela s'ajoute le fait que le système des notes de bas de page, élément caractéristique du discours universitaire, fait l'objet d'un détournement systématique. Lorsque Vila-Matas écrit en note de bas de page :

La *Nicotecnia*, *desmentida.* Por tratarse de un texto sin mayor interés, la referencia al mismo no la incluyo en la bibliografía esencial que el lector encontrará en las páginas finales de esta *Historia abreviada*. Hay una versión española en Janés Editor, Barcelona, 1951, traducción chapucera de Venancio Ramos; tiene cierto interés un exaltado capítulo en el que se elogia al tabaco. (*Ibid.* 35)

La Nicotechnie démentie. Dans la mesure où il s'agit d'un texte sans intérêt majeur, j'ai omis d'en inclure les références dans la « Bibliographie essentielle » que le lecteur trouvera dans les dernières pages du présent abrégé. Il en existe une version française (Paris, La Table Ronde, 1951), ce sabotage étant dû à un traducteur du nom de François Nourrissier. Le livre ne vaut guère que par un chapitre exalté contenant un bref éloge du tabac. (*Ibid.* 43-44)

Vila-Matas ne se contente pas de parodier le style académique. Il met en lumière, par l'ironie, les mécanismes de légitimation et d'exclusion qui régissent le discours savant. La note de bas de page, traditionnellement utilisée pour étayer le propos par des références érudites, devient ici le lieu d'une mise en question des hiérarchies établies dans le champ littéraire.

L'usage de la note de bas de page chez Vila-Matas et Puech révèle une pratique sophistiquée du paratexte qui, tout en s'inspirant des codes académiques, les détourne pour en faire un véritable dispositif théorique. Si les deux auteurs partagent cette stratégie, leurs approches présentent des différences significatives qui éclairent leurs projets respectifs. Chez Puech, la note de bas de page participe d'une stratification complexe des instances énonciatives. Lorsqu'il écrit en note « La seule chose qu'il m'importerait encore de divulguer, c'est ce recueil d'extraits de mon "journal d'apprentissage", qui ne concerne pas seulement Delancourt, mais qu'il prend pour son portrait et dont il m'a interdit la publication » (Puech, 2008 : 302), la note devient le lieu d'une mise en abyme vertigineuse. Elle fait intervenir simultanément la voix de Jordane (personnage fictif), celle de son journal (document fictif), et implicitement celle de Puech lui-même. Cette multiplication des niveaux énonciatifs crée un effet de profondeur qui interroge la nature même du discours critique. La note « Coïncidence ? Chacun des auteurs cités par Jordane s'est imaginé une généalogie aussi fabuleuse que la nuit des temps » (*Ibid.* 26) illustre cette complexité : elle commente à la fois le texte fictif de Jordane et, implicitement, le projet même de Puech, créant ainsi une réflexion théorique qui émerge des interstices entre réalité et fiction. Si Vila-Matas utilise la note pour subvertir ouvertement les conventions universitaires, Puech développe une subversion plus subtile :

> Jordane dit dans son Journal que la supposition d'auteur et la multiplication de poètes imaginaires dans une même œuvre réelle lui a été révélée, bien avant sa lecture du païen Pessoa, par la Somme di monothéiste Patrice de La Tour du Pin (découverte après la lecture des « Enfants de septembre » dans une anthologie scolaire). (*Ibid.* 336)

Il mime le style académique tout en l'utilisant pour légitimer une généalogie fictive. La référence à des auteurs réels (Pessoa, La Tour du Pin) sert paradoxalement à authentifier un auteur fictif (Jordane). Les deux auteurs transforment la note de bas de page, traditionnellement lieu de l'érudition et de la référence, en espace de création théorique. Mais là où Vila-Matas privilégie l'ironie explicite et la parodie, Puech développe un système plus ambigu où la théorie émerge de l'incertitude même sur le statut des énoncés. Sa note lapidaire « À moins qu'elles ne soient les nôtres. [Note de l'auteur] » (*Ibid.* 296) illustre parfaitement cette stratégie : elle crée une zone d'indétermination entre l'auteur réel et l'auteur fictif, entre le commentaire critique et la création littéraire. Dans les deux cas, la note de bas de page devient un véritable dispositif théorique qui permet à la fois de questionner le statut du discours critique, de problématiser le rapport entre fiction et théorie, mais aussi de développer une réflexion sur la nature de l'auctorialité. Cependant, là où Vila-Matas utilise ce dispositif pour développer une théorie explicite de la « littérature portative », Puech l'emploie pour explorer les frontières entre biographie, autobiographie et fiction. La note devient chez lui le lieu privilégié d'une réflexion sur l'impossible vérité biographique et l'inévitable fiction de toute écriture de soi. Les notes chez Puech créent ainsi un système d'échos et de résonances qui complexifie le rapport entre réel et fictif, entre document et invention. Cette pratique rejoint celle de Vila-Matas dans sa remise en cause des certitudes académiques, mais s'en distingue par sa subtilité et sa dimension plus directement autobiographique. La note de bas de page n'est plus seulement un outil de validation du discours savant, elle devient le lieu même où s'élabore une pensée théorique qui assume sa part de fiction. Les deux auteurs transforment ainsi la note de bas de page en un dispositif métacritique. Ce dispositif, tout en mimant les codes universitaires, les détourne pour créer un nouvel espace de réflexion théorique. Dans cet espace, la théorie ne se distingue plus de la fiction qui la porte.

L'utilisation sophistiquée des notes de bas de page chez Vila-Matas et Puech s'inscrit dans une réflexion plus large sur la nature même du savoir littéraire et sur les possibilités de son élaboration. À travers leurs pratiques respectives de l'ironie et des jeux littéraires, ces auteurs ne se contentent pas de remettre en question les méthodes traditionnelles de la critique : ils

développent une véritable épistémologie alternative de la littérature. L'ironie, chez ces auteurs, ne fonctionne pas comme simple procédé rhétorique, mais comme véritable outil de déconstruction des certitudes théoriques. Lorsque Vila-Matas crée sa société shandy, ou quand Puech développe la figure de Benjamin Jordane, ils mettent en place des dispositifs qui interrogent les fondements mêmes du savoir littéraire. La note de bas de page, traditionnellement garante de la scientificité du discours, devient paradoxalement l'instrument de sa mise en doute. Ainsi, quand Puech annote « Coïncidence ? Chacun des auteurs cités par Jordane s'est imaginé une généalogie aussi fabuleuse que la nuit des temps » (Puech, 2008 : 26), il ne fait pas que commenter son texte : il questionne la possibilité même d'établir des filiations littéraires certaines. L'ironie devient chez ces auteurs une méthode de questionnement systématique des approches critiques conventionnelles. Le détournement des codes académiques ne vise pas simplement à les parodier, mais à révéler leurs limites intrinsèques. Quand Vila-Matas établit comme critère d'appartenance aux shandys la nécessité de « fonctionner en machine célibataire », il ne fait pas que proposer une catégorie fantaisiste. Il suggère l'impossibilité d'une approche purement objective et distanciée de la littérature. De même, lorsque Puech multiplie les niveaux d'énonciation dans ses notes, il met en évidence l'impossibilité d'une position critique univoque et stable. Cette remise en cause débouche sur l'exploration de nouvelles formes de connaissance littéraire. L'ironie fonctionne comme un mode spécifique de connaissance qui permet d'appréhender des vérités autrement inaccessibles. La création de la société shandy par Vila-Matas, tout comme l'invention de Benjamin Jordane par Puech, ne sont pas de simples jeux littéraires. Ce sont des dispositifs heuristiques qui permettent d'explorer des aspects de la littérature que les approches traditionnelles ne peuvent saisir. Dans cette perspective, l'ironie opère à trois niveaux distincts, mais complémentaires :

- Comme outil de distanciation : La pratique de la note de bas de page chez les deux auteurs crée une distance critique qui permet de révéler les présupposés des discours théoriques traditionnels. Cette distanciation n'est pas un simple éloignement, mais la création d'un espace de réflexion nouveau.
- Comme méthode de questionnement : L'ironie permet d'interroger les certitudes établies sans tomber dans l'affirmation dogmatique d'une contre-vérité. Les dispositifs fictionnels mis en place par les deux auteurs fonctionnent comme des laboratoires théoriques où peuvent s'expérimenter de nouvelles hypothèses sur la littérature.

- Comme mode de connaissance : Plus fondamentalement, l'ironie devient chez ces auteurs un mode spécifique de connaissance littéraire. Elle permet d'appréhender des vérités qui ne peuvent se dire directement, de saisir des aspects de la littérature qui échappent aux approches traditionnelles.

Cette utilisation de l'ironie comme outil épistémologique conduit à l'élaboration d'une nouvelle conception du savoir littéraire. Ce savoir n'est plus pensé sur le modèle des sciences exactes, avec leurs exigences de certitude et d'objectivité, mais comme une forme de connaissance qui d'une part, assume sa part de fiction, d'autre part, intègre la subjectivité comme élément constitutif, et enfin qui reconnaît le rôle de l'imagination dans l'élaboration théorique. La fiction théorique, tel que la pratiquent Vila-Matas et Puech, apparaît comme une forme sophistiquée de pensée critique qui, à travers l'ironie et les jeux littéraires, développe une véritable épistémologie alternative de la littérature. Cette approche ne se contente pas de déconstruire les certitudes établies : elle ouvre la voie à de nouvelles formes de savoir littéraire qui intègrent la complexité et l'ambiguïté comme éléments constitutifs de leur démarche.

d. L'érudition paradoxale : entre savoir et fiction

Dans les œuvres de Puech et Vila-Matas, la fiction n'est plus considérée comme un obstacle à la vérité, mais comme un moyen privilégié d'accès à celle-ci. Vila-Matas, dans *Historia abreviada de la literatura portátil,* élabore une théorie implicite de la connaissance littéraire à travers la création d'une communauté fictive d'écrivains. Cette communauté des shandys devient le lieu d'une réflexion profonde sur la nature même de la création littéraire, reposant sur le paradoxe de sa non-existence. Ce paradoxe fondateur illustre la manière dont la fiction peut devenir un instrument de connaissance parce qu'elle assume son caractère fictif. Cette approche trouve un écho particulier dans la pratique de Puech qui développe le concept de fiction critique théorique. Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, il met en scène une quête de vérité qui passe nécessairement par la fiction. Le narrateur, confronté à l'énigme du *Miroir du salut*, découvre progressivement que la vérité qu'il recherche ne peut émerger que dans l'espace ambigu entre réalité et fiction. Cette recherche d'harmonie entre deux régimes de vérité caractérise l'approche des deux auteurs. La pratique de l'érudition paradoxale chez ces auteurs illustre ce que Foucault

analyse comme les relations complexes entre différents niveaux d'énoncés. Comme il le souligne dans *L'Archéologie du savoir* : « il y a un certain nombre de coexistences entre les énoncés qui sont exclues […], d'autres au contraire qui sont possibles ou requises » (Foucault, 1969 : 97). Cette observation est éclairante pour comprendre comment Puech et Vila-Matas subvertissent les hiérarchies traditionnelles du discours savant. En effet, là où Foucault note que « les niveaux ne sont donc pas libres les uns par rapport aux autres, et ne se déploient pas selon une autonomie sans limite » (*Ibid.* 97), nos auteurs jouent avec ces contraintes, créant des « coexistences » normalement exclues entre discours érudit et fiction. Plus spécifiquement dans le cas de Vila-Matas, ce que Foucault décrit comme « la réactivation érudite du déjà-dit » (*Ibid.* 97) est délibérément détournée : l'auteur ne réactive pas tant un savoir préexistant qu'il ne crée un savoir fictif qui mime les codes de l'érudition traditionnelle. De même, chez Puech, « les relations qui s'établissent » (*Ibid.* 97) les différents niveaux de discours ne suivent plus la hiérarchie décrite par Foucault, mais créent de nouvelles formes de « coexistence entre les énoncés » qui brouillent délibérément les frontières entre fiction et documentation.

L'incertitude, loin d'être un obstacle à la connaissance, devient chez ces auteurs un principe heuristique fondamental. Vila-Matas fait de cette incertitude le moteur même de son récit, comme en témoigne ce passage : « Tal vez, si algún día alguien se decide a investigar a fondo toda esta historia tan desconocida de la existencia de la sociedad secreta portátil y escribe un libro sobre ella, podré enterarme del misterio del intercambio de los maletines » (Vila-Matas, 2015 : 44)/« Peut-être saurai-je un jour, si quelqu'un se décide à enquêter à fond sur toute cette histoire si mystérieuse de la vie de la société secrète portative et à écrire un livre sur la question, le fin mot de cette affaire des mallettes échangées » (Vila-Matas, 1990 : 55). L'incertitude n'est pas présentée comme une limite, mais comme une ouverture vers de nouvelles possibilités de sens. Puech pousse cette logique encore plus loin en faisant de l'incertitude le principe même de sa démarche biographique. Dans son enquête sur Jordane, les doutes et les contradictions ne sont pas des obstacles à surmonter, mais des éléments constitutifs de la vérité qu'il recherche. Cette approche se manifeste dans sa manière de traiter les témoignages contradictoires : plutôt que de chercher à les réconcilier, il les présente dans leur multiplicité paradoxale, suggérant ainsi que la vérité réside dans cette pluralité irréductible. Cette valorisation de l'incertitude s'accompagne d'une remise en cause profonde des méthodes traditionnelles de la recherche littéraire. Les deux auteurs montrent comment la quête de certitude peut paradoxalement éloigner de la vérité, tandis que l'acceptation

de l'incertitude peut ouvrir de nouvelles voies de compréhension. Vila-Matas l'exprime ainsi : « Estamos integrados con la transición, con el flujo. Sabios en un nuevo estilo, nuestro lenguaje es críptico, voluble y chiflado » (*Ibid.* 75)/« Nous sommes intégrés dans la transition, dans le flux. Sages d'un nouveau genre, notre langage est cryptique, loufoque et volubile » (*Ibid.* 94). Cette sagesse nouvelle, qui assume pleinement sa part d'incertitude, constitue peut-être la contribution majeure de ces auteurs à une nouvelle épistémologie littéraire.

Le détournement des codes du discours savant constitue l'une des stratégies majeures déployées par Vila-Matas et Puech. Dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, comme nous l'avons mentionné précédemment, Vila-Matas élabore un système de références érudites qui mime les conventions académiques tout en les subvertissant. Il parodie les conventions de l'appareil critique tout en les utilisant pour construire un univers fictionnel cohérent. Cette stratégie ne vise pas simplement à ridiculiser le discours universitaire, mais plutôt à interroger les fondements mêmes de la production du savoir littéraire. Puech, quant à lui, développe un système plus subtil de détournement à travers la création d'un appareil critique fictif qui se présente comme authentique. Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, la confusion entre le réel et le fictif atteint son paroxysme dans la description des ventes aux enchères et des expertises bibliophiliques. Le narrateur, confronté à l'énigme du *Miroir du salut*, mobilise tout un arsenal de connaissances techniques sur les livres rares, créant ainsi une tension permanente entre l'érudition réelle et sa mise en fiction.

La mise en abyme du savoir constitue un autre aspect fondamental de cette érudition paradoxale. Vila-Matas ne se contente pas de créer une fiction érudite, il fait de l'érudition elle-même un objet de fiction en mentionnant l'instinct de collection des shandys. Cette réflexivité du savoir, où l'accumulation des connaissances devient elle-même objet de narration, crée un effet de vertige qui questionne la nature même de l'érudition. Dans l'œuvre de Puech, cette mise en abyme prend une dimension plus troublante encore lorsque le narrateur de *La Bibliothèque d'un amateur* découvre que sa propre érudition pourrait n'être qu'une forme de délire. La scène finale où il reconnaît sa propre écriture sur le livre qu'il croyait appartenir à un autre révèle la dimension potentiellement pathologique de la quête du savoir. Le texte suggère ainsi que l'érudition, poussée à son paroxysme, peut conduire à une forme de dédoublement où le sujet connaissant finit par se perdre dans les méandres de son propre savoir. Cette stratégie de mise en abyme permet aux deux

auteurs d'interroger non seulement la nature du savoir littéraire, mais aussi les motivations profondes qui sous-tendent la quête de connaissance. L'érudition n'apparaît plus comme un simple outil de compréhension du monde, mais comme un miroir complexe dans lequel le sujet risque toujours de se perdre. Comme l'écrit Puech : « Comme tout amateur, j'aimais d'autant plus ma bibliothèque qu'elle était constituée d'ouvrages que mes semblables appréciaient ; et je n'aurais pas éprouvé longtemps de plaisir à conserver une pièce dont j'eusse été l'unique admirateur : qui pourrait se passer du désir d'autrui ? » (Puech, 1979 : 147). Cette réflexion révèle la dimension fondamentalement intersubjective du savoir, tout en soulignant sa nature potentiellement illusoire.

L'érudition paradoxale développée par Puech et Vila-Matas aboutit à l'élaboration d'une véritable épistémologie littéraire alternative. Cette nouvelle approche du savoir littéraire se caractérise par son refus des certitudes traditionnelles et sa capacité à intégrer la dimension fictionnelle comme composante essentielle de la vérité. Vila-Matas formule explicitement cette position théorique lorsqu'il écrit : « Y es que creo que estamos profundamente unidos al espíritu de la época, a los problemas subyacentes que la acosan y le dan su tono y carácter. » (Vila-Matas, 2015 : 75)/« Je crois que nous sommes profondément liés à l'esprit de notre époque, aux problèmes sous-jacents qui la harcèlent et lui donnent son ton et son caractère particuliers. » (Vila-Matas, 1990 : 93). Cette dualité fondamentale devient le principe même d'une connaissance qui refuse la simplification au profit d'une complexité assumée. Cette nouvelle approche épistémologique entraîne des conséquences méthodologiques importantes. La première d'entre elles concerne le dépassement de l'opposition traditionnelle entre création et critique. Vila-Matas illustre ce dépassement à travers la figure des écrivains shandys qui « Hemos venido al mundo para expresar el fondo más secreto y recóndito de nuestra naturaleza » (*Ibid.* 75)/« sont venus au monde pour exprimer le fond le plus secret et le plus inaccessible de notre nature » (*Ibid.* 93). La création littéraire n'est plus considérée comme l'opposé de la démarche critique, mais comme son complément nécessaire. La seconde implication méthodologique majeure concerne l'intégration de la subjectivité comme outil de connaissance. Les deux auteurs montrent comment la reconnaissance de la dimension subjective de toute recherche, loin d'invalider celle-ci, peut au contraire l'enrichir. Comme l'écrit Puech : « Je ne faisais antichambre que le temps de feuilleter la dernière publication du magazine de la C.C.I. ou La République du Centre. J'aimais l'autorité et l'élégance discrètes de notre directrice » (Puech, 2008 : 230). Cette insertion de l'expérience subjective dans le discours critique n'est pas une faiblesse, mais une force, permettant d'accéder à

des vérités que l'objectivité pure ne saurait atteindre. Cette refondation méthodologique aboutit ainsi à une pratique critique qui assume pleinement sa dimension créative et subjective, tout en maintenant une exigence de rigueur intellectuelle. L'érudition paradoxale apparaît alors comme une tentative réussie de dépasser les limitations du discours critique traditionnel pour élaborer une forme de connaissance plus complexe et plus fidèle à la réalité de l'expérience littéraire.

L'étude de l'érudition paradoxale dans les œuvres de Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas révèle une transformation profonde du rapport au savoir littéraire. En développant des stratégies sophistiquées de détournement des codes académiques et en élaborant une nouvelle forme de vérité littéraire, ces auteurs participent à une véritable refondation de la critique littéraire contemporaine. La confrontation de leurs approches met en lumière une convergence remarquable dans leur volonté de dépasser les oppositions traditionnelles entre fiction et vérité, création et critique, objectivité et subjectivité. Vila-Matas, à travers sa société secrète des shandys, et Puech, par sa pratique de la fiction théorique, démontrent comment l'intégration assumée de la fiction dans le discours critique peut enrichir notre compréhension de la littérature plutôt que la compromettre. Cette pratique de l'érudition paradoxale ne constitue pas simplement un jeu postmoderne avec les conventions littéraires. Elle représente une tentative sérieuse de répondre à une question fondamentale : comment parler de littérature d'une manière qui soit à la fois rigoureuse et fidèle à la complexité de l'expérience littéraire ? La réponse qu'apportent ces auteurs, à travers leurs œuvres respectives, suggère qu'une telle entreprise n'est possible qu'en assumant les paradoxes inhérents à toute tentative de connaissance littéraire. L'importance de leur contribution réside ainsi dans leur capacité à transformer ce qui pourrait apparaître comme une limite — l'impossibilité d'une vérité littéraire pure et objective — en une force créatrice. En faisant de l'incertitude et de l'ambiguïté non plus des obstacles à surmonter, mais des outils de compréhension, ils ouvrent la voie à une nouvelle forme de critique littéraire. Cette dernière est plus consciente de ses propres mécanismes et plus à même de rendre compte de la complexité de son objet. Cette approche innovante nous amène à repenser non seulement notre rapport à la littérature, mais aussi, plus largement, notre conception de la vérité et du savoir. Elle suggère que la connaissance littéraire la plus profonde n'est peut-être pas celle qui prétend à une impossible objectivité, mais celle qui assume sa nature paradoxale. Cette connaissance est à la fois critique et créative, objective et subjective, vraie et fictionnelle. En définitive, l'érudition paradoxale telle que la pratiquent Puech

et Vila-Matas apparaît comme une réponse aux défis de la critique littéraire contemporaine, ouvrant de nouvelles perspectives pour penser et pratiquer l'analyse littéraire au XXI^{e} siècle.

Cette érudition paradoxale repose chez les deux auteurs sur la mise en place de bibliothèques imaginaires sophistiquées. Dans *L'Archéologie du savoir*, Foucault définit la bibliothèque comme un « champ documentaire » qui dépasse la simple collection d'ouvrages pour englober « non seulement les livres ou traités traditionnellement reconnus comme valables, mais aussi l'ensemble des comptes rendus et observations publiés et transmis » (Foucault, 1969 : 70). Cette conception élargie de la bibliothèque comme espace de circulation et d'accumulation des savoirs trouve un écho particulier dans les œuvres de Puech et Vila-Matas, qui la transforment en un dispositif critique paradoxal. En effet, les deux auteurs jouent avec cette dimension extensive du « champ documentaire ». Vila-Matas, à travers sa société shandy, crée un réseau complexe de documents réels et fictifs qui mime et subvertit ce que Foucault décrit comme « l'ensemble des comptes rendus et observations publiés et transmis » (*Ibid.* 70). De même, Puech, dans *La Bibliothèque d'un amateur*, ne se contente pas de mettre en scène une collection de livres, mais construit un véritable champ documentaire qui inclut catalogues de vente, expertises, témoignages et documents divers. Les deux auteurs transforment ainsi la fonction traditionnelle de la bibliothèque. Chez Puech, la bibliothèque devient le lieu même d'une étrangeté inquiétante, comme en témoigne *La Bibliothèque d'un amateur*. Le narrateur y fait l'expérience troublante d'une confusion entre sa propre identité et celle du bibliophile dont il poursuit la trace. La bibliothèque n'est plus le lieu rassurant du savoir ordonné, mais devient l'espace d'un vertige identitaire où le sujet se perd dans les méandres de sa propre érudition. L'exemplaire du *Miroir du salut* cristallise cette confusion : objet à la fois réel et fantasmatique, il brouille les frontières entre possession et dépossession, entre savoir et délire. Vila-Matas, quant à lui, développe dans *Historia abreviada de la literatura portátil* une conception nomade de la bibliothèque à travers la figure des shandys et leurs mallettes-bibliothèques. Cette miniaturisation de la bibliothèque n'est pas qu'un simple motif narratif : elle représente une véritable remise en cause de la bibliothèque comme institution fixe et autoritaire. Comme il l'écrit : « miniaturizar es hacer portátil, y esta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo o un exiliado. Pero miniaturizar es también ocultar » (Vila-Matas, 2015 : 13)/« miniaturiser, c'est rendre portatif et que c'était là le meilleur moyen de possession des choses pour un vagabond ou un exilé. Mais miniaturiser c'est également dissimuler » (Vila-Matas, 1990 : 13). La bibliothèque portative des shandys devient l'emblème d'une nouvelle relation au savoir

littéraire. L'auteur insiste sur la dimension subversive de cette miniaturisation : « Lo que está reducido se halla, en cierto modo, liberado de significado. Su pequeñez es, al mismo tiempo, un todo y un fragmento. El amor de lo pequeño es una emoción infantil » (*Ibid.* 13)/« Ce qui est réduit se voit d'une certaine façon libéré de toute signification. La petitesse des réductions en fait à la fois le tout et le fragment. L'amour du petit est une émotion infantile » (*Ibid.* 14). Cette conception de la bibliothèque comme objet mobile et fragmentaire s'oppose radicalement à l'image traditionnelle de la bibliothèque comme temple du savoir institutionnalisé. Les shandys collectionnent moins des livres que des possibilités de sens.

Dans l'œuvre de Puech, la bibliothèque revêt une dimension plus inquiétante. Ce que Foucault décrit comme « l'archive », c'est-à-dire « la loi de ce qui peut être dit » (Foucault, 1969 : 170), devient chez Puech le lieu d'une hantise. La bibliothèque de l'amateur n'est pas simplement un espace de conservation du savoir, mais le théâtre d'une quête identitaire qui confine à la folie. Le narrateur découvre progressivement que les livres qu'il cherche à posséder le possèdent en retour : « N'avais-je pas déjà, assis sur le parquet, oubliant la nuit et les eaux ruisselant dehors sur les larges baies, allumé trois bougies puis, avec amour, comme s'il était à l'origine de ma passion des livres, caressé le splendide incunable que je retrouvai dans l'un des meubles poussés au centre du salon et recouverts de draps, de poussière ? » (Puech, 1979 : 146). Cette hantise de la bibliothèque se manifeste à travers le motif récurrent du double. Comme le souligne Barthes dans *Le Plaisir du texte*, la bibliothèque peut être vue comme un « espace de la jouissance » où le sujet se perd et se retrouve. Chez Puech, cette jouissance prend une tournure vertigineuse lorsque le narrateur découvre que sa propre écriture se confond avec celle qu'il recherche : la bibliothèque devient alors le lieu d'une confusion fondamentale entre le même et l'autre. Cette transformation du sujet dans l'espace de la bibliothèque rejoint ce que Foucault analyse dans *Les Mots et les choses* comme la dispersion du sujet dans le langage. Les bibliothèques imaginaires de Puech et Vila-Matas ne sont pas simplement des collections de livres, mais des dispositifs qui remettent en question la stabilité même de l'identité du sujet connaissant. Chez Vila-Matas, cette dispersion se manifeste à travers la figure des « habitants du labyrinthe intérieur » qui hantent les shandys : « Duchamp, en un tono muy confidencial, me inicia en uno de los aspectos más enigmáticos del shandysmo: la existencia de unos inquilinos negros, que se hospedaron en los laberintos interiores de todos los portátiles » (Vila-Matas, 2015 : 50)/« Alors Duchamp, d'un ton très confidentiel, entreprend de m'initier à l'un des aspects les plus énigmatiques du shandysme : l'existence d'obscurs habitants

ayant élu domicile dans le labyrinthe intérieur de tous les portatifs » (Vila-Matas, 1990 : 63). La bibliothèque portative devient ainsi le lieu d'une multiplication des identités, ce que Barthes nommerait une « chambre d'échos » où le sujet se diffracte en multiples versions de lui-même. Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, Puech pousse cette logique jusqu'à son point de rupture. La confusion finale entre le narrateur et l'amateur dont il poursuit la trace suggère que la bibliothèque n'est pas seulement un lieu de conservation du savoir, mais un espace de métamorphose. Dans cet espace, l'identité même du bibliophile se trouve mise en question. Cette dissolution du sujet dans l'espace bibliothécaire illustre « la mort de l'auteur », non pas comme simple disparition, mais comme multiplication infinie des possibles. La bibliothèque devient ainsi le lieu d'une expérience paradoxale : plus le sujet accumule le savoir, plus il fait l'expérience de sa propre dispersion. Cette expérience est particulièrement sensible dans la manière dont les deux auteurs traitent la question de la collection. Pour les shandys de Vila-Matas, comme pour le narrateur de Puech, collectionner n'est plus une manière d'affirmer sa maîtrise du savoir. Au contraire, c'est une expérience de sa propre dissolution dans l'infinité des références.

Chez Vila-Matas, la bibliothèque portative des shandys représente une forme de résistance à l'institutionnalisation du savoir. La prise de conscience par de nombreux shandys de la fin annoncée de leur confrérie, devient paradoxalement le moteur d'une prolifération infinie du sens. La bibliothèque n'est plus le lieu d'une accumulation stable, mais celui d'une dissémination permanente. Dans l'œuvre de Puech, cette dissémination prend une dimension plus troublante encore à travers le motif du livre impossible — le *Miroir du salut*. La bibliothèque devient alors le lieu d'une quête infinie qui ne peut trouver son aboutissement que dans la reconnaissance de son caractère illusoire. Ces bibliothèques imaginaires nous invitent ainsi à repenser fondamentalement notre rapport au savoir littéraire. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes définit le texte comme « Tissu », non pas comme « un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité) » (Barthes, 1973 : 100), mais comme un espace « génératif que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel » (*Ibid.* 101). Les bibliothèques imaginaires développées par Puech et Vila-Matas fonctionnent comme « entrelacs perpétuel » où « le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile » (*Ibid.* 101). Chez Vila-Matas, la société shandy tisse continuellement de nouveaux liens entre références réelles et fictives, créant cette « hyphologie » dont parle Barthes. Le narrateur de *La Bibliothèque d'un amateur* de Puech fait une expérience similaire lorsqu'il

découvre sa propre dissolution dans le réseau de références qu'il a lui-même créé. Cette conception barthésienne du texte comme tissu nous permet de comprendre comment l'érudition paradoxale ne vise pas à dévoiler une vérité cachée, mais participe à un processus constant de création et de transformation du sens. La bibliothèque n'est plus le lieu d'une accumulation statique, mais l'espace d'un « entrelacs perpétuel » où sujet et savoir se construisent et se déconstruisent mutuellement. Cette nouvelle conception de la bibliothèque comme espace de transformation plutôt que de conservation entraîne des conséquences pratiques majeures pour l'exercice de la critique littéraire. Comme le souligne Foucault, tout système de savoir implique un « ordre du discours » qui détermine ce qui peut être dit et pensé. Les œuvres de Puech et Vila-Matas nous invitent à repenser cet ordre en profondeur. La critique ne peut plus se contenter d'établir des filiations, d'identifier des sources ou de valider des influences. L'exemple de Vila-Matas est particulièrement éclairant lorsqu'il fait dire à un de ses personnages : « Tzara pretende cultivar el retrato imaginario, esa forma de fantasía literaria que esconde una reflexión en su capricho y una empresa en su ornamentación » (Vila-Matas, 2015 : 73)/« Tzara a l'intention de cultiver le portrait imaginaire, cette manière de fantaisie littéraire qui cache toute une réflexion sous ses caprices et toute une entreprise sous ses ornements » (Vila-Matas, 1990 : 90). Cette pratique rejoint ce que Barthes nomme « l'écriture comme dérive », où l'analyse littéraire ne cherche plus à fixer le sens, mais à en explorer les possibles. Chez Puech, cette dérive prend la forme d'une enquête qui ne cesse de se dérober à sa propre finalité. Comme il l'écrit : « Je ne doutai plus que Benjamin Jordane fût bien l'ancien propriétaire de la bibliothèque, mais je voulais toujours me débarrasser de lui » (Puech, 1979 : 142). Les bibliothèques imaginaires de Puech et Vila-Matas ne se contentent donc pas de subvertir les codes traditionnels de l'érudition. Elles ouvrent la voie à une nouvelle conception de l'espace bibliothécaire comme lieu de transformation plutôt que de conservation. Si la bibliothèque traditionnelle incarnait un idéal d'ordre et de permanence, les bibliothèques imaginaires de Puech et Vila-Matas anticipent un monde où le savoir se fait mobile, fragmentaire et perpétuellement recomposable. Cette vision de la bibliothèque comme espace de métamorphose plutôt que de conservation ouvre des perspectives fécondes pour repenser non seulement notre rapport à la littérature, mais aussi plus largement notre relation au savoir à l'ère contemporaine.

4. Comment lire Puech et Vila-Matas ?

a. Portrait du lecteur de fiction théorique

La fiction théorique contemporaine, en interrogeant les frontières entre création et réflexion critique, place la figure du lecteur au cœur de son dispositif. Cette position centrale du lecteur n'est pas fortuite : elle répond à une évolution profonde de notre conception de la littérature et de ses enjeux. Comme le souligne Maxime Decout dans *Pouvoirs de l'imposture*, la littérature entretient un rapport ambigu avec la vérité : « La littérature ment comme un arracheur de dents […]. Elle hésite entre rêve de transparence et roublardise. » (Decout, 2018 : 9). Cette tension fondamentale entre vérité et mensonge, entre authenticité et fiction, structure profondément les œuvres d'Enrique Vila-Matas et de Jean-Benoît Puech. Plus encore, elle engage une certaine posture de lecture, car « dès qu'il y a tentation de l'imposture, c'est le désir d'enquête qui pointe le bout de son nez » (*Ibid.* 12). Le lecteur se trouve ainsi pris dans une dynamique où « tentation de l'imposture » et « désir d'enquête » forment un couple indissociable, transformant l'acte de lecture en une véritable investigation. Cette lecture comme enquête sur le vrai constitue l'un des paradigmes fondamentaux de la lecture contemporaine. Comme le souligne Decout, « c'est à travers elle [l'imposture] qu'il faut lire une partie du changement de régime narratif et des modalités de lecture qui s'opère entre le XIX^{e} siècle et le XXI^{e} siècle » (*Ibid.* 32). Cette transformation profonde s'appuie sur « une altération du rapport à l'enquête et une crise du paradigme de l'indice » (*Ibid.* 32). Chez Vila-Matas, notamment dans *Chet Baker piensa en su arte*, le narrateur mène une véritable enquête sur la nature de la fiction : « ¿ Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible? » (Vila-Matas, 2011 : 259)/« Comment réconcilier la réalité et la fiction en faisant en sorte que celle-ci, en devenant aussi sauvage et indéchiffrable que la réalité, devienne tout à coup sous nos yeux émerveillés pleinement lisible ? » (Vila-Matas, 2011 : 29). Cette interrogation fondamentale structure l'ensemble de l'œuvre et pose les bases d'une théorie de la lecture comme investigation. L'insatisfaction du lecteur, loin d'être un obstacle, devient un moteur essentiel de la lecture. Comme l'explique Decout, « le double soupçon contre les pouvoirs de l'œuvre à éclairer et contre les capacités du lecteur à faire signifier » (Decout, 2018 : 18) devient productif, générant une tension créatrice qui pousse le lecteur à adopter une posture d'enquêteur. Vila-Matas développe cette idée à travers sa théorie des deux réalismes (Hire et Finnegans). Cette

opposition dialectique structure non seulement sa conception de la littérature, mais aussi sa théorie de la lecture. Elle rejoint ainsi ce que Decout nomme « cette littérature menteuse, joueuse et merveilleusement suspecte, qui continue à donner sa pulsation à nombre d'œuvres » (*Ibid.* 35).

Par ailleurs, cette conception de la lecture comme enquête trouve un développement théorique majeur dans les travaux de Pierre Bayard qui, en tant que président d'honneur d'Intercripol, a œuvré à l'approche de la littérature comme terrain d'investigation. Dans *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* (2015), il développe l'idée cruciale d'un « monde intermédiaire » (Bayard, 2015 : 22) créé par la lecture. Cette conception trouve un écho particulier chez Puech, notamment dans *La Bibliothèque d'un amateur*, où le dispositif narratif complexe crée précisément cet espace intermédiaire entre réalité et fiction. L'entrée dans le livre devient une véritable expérience de pensée, comme le montre ce passage : « Je ne pouvais m'empêcher, déchiffrant son manuscrit, d'y trouver quelques ressemblances troublantes avec mes propres années de jeunesse. » (Puech, 1979 : 11). La participation originale du lecteur, théorisée par Bayard, se manifeste chez Vila-Matas à travers le concept de « littérature portative ». Dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, il définit celle-ci comme « une littérature qui n'existait pas ». Cette définition paradoxale illustre parfaitement comment la lecture devient un acte de création à part entière. Cette dimension créative de la lecture trouve un prolongement théorique particulièrement fécond dans le concept de « livre intérieur », développé par Pierre Bayard dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Bayard en propose une définition précise :

> Je propose d'appeler livre intérieur cet ensemble de représentations mythiques, collectives ou individuelles, qui s'interposent entre le lecteur et tout nouvel écrit, et qui en façonnent la lecture à son insu. Largement inconscient, ce livre imaginaire fait fonction de filtre et détermine la réception des nouveaux textes en décidant quels éléments en seront retenus et comment ils seront interprétés. (Bayard, 2007 : 83)

Cette notion devient un élément central de la théorie de la lecture développée par nos auteurs, rejoignant en cela ce que Decout nomme « la part prise par l'imposture dans les œuvres » (Decout, 2018 : 10), où le texte se construit dans un dialogue constant entre les représentations du lecteur et les stratégies d'écriture de l'auteur. Chez Puech, cette notion se manifeste dans la structure même de ses textes. Dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, le narrateur reconnaît comment sa lecture est conditionnée par ses propres représentations : « Je ne suis pas biographe […] j'entreprends simplement le récit de mon enquête » (Puech, 2008 : 221). Cette position d'enquêteur-lecteur illustre comment le livre intérieur façonne notre approche des textes. Elle fait écho à « une manière

singulière d'engager le monde, de questionner ce qu'on perçoit et la manière dont on le perçoit » (Decout, 2018 : 34). Cette posture réflexive transforme la lecture en une véritable enquête non seulement sur le texte, mais aussi sur nos propres modalités de lecture et d'interprétation. Cette conception rejoint la « littérature portative » de Vila-Matas, où l'acte de lecture devient une forme d'investigation créative, mobilisant ce que Bayard nomme notre « bibliothèque intérieure ». Il en propose la définition suivante :

> On pourrait nommer bibliothèque intérieure cet ensemble de livres — sous-ensemble de la bibliothèque collective que nous habitons tous — sur lequel toute personnalité se construit et qui organise ensuite son rapport aux textes et aux autres. Une bibliothèque où figurent certes quelques titres précis, mais qui est surtout constituée, comme celle de Montaigne, de fragments de livres oubliés et de livres imaginaires à travers lesquels nous appréhendons le monde. (Bayard, 2007 : 74-75)

La lecture apparaît ainsi comme un processus complexe où l'enquête sur le texte se double d'une enquête sur nos propres mécanismes de lecture et d'interprétation, rejoignant ce que Decout décrit comme « une vaste entreprise de *dé-moralisation* de la littérature qui trouve en elle sa forme la plus incandescente » (Decout, 2018 : 34). Cette bibliothèque intérieure, constituée de fragments et d'impressions de lecture, devient alors un véritable outil d'investigation, permettant au lecteur de naviguer entre les différentes strates de sens que propose le texte tout en maintenant une conscience aiguë de ses propres mécanismes d'interprétation.

Cette conception de la bibliothèque intérieure comme outil d'investigation trouve un développement original dans la théorie shandy développée par Vila-Matas dans *Historia abreviada de la literatura portátil*. Les shandys, ces lecteurs-créateurs, développent une approche particulière du texte : « A los shandys, sus instintos de coleccionistas les fueron bien útiles. Aprender era una forma de coleccionar, como en las citas y los extractos de las lecturas diarias que ellos acumulaban en cuadernos de notas que transportaban a todas partes » (Vila-Matas, 2020 : 78)/« L'instinct de collection qui caractérisait les shandys leur fut bien utile. Apprendre était pour eux une manière de collectionner, comme dans le cas des citations et des extraits de leurs lectures quotidiennes qu'ils accumulaient sur les carnets de notes qu'ils transportaient partout » (Vila-Matas, 1990 : 98). Cette pratique de la lecture-collection évoque la « littérature menteuse, joueuse et merveilleusement suspecte » (Decout, 2018 : 35) qu'identifie Decout, où l'acte de lecture devient un véritable processus de création et d'investigation. La dimension conspiratoire de la société shandy : « una sociedad secreta o perímetro portátil que deja libre, en el centro mismo del lenguaje,

una gran playa de imaginación » (Vila-Matas, 2020 : 89)/« une société secrète, un périmètre portatif, qui laisse libre, au centre même du langage, une grande plage d'imagination » (Vila-Matas, 1990 : 114) suggère une théorie de la lecture comme acte de résistance. Cette résistance s'opère notamment contre le réalisme Hire, représentant la lecture conventionnelle et passive. En ce sens, la théorie shandy se rapproche de la conception de Decout d'une littérature qui, par l'imposture et l'enquête, renouvelle en profondeur les modalités de la lecture contemporaine. Les shandys, en tant que lecteurs-enquêteurs-collectionneurs, incarnent cette nouvelle posture de lecture qui, loin de se contenter d'une réception passive, transforme l'acte de lire en une véritable investigation créative. Leur pratique de la collection et de la citation devient ainsi une forme d'enquête active sur le texte. Elle rejoint ce que Bayard définit comme le travail de la bibliothèque intérieure, où chaque lecture nouvelle s'inscrit dans un réseau complexe de références et d'interprétations préexistantes.

L'approche shandy de la lecture se poursuit dans une réflexion sur les liens entre le lisible et l'illisible qui sous-tendent l'œuvre de Vila-Matas. Dans *Chet Baker piensa en su arte*, l'écrivain explicite sa démarche : « Mi idea diferente de realismo pasaría por ensamblar, sin grandes trastornos para el lector, el mundo de lo no narrativo (del que *Finnegans Wake* es su gran icono y punto más extremo) con el mundo de las narraciones estables y transparentes de los gemelos idiotas. » (Vila-Matas, 2011 : 288)/« Ma conception consisterait, sans trop perturber le lecteur, à assembler le monde du non narratif (dont *Finnegans Wake* est la grande icône et la pointe la plus extrême) et le monde des narrations stables et transparentes des jumeaux idiots » (Vila-Matas, 2011 : 79). Plus qu'une volonté de bouleverser les habitudes du lecteur, cette approche vise à élaborer ce que l'auteur désigne comme « un réalisme plus réaliste ». Cette perspective entre en résonance avec l'observation de Decout sur « une altération du rapport à l'enquête et une crise du paradigme de l'indice » (Decout, 2018 : 32) dans la littérature contemporaine. Ce balancement entre accessibilité et opacité constitue un ressort fondamental de l'expérience de lecture. Il fait écho aux analyses de Bayard sur le fonctionnement du « livre intérieur », où l'acte de lire se déploie dans une alternance constante entre le connu et l'inconnu, le familier et l'inédit. À travers cette dynamique, Vila-Matas transcende l'opposition entre convention réaliste et innovation formelle, pour développer une modalité de lecture qui, comme le remarque Decout, instaure « une manière singulière d'engager le monde, de questionner ce qu'on perçoit et la manière dont on le perçoit » (*Ibid.* 34). La fusion du narratif et du non-narratif ouvre ainsi la voie à cet espace que Bayard

qualifie de « monde intermédiaire », où le lecteur endosse le rôle d'un investigateur navigant entre les strates de sens et d'interprétation.

Si Vila-Matas explore la tension entre le lisible et l'illisible comme moteur de l'enquête littéraire, la lecture chez Puech s'inscrit quant à elle dans une perspective plus psychanalytique. Comme le souligne Nicolás Garayalde, la lecture psychanalytique doit éviter deux écueils majeurs : « el peligro de que el desplazamiento consista en la reproducción del concepto y la literatura sólo sirva para corroborar una teoría previa[254] » (Garayalde, 2018 : 99), mais également le risque « del uso metafórico del concepto que consiste en el vaciamiento de la noción[255] » (*Ibid.* 99). Cette théorie s'illustre dans *La Bibliothèque d'un amateur*, où les différentes instances de lecture (le pensionnaire, le Docteur Girard, l'auteur) créent un dispositif complexe d'auto-analyse qui, tout en mobilisant les concepts psychanalytiques, parvient à maintenir ce que Garayalde nomme une « pertinencia teórico-epistemológica[256] » (*Ibid.* 99). Le narrateur de *La Bibliothèque d'un amateur* reconnaît explicitement cette dimension : « Je ne pouvais m'empêcher, déchiffrant son manuscrit, d'y trouver quelques ressemblances troublantes avec mes propres années de jeunesse » (Puech, 1979 : 11). Cette confession révèle comment la lecture devient un miroir dans lequel le lecteur se découvre lui-même. Cette dimension réflexive illustre la mise en œuvre d'une « narración metafórica[257] » tel que la théorise Garayalde, où le transfert des concepts psychanalytiques s'effectue sans tomber dans la simple application ni dans le pur vidage conceptuel. Cette approche rejoint ainsi, par une voie différente, ce que nous avons observé chez Vila-Matas : une conception de la lecture comme enquête. Cette conception s'appuie sur des concepts empruntés à d'autres disciplines, mais parvient à créer un dispositif théorique original. Cette approche de la lecture comme auto-analyse se double d'une réflexion plus fondamentale sur la nature même de l'acte de lecture. Puech développe, à la suite d'Antoine Compagnon, l'idée que l'accès direct au texte est impossible. Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, cette impossibilité est mise en scène à travers la multiplication des niveaux de lecture et d'interprétation. Le dispositif narratif complexe illustre comment chaque lecture est médiatisée par une série de filtres interprétatifs. Cette conception trouve un écho particulier dans la théorie du « livre intérieur » de

[254] Le danger que le déplacement consiste en la reproduction du concept et que la littérature ne serve qu'à corroborer une théorie préalable.
[255] De l'usage métaphorique du concept qui consiste en la vidange de la notion.
[256] Pertinence théorico-épistémologique.
[257] Une narration métaphorique.

Bayard, mais Puech la pousse plus loin en montrant comment cette médiation affecte même la lecture la plus apparemment objective. Ainsi, dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, le narrateur-biographe doit remettre en question ses propres interprétations : « Je dois continuer, ici, à servir la mémoire d'un mort. Cette fois je suis obligé de corriger mes erreurs passées » (Puech, 2008 : 235). Cette position autocritique illustre ce que Garayalde appelle une « narración metafórica » réussie, où l'examen de la nature de la lecture s'entremêle avec l'investigation elle-même. La médiation interprétative n'est plus perçue comme un obstacle à surmonter, mais comme le lieu même où s'élabore le sens. Cette mise en abyme de la lecture chez Puech révèle ainsi une dimension fondamentale de l'enquête littéraire : l'impossibilité d'une lecture neutre ou objective n'est pas un échec, mais devient le moteur même de l'investigation. Les filtres interprétatifs, loin d'être de simples obstacles, constituent les outils mêmes de l'enquête, transformant chaque acte de lecture en une exploration des conditions de possibilité de notre appréhension du texte. Cette approche rejoint, par une voie différente, la tension entre lisible et illisible que nous avons observée chez Vila-Matas, montrant comment la lecture-enquête se nourrit précisément des obstacles qu'elle rencontre.

Cette conception de la lecture comme investigation se prolonge dans une véritable épistémologie chez nos deux auteurs. Vila-Matas pousse la réflexion jusqu'aux limites du narrable : « Tout est désormais non narratif », affirme-t-il dans *Chet Baker piensa en su arte*, citant Musil. Cette position radicale implique une nouvelle approche de la vérité littéraire, non plus comme adéquation à un réel préexistant, mais comme création d'une vérité propre à la littérature. Cette perspective fait écho à ce que Garayalde définit comme la nécessaire « pertinencia teórico-epistemológica » dans le transfert des concepts entre disciplines. La lecture s'affirme ainsi comme une authentique méthodologie d'investigation. Puech, en particulier, développe une approche quasi scientifique de la lecture-enquête : « Je m'efforce toujours à présent d'imiter le travail d'un historien de métier » (*Ibid.* 236), affirme le narrateur de *Benjamin Jordane, une vie littéraire*. Cette posture méthodologique, loin d'être une simple convention narrative, révèle une conception profonde de la lecture comme processus de découverte et de vérification. Elle illustre ce que Decout appelle « une vaste entreprise de *dé-moralisation* de la littérature » (Decout, 2018 : 34), où l'acte de lire devient indissociable d'une réflexion sur ses propres conditions de possibilité. Les deux écrivains élaborent ainsi, chacun à leur manière, une théorie de la connaissance littéraire qui dépasse l'opposition traditionnelle entre objectivité scientifique et subjectivité artistique. Chez

Vila-Matas, cette théorie prend la forme d'une exploration des frontières entre fiction et réalité, tandis que, chez Puech, elle se manifeste dans une minutieuse archéologie des strates de lecture et d'interprétation. Dans les deux cas, l'enquête littéraire devient un mode de connaissance spécifique, capable de produire un savoir qui lui est propre, rejoignant ainsi ce que Bayard identifie comme la création d'un « monde intermédiaire » par la lecture.

La fiction théorique, telle que pratiquée par Vila-Matas et Puech, propose un dépassement radical des modèles traditionnels de lecture. Ce dépassement s'opère dans la remise en question de la distinction entre lecture critique et lecture créative. Comme le montre Vila-Matas dans *Chet Baker piensa en su arte*: « Porque, a decir verdad, me veo como un crítico auténtico sólo cuando escribo para mí, sólo cuando me pongo a ensayar fórmulas personales y hago ficción crítica » (Vila-Matas, 2011 : 257)/« Parce qu'à vrai dire, je ne me considère comme un vrai critique que lorsque j'écris pour moi, expérimente des formules personnelles et fais de la fiction critique » (Vila-Matas, 2011 : 27). Cette position révolutionnaire suggère que la véritable lecture critique est nécessairement créative, illustrant ce que Garayalde définit comme une « narración metafórica » où l'acte critique devient indissociable de l'invention. Puech, de son côté, développe cette idée à travers la figure du lecteur-enquêteur qui doit remettre en question ses propres certitudes : « Quoi qu'il en soit, je dois reconnaître que je n'avais rien remarqué d'anormal avant la réception de la lettre anonyme dont je reparlerai. J'avais accordé plus d'attention au statut de cadet qu'il évoquait volontiers. Nombreuses étaient les apparences qui paraissaient le confirmer. » (Puech, 2008 : 223) Cette position illustre comment la lecture contemporaine doit intégrer une dimension réflexive permanente. Cette approche fait écho à ce que Decout identifie comme la nécessité d'une « altération du rapport à l'enquête et une crise du paradigme de l'indice » (Decout, 2018 : 32) dans la littérature contemporaine.

En définitive, la fiction théorique contemporaine, tel que la pratiquent Vila-Matas et Puech, fait émerger le portrait d'un nouveau type de lecteur. Ni simple récepteur passif, ni critique traditionnel, ce lecteur se caractérise par sa capacité à naviguer entre différents régimes de lecture — investigation, création, théorisation. Son rapport au texte n'est plus celui d'une simple réception ou interprétation, mais celui d'une participation active à la construction du sens. Ce lecteur contemporain doit être capable de lire simultanément à plusieurs niveaux, de maintenir une distance critique tout en s'engageant dans une forme de création théorique, d'articuler rigueur

investigatrice et imagination spéculative. Cette évolution pose néanmoins la question du rapport entre lecture savante et lecture plaisir. Comment concilier l'exigence théorique de l'enquête avec le plaisir de la lecture ? C'est précisément cette dialectique que nous allons explorer dans la section suivante.

b. La dialectique entre lecture savante et lecture plaisir

La dialectique entre lecture plaisir et lecture savante constitue l'un des enjeux majeurs de la réflexion contemporaine sur l'acte de lire. Traditionnellement, ces deux modalités de lecture se sont opposées, structurant notre approche de la littérature : d'un côté, une lecture hédoniste, considérée comme spontanée et émotionnelle ; de l'autre, une lecture analytique, perçue comme distanciée et rationnelle. Cette dichotomie se trouve mise en question dans l'œuvre de Vila-Matas à travers l'opposition entre le « réalisme Hire » et le « réalisme Finnegans ». La fiction théorique, en brouillant les frontières entre création et analyse, invite à repenser cette opposition. Vila-Matas illustre cette approche lorsqu'il affirme : « Porque, a decir verdad, me veo como un crítico auténtico sólo cuando escribo para mí, sólo cuando me pongo a ensayar fórmulas personales y hago ficción crítica » (Vila-Matas, 2011 : 257)/« Parce qu'à vrai dire, je ne me considère comme un vrai critique que lorsque j'écris pour moi, expérimente des formules personnelles et fais de la fiction critique » (Vila-Matas, 2011 : 27). Cette conception trouve un écho dans la pratique de Puech qui, dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, assume cette hybridité : « Je ne suis pas biographe. C'est pourquoi, aujourd'hui […] j'entreprends simplement le récit de mon enquête sur la vie de Benjamin Jordane. Cette enquête fut une véritable aventure pour moi qui n'ai guère eu l'habitude, jusqu'à présent, que la littérature me conduise au-delà de ma bibliothèque » (Puech, 2008 : 221).

Cette nouvelle conception de la lecture s'illustre dans la théorie shandy développée par Vila-Matas, où la lecture devient un acte de collection créative. Plus qu'une simple accumulation de connaissances, il s'agit d'une véritable poétique de la réception où le lecteur participe activement à la construction du sens :

> A los shandys, sus instintos de coleccionistas les fueron bien útiles. Aprender era una forma de coleccionar [...] desarrollaban miniensayos en cartas a amigos; reescribían planes para proyectos futuros; apuntaban sus sueños. (Vila-Matas, 2020 : 1998)

> L'instinct de collection qui caractérisait les shandys leur fut bien utile. Apprendre était pour eux une manière de collectionner […] ils développaient de véritables mini-essais dans des lettres à leurs amis ; ils réécrivaient des plans pour des projets futurs ; ils transcrivaient leurs rêves. (Vila-Matas, 1990 : 98-99)

Cette approche fait écho à la conception barthésienne du texte comme tissu de citations, mais va plus loin en transformant l'acte de lecture en processus créatif à part entière. Le shandy, figure emblématique de cette nouvelle posture, ne se contente pas de lire : il réorganise, réinvente et réécrit ce qu'il lit. Puech, de son côté, développe cette idée à travers une approche plus introspective, comme le montre ce passage de *La Bibliothèque d'un amateur* : « Je ne pouvais m'empêcher, déchiffrant son manuscrit, d'y trouver quelques ressemblances troublantes avec mes propres années de jeunesse » (Puech, 1979 : 11). Cette démarche autoréflexive transforme la lecture en miroir où l'analyse critique se mêle inextricablement à l'exploration de soi. En établissant ce dialogue intime entre le texte lu et l'expérience personnelle, Puech illustre comment la lecture savante peut nourrir et enrichir la lecture plaisir, dépassant ainsi leur apparente opposition. Sa pratique suggère que toute lecture critique implique une part de subjectivité assumée. Cette évolution de la pensée critique reflète une transformation plus profonde de notre rapport au texte littéraire, que Vila-Matas formule comme un projet esthétique ambitieux : « Por ensamblar […] el mundo de lo no narrativo [..] con el mundo de las narraciones estables y transparentes de los gemelos idiotas. Extraer de ese ensamblaje un realismomás realista » (Vila-Matas, 2011 : 288)/« assembler le monde du non narratif […] le monde des narrations stables et transparentes des jumeaux idiots. À extraire de cet assemblage un réalisme plus réaliste » (Vila-Matas, 2011 : 79). Cette proposition audacieuse suggère une nouvelle voie pour la littérature contemporaine, où l'expérimentation formelle ne s'oppose plus à la lisibilité, mais cherche au contraire à créer une forme inédite de réalisme. Cette approche hybride, qui refuse les dichotomies simplistes, reflète la complexité de l'acte de lecture tel qu'il est pratiqué par les lecteurs contemporains, oscillant entre immersion et distance critique, entre plaisir et analyse. Cette conception renouvelée de la lecture s'incarne dans la fiction théorique, qui redéfinit les frontières traditionnelles de la création littéraire. En effet, les œuvres de Vila-Matas et de Puech exemplifient

cette pratique où la réflexion théorique ne se contente plus d'analyser la littérature de l'extérieur, mais devient elle-même matière fictionnelle. Cette approche participe d'un mouvement plus large de décloisonnement des genres, où l'essai critique se nourrit de procédés fictionnels, où l'autobiographie se teinte de réflexion théorique, et où la fiction intègre une dimension métacritique assumée. La fiction théorique apparaît ainsi comme la forme la plus aboutie de ce dialogue entre création et analyse, offrant un espace textuel où la pensée critique peut se déployer à travers des dispositifs narratifs innovants. Cette hybridation générique répond aux exigences d'une expérience littéraire contemporaine qui ne peut plus se satisfaire des catégorisations traditionnelles et cherche à rendre compte de la complexité intrinsèque de l'acte de lecture.

La lecture contemporaine, tel qu'elle se manifeste dans la fiction théorique, se caractérise avant tout par sa dimension fondamentalement engagée. Cette conception nouvelle de l'acte de lire transcende l'opposition entre lecture plaisir et lecture savante pour proposer une approche plus complexe et politiquement consciente. Marielle Macé, dans *Façons de lire, manières d'être* (2011), développe cette idée d'une lecture comme expérience totale :

> Considérons donc la lecture comme un exemple de conduite esthétique intégrée, qui se déploie sur un arc existentiel complet. Intégrée, c'est-à-dire : non isolée des autres moments d'une esthétique de la vie quotidienne, de toutes les autres conduites qui s'y trouvent mises en jeu. Loin des modèles sémiotiques ou narratologiques (qui ont tendance à décrire l'activité de lecture comme une opération close sur elle-même, aussi valorisée qu'elle est séparée, et qui peinent donc à faire entrer ensuite la lecture dans la vie), l'expérience littéraire s'aligne ainsi sur les autres arts et sur tous les moments pratiques dont elle est concrètement solidaire dans nos vies. (Macé, 2011 : 15)

Cette conception de la lecture comme « conduite esthétique intégrée » trouve un écho particulier dans la pratique de la fiction théorique, où l'acte de lire devient indissociable d'une expérience existentielle plus large. Vila-Matas développe cette idée de manière particulièrement frappante dans sa théorie d'une lecture transformatrice :

> A veces veo con claridad que si las profesoras y los profesores de todo un país se pusieran un día de acuerdo para hacer que los jóvenes leyeran libros de tan marcado carácter Finnegans, […]ese país daría un vuelco histórico, se encaramaría a ciertas cotas de alta felicidad y tendría la primera generación por fin «craneal y verdaderamente vigorosa» (Vila-Matas, 2011 : 307)

> Il me semble parfois évident que, si tous les professeurs d'un pays se mettaient, un jour, d'accord pour faire lire par les jeunes gens des livres au caractère Finnegans […] ce pays connaîtrait un bouleversement historique, des moments de grand bonheur et détiendrait la première génération enfin « cérébrale et vraiment vigoureuse ». (Vila-Matas, 2011 : 113)

Cette conception radicale de la lecture comme acte de résistance s'inscrit dans la lignée des travaux de Jacques Rancière sur le « partage du sensible », où l'expérience esthétique est indissociable d'une forme de politique de l'émancipation. Les « fétichistes de l'illisibilité » qu'évoque Vila-Matas incarnent cette figure du lecteur émancipé théorisée par Rancière, capable de transformer la difficulté textuelle en source de jouissance intellectuelle. Cette transformation de la lecture en acte d'engagement modifie profondément la nature de l'enquête littéraire. Comme le montre Puech dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, l'investigation littéraire devient une forme d'engagement personnel :

> Cette enquête fut une véritable aventure pour moi qui n'ai guère eu l'habitude, jusqu'à présent, que la littérature me conduise au-delà de ma bibliothèque […] Aventure encore littéraire, cependant, puisqu'elle a pour but la meilleure connaissance d'un écrivain qui fut mon ami ; mais aventure sentimentale aussi, et peut-être même […] aventure de l'esprit. (Puech, 2008 : 221)

Cette conception de l'enquête littéraire comme « aventure » fait écho aux travaux d'Yves Citton sur l'attention littéraire (*Pour une écologie de l'attention,* [2014]). La lecture y est pensée comme une expérience qui transcende la simple opération cognitive. Comme il le souligne, les expériences esthétiques constituent de véritables « laboratoires de valorisation » qui nous permettent de « valoriser des sensations et des sentiments précédemment insoupçonnés » (Citton, 2014 : 205). Cette approche repose sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer, notamment *Petite écologie des études littéraires : Pourquoi et comment étudier la littérature ?* (2011), où il met en lumière comment « la relation esthétique est une conduite humaine dont l'enjeu central est l'attention (perceptive, langagière, etc.) elle-même, dans son déroulement : ce qui décide du caractère réussi ou raté d'une expérience esthétique, ce ne sont pas les caractéristiques de l'objet (réel ou représenté), mais la qualité satisfaisante ou non du processus attentionnel que nous investissons

dans cet objet » (Schaeffer, 2011 : 112-113). Cette conception de la lecture comme investissement attentionnel total rejoint la démarche de Puech, pour qui l'enquête littéraire devient une forme d'engagement qui mobilise les facultés critiques et la sensibilité. Cette approche engagée de la lecture réinvente ainsi le rapport traditionnel au texte littéraire. La fiction théorique, en proposant des œuvres qui exigent une lecture critique et une implication émotionnelle, illustre parfaitement ce que Bertrand Gervais définit comme « lecture littéraire » dans l'ouvrage *Théories et pratiques de la lecture littéraire* (2007). Pour lui, « la lecture se construit de strate en strate ; avant d'être un résultat — une lecture littéraire ou savante, une interprétation, un commentaire —, elle est un processus, une activité qui se déploie en se complexifiant » (Gervais, 2007 : 3). Cette conception dynamique de la lecture trouve un terrain d'application privilégié dans les textes qui, comme il le souligne, « offrent une manière originale d'envisager la lecture littéraire en ceci qu'ils prennent appui bien souvent sur une expérience vécue, sur une pratique jubilatoire de la lecture, dans laquelle l'imaginaire trouve la place où se déployer pleinement » (*Ibid.* 6). En effet, comme l'affirme Gervais, « on ne peut penser la lecture sans être en situation de lecture » (*Ibid.* 6), principe que la fiction théorique met particulièrement en œuvre. Cette approche fait écho aux réflexions de Pierre Bayard dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, où la lecture devient un acte créatif de réappropriation et de transformation du texte.

Cette dialectique entre lecture savante et lecture plaisir trouve dans la fiction théorique son expression la plus accomplie. Comme le suggère Vincent Kaufmann dans *La Faute à Mallarmé* (2011), l'engagement qu'elle requiert du lecteur relève d'une mélancolie théorique qui combine rigueur analytique et investissement affectif. Cette approche rejoint les analyses d'Hélène Merlin-Kajman dans *Lire dans la gueule du loup* (2016) sur la dimension éthique de la lecture, conçue comme une expérience de l'altérité qui engage tout l'être du lecteur. Elle décrit ainsi sa propre expérience : « La lecture du texte procure de même — en tout cas pour moi — un curieux assoupissement affectif tandis que certaines sensations se trouvent au contraire avivées, notamment celle que me procure la matité du langage. Les mots rendent un son mat, comme de la ouate, enveloppant les scènes de la guerre d'inquiétante étrangeté, mais lointaine. » (Merlin, Kajman, 2016 : 110). Cette description révèle comment la lecture théorique, loin d'être une pure opération intellectuelle, engage une forme particulière de sensibilité où distance analytique et expérience sensible s'entremêlent. La fiction théorique apparaît ainsi comme le lieu privilégié d'une expérience de lecture totale.

La question éthique devient centrale dans cette nouvelle conception de la lecture. Puech l'aborde frontalement dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire* : « Cette fois je dois continuer, ici, à servir la mémoire d'un mort. Cette fois je suis obligé de corriger mes erreurs passées. J'écris pour effacer quelques traces trompeuses » (Puech, 2008 : 235). Cette responsabilité envers l'autre — qu'il soit mort ou vivant — fait écho aux analyses d'Hélène Merlin-Kajman sur la dimension éthique de la lecture. L'engagement du lecteur ne peut se réduire à une pure opération intellectuelle, mais implique une forme de dette morale envers le texte et son auteur. Cette approche rejoint ce que Yves Citton décrit comme la dimension expérimentale de nos « laboratoires esthétiques », ces espaces où « nous testons certaines limites de ce qui peut se faire, se percevoir, se ressentir, se découvrir, se penser, se justifier » (Citton, 2014 : 206). Vila-Matas propose une éthique de la lecture plus radicale encore grâce à sa théorie shandy. Cette conception de la lecture comme engagement radical fait écho à ce que Jean-Marie Schaeffer nomme « la capacité d'un individu à accorder une attention soutenue » (Schaeffer, 2011 : 104). Cette capacité est « proportionnelle à sa capacité à supporter les situations de catégorisation retardée » (*Ibid.).* 104). L'éthique shandy, avec ses exigences de légèreté et de « folie », propose ainsi une forme d'attention particulière au texte, qui transcende les modalités traditionnelles de lecture pour créer ce que Marielle Macé appelle une « conduite esthétique intégrée ». Cette dimension éthique de la lecture trouve dans la fiction théorique un espace privilégié d'exploration, où l'engagement du lecteur ne se limite pas à une simple position morale, mais devient une véritable pratique transformatrice. Comme le souligne Citton, nos expériences esthétiques constituent « le lieu d'un travail » qui requiert « une sédimentation d'efforts nécessaires à faire advenir des rencontres ou des trouvailles intéressantes » (Citton, 2014 : 207). Cette conception de la lecture comme labeur éthique rejoint la démarche de Puech et Vila-Matas. Pour eux, l'acte de lire engage toujours une forme de responsabilité, qu'elle soit envers la mémoire d'un mort ou envers les potentialités transformatrices de la littérature elle-même.

Au terme de cette analyse, il apparaît que la fiction théorique ne se contente pas de redéfinir les modalités de lecture : elle invite à une véritable *praxis* où l'acte de lire devient indissociable d'un geste créateur. En dépassant la simple dichotomie entre lecture savante et lecture plaisir, elle ouvre la voie à une conception plus dynamique de l'expérience littéraire, où la théorie elle-même devient matière à création. Cette transformation profonde de notre rapport au texte fait émerger un nouveau type de lecteur, à la fois critique et créateur, pour qui l'analyse n'est plus un exercice

extérieur au texte, mais une forme d'engagement créatif. Cette posture singulière, qui fait de la lecture un acte de création à part entière, nous invite à interroger les modalités de la recherche-création comme paradigme interprétatif. En effet, si la fiction théorique transforme le lecteur en créateur, elle suggère une nouvelle approche de la recherche littéraire, où la frontière entre analyse et création devient poreuse. C'est cette dimension heuristique de la création que la recherche-création permet d'explorer, en offrant un cadre méthodologique adapté à l'hybridité fondamentale de la fiction théorique.

c. Fiction théorique et recherche-création : une méthodologie expérimentale

La fiction théorique, tel qu'elle se manifeste dans les œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas, représente un territoire d'exploration unique où la création littéraire devient elle-même un outil de théorisation. Comme le souligne Marielle Macé dans sa conférence « Formes littéraires, formes de vie. D'un livre à l'autre » (Colloque « Aux côtés de la littérature : dix ans de nouvelles directions », Collège de France, 11 mai 2017), « le nouvel enjeu de la lecture est le passage des œuvres dans la vie », suggérant ainsi une articulation fondamentale entre formes littéraires et formes d'existence. Cette articulation se retrouve dans *Chet Baker piensa en su arte*, lorsque le narrateur s'interroge : « ¿ Cómo reconciliar realidad y ficción logrando encima que ésta, al pasar a ser tan salvaje e indescifrable como la realidad, se vuelva de pronto, ante nuestros maravillados ojos, plenamente legible? » (Vila-Matas, 2011 : 259)/« Comment réconcilier la réalité et la fiction en faisant en sorte que celle-ci, en devenant aussi sauvage et indéchiffrable que la réalité, devienne tout à coup sous nos yeux émerveillés pleinement lisible ? » (Vila-Matas, 2011 : 29).

La fiction théorique transforme fondamentalement l'acte de lecture en processus créatif. Cette transformation rappelle ce qu'Anne Besson observe dans son article « Fanthéories de *Harry Potter* : part de l'auteur, part des lecteurs » : une véritable « initiation à la lecture active » (Besson, 2017 : 3). Cette lecture active trouve son illustration dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil* puisqu'il s'agit d'une littérature qui n'existe pas, faisant ainsi de l'indétermination même un outil de recherche. C'est-à-dire, comme l'explique Sophie Trouffier dans *Les Potterlecteurs : comment J.K. Rowling initie-t-elle son public à la lecture ?* (2015), qu'il s'agit d'un lecteur qui

cherche à « résoudre par accumulation de fragments d'informations une quête d'identité aiguillonnée avant tout par le goût du mystère » (Trouffier, 2015 : 85). Bien que le contexte soit différent, le mécanisme est similaire : dans les deux cas, il s'agit d'une lecture qui devient acte de création. Cette accumulation méthodique est particulièrement visible dans la pratique de la collection des shandys. Cette approche de la collection comme méthode de recherche constitue un des dispositifs fondamentaux de la fiction théorique. Chez Puech, cette dynamique se manifeste dans la confusion productive entre lecture et expérience personnelle. Comme le montre ce passage de *La Bibliothèque d'un amateur* : « Ce texte lacunaire n'aurait donc pas le souci de se conformer à nos conventions ? » (Puech, 1979 : 17). Cette approche rejoint l'analyse de Marielle Macé :

> Dans la lecture en effet, c'est affronté à d'autres styles qu'on exerce le sien, et dans un corps à corps avec d'autres formes que l'on éprouve la sienne. La lecture relaie et expose ainsi nos imaginaires individuels de la forme, nos partis pris insubstituables sur ce que c'est qu'être un sujet : nos phrases y sont suspendues aux phrases littéraires, qui se présentent à la nôtre comme des modèles, c'est-à-dire aussi bien comme des secours que comme des menaces. Par la lecture, en elle, les individus se donnent ainsi les formes de leur pratique, et l'expérience littéraire devient une ressource de stylisation de soi. (Macé, 2017 : 23)

Cette conception de la lecture comme espace de transformation et de création de soi illustre la dimension de recherche-création inhérente à la fiction théorique. La fiction théorique opère un dépassement significatif des frontières conventionnelles. Comme l'analyse William Marx dans un entretien accordé à Johan Faerber pour *Diacritik*, la bibliothèque « déploie une cinquième dimension invisible à l'œil nu » (Marx, 2021 : 1). Cette dimension se manifeste dans les œuvres de Puech et Vila-Matas. En effet, Marx souligne que les « lettrés vivent entre deux existences : la littérature et le monde » (*Ibid.* 2), une dualité que l'on retrouve au cœur de *Benjamin Jordane une vie littéraire* de Puech, où la frontière entre biographie et fiction devient délibérément poreuse. Cette porosité est mise en évidence dans le texte même : « Comment donc se fier à la foi de qui prend un plaisir sincère à livrer ses confessions à la palinodie » (Puech, 1979 : 15), créant ainsi un dispositif méthodologique où le doute lui-même devient un outil d'investigation. Cette conception de la bibliothèque comme espace multidimensionnel trouve un écho particulier dans *Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas, où les références littéraires s'entremêlent pour créer un espace de « probabliothèque ». La probabliothèque se définit comme : « ces ensembles de textes ou d'occurrences qui interviennent de façon plus ou moins probable dans la généalogie d'un autre texte, d'une figure, d'une image, et dans la compréhension que nous en pouvons former »

(Marx, 2021 : 31). Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, cette approche généalogique se complexifie à travers un système de commentaires qui forment un véritable appareil théorique intégré à la fiction, comme le montre ce passage : « Ce que nous connaissons de sa vie réelle est trop contradictoire pour que nous fassions de ce récit une autobiographie sincère » (Puech, 2008 : 15). À cela s'ajoute, le concept d'« astrocritique » qui établit « un certain rapport du ciel à la terre, qui ne se décèle qu'aux grands voyageurs. La connexion des étoiles avec notre monde. Tout un monde lointain devenu soudain proche et présent. La verticalité se révélant par le déplacement horizontal » (Marx, 2021 : 10). Cette dernière « raconte la découverte du monde, de la terre et du ciel par le langage et la littérature » et révèle « à quoi tient le destin futile ou grandiose d'une image, à quels accidents elle doit sa gloire ou son oubli » (*Ibid.* 10). Cette dimension exploratoire se manifeste dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil* à travers « le mode de travail shandy » : « La inmersión, la concentración en el trabajo [...] Esto explica, en parte, que llegaran a instalarse en Bahnhof Zoo, un submarino inmóvil, en busca de esa inmersión o concentración en el trabajo » (Vila-Matas, 2015 : 79)/« La concentration, l'immersion, même, dans le travail […] Ce qui explique en partie qu'ils finirent par s'installer au Bahnhof Zoo, un sous-marin immobilisé, en quête de cette concentration » (Vila-Matas, 1990 : 100). Ces concepts éclairent la démarche de Puech dans *Benjamin Jordane, une vie littéraire*. La généalogie textuelle devient un jeu de probabilités et de connexions inattendues. C'est aussi le cas de Vila-Matas dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, où les références littéraires tissent précisément ce rapport entre « monde lointain » et présent immédiat. Vila-Matas construit ainsi des constellations de références littéraires qui fonctionnent précisément comme ces étoiles guidant le voyageur dans sa découverte du monde textuel.

Les apports théoriques de la fiction théorique sont considérables, notamment dans ce que Pierre Bayard décrit dans sa Postface au premier symposium de critique policière : « Vers un bouleversement des disciplines ». Sa théorisation de la critique policière offre un cadre pertinent pour comprendre la fiction théorique, quand il souligne qu'« en évoquant toutes les lectures possibles des textes littéraires, y compris les plus inattendues, la critique policière se place au cœur même de la production du sens, en son foyer actif » (Bayard, 2017 : 2). Cette approche trouve un écho particulier dans les œuvres de Vila-Matas et Puech qui, chacun à leur manière, explorent ces « lectures possibles ». Dans *La Bibliothèque d'un amateur*, cette exploration prend la forme d'une enquête méthodologique complexe où différentes voix narratives s'interrogent : « Je brûle de

commenter à mon tour ses lectures de prédilection ; mais pourrais-je encore le faire, maintenant que je suis devenu son ami ? » (Puech, 1979 : 9). Cette interrogation révèle la dimension réflexive inhérente à la fiction théorique. Plus encore, quand Bayard affirme que cette méthode « devrait occuper une place privilégiée dans les réflexions que mènent les théories de la lecture » (Bayard, 2017 : 2), il ouvre la voie à une compréhension renouvelée de la fiction théorique comme laboratoire d'expérimentation du sens. C'est ce que William Marx nomme dans *Des étoiles nouvelles* ces espaces où « la littérature découvre le monde ». La dimension expérimentale de la fiction théorique rejoint ce que Bayard identifie comme « la théorie des univers parallèles, qui montre comment les œuvres absentes de notre monde existent dans d'autres, conviction que partage la critique policière, attentive aux traces laissées par ces créations virtuelles sur celles qui ont eu la chance de naître » (*Ibid.* 6). Cette conception trouve une illustration frappante dans la manière dont Puech construit *Benjamin Jordane une vie littéraire*, créant ces « univers parallèles » où fiction et théorie se confondent. De même, la « familiarité particulière entre la critique policière et la paranoïa » que Bayard évoque, rappelant que « Freud insistait sur la proximité entre le délire et la théorie, et sur la fragilité de la frontière qui les sépare » (*Ibid.* 4), éclaire la démarche de Vila-Matas dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, où les frontières entre fiction, théorie et délire créatif deviennent délibérément poreuses. Comme le souligne Bayard, il s'agit d'un « mouvement général de réflexion » qui « incite à ne pas séparer […] lecture des textes et écriture de fiction » (*Ibid.* 3). Cette fusion entre lecture et écriture est manifeste dans le travail de Puech lorsqu'il écrit : « Nous devons cependant tenter de le classer dans un genre littéraire, quitte à augmenter l'irritation de l'auteur. Mais il est peu probable que notre lecture retienne son attention » (Puech, 1979 : 17).

Cette fusion entre lecture et écriture, entre théorie et création, constitue le cœur même de la démarche de la fiction théorique, illustrant « un pont entre les sciences humaines et les sciences dures » (Bayard, 2017 : 6), où la fiction devient un outil d'investigation théorique à part entière. Cette dimension investigatrice est particulièrement présente dans *La Bibliothèque d'un amateur*, lorsque le narrateur s'interroge sur les textes qu'il est en train de lire et de faire exister : « Mais pourquoi l'auteur prétend-il que nous aurions trouvé le secret du partage entre le silence et l'écholalie dans les premières pages du journal, malheureusement brûlées au cours de l'incendie de la grande maison ? » (Puech, 1979 : 10). De même, Vila-Matas développe dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil* une réflexion sur la nature même de cette investigation :

> Cada vez me parece más evidente que nosotros, los portátiles, hemos venido al mundo para expresar el fondo más secreto y recóndito de nuestra naturaleza [...] Somos siempre duales en apariencia, y lo somos porque encarnamos lo nuevo y lo viejo al mismo tiempo. (Vila-Matas, 2015 : 75)

> Il me semble de plus en plus évident que nous, les portatifs, sommes venus au monde pour exprimer le fond le plus secret et le plus inaccessible de notre nature […] Nous sommes toujours duels en apparence, et nous le sommes dans la mesure où nous incarnons le vieux et le neuf à la fois. (Vila-Matas, 1990 : 93)

La fiction théorique permet d'explorer ce que William Marx nomme dans *Des étoiles nouvelles* ces espaces où « la littérature découvre le monde ». La fiction théorique ouvre ainsi vers de nouvelles formes de théorisation qui, loin de se contenter de décrire le monde littéraire, participent activement à sa création et sa transformation. Ce bouleversement des disciplines traditionnelles, annoncé par Bayard, trouve dans les œuvres de Puech et Vila-Matas une incarnation, où théorie et fiction se nourrissent mutuellement pour créer de nouvelles constellations de sens dans le ciel littéraire. Cette création de nouvelles constellations est visible dans l'approche que Vila-Matas développe dans l'*Historia abreviada de la literatura portátil* : « La conspiración se convertiría en la espectacular exaltación de lo que surge y desaparece con la arrogante velocidad del relámpago de la insolencia » (*Ibid.* 77)/« La littérature portative apparaîtrait alors comme l'exaltation spectaculaire de qui surgit et disparaît avec l'arrogante vélocité de l'éclair de l'insolence » (*Ibid.* 97). La dimension méthodologique de cette approche se révèle dans *La Bibliothèque d'un amateur* où Puech construit un dispositif complexe d'investigation : « Les défaillances qu'on pourrait déceler dans ce texte critique sont la contrepartie des manques de l'auteur. Il maintient jusqu'à la fin l'équivoque dans son récit, l'affiche afin que nous perdions notre assurance et renoncions à toute critique comme déjà prévue par son esprit retors » (Puech, 1979 : 21). Cette approche novatrice de la fiction théorique ouvre ainsi des perspectives pour repenser les rapports entre création et théorie, entre fiction et analyse. Elle propose un modèle où la recherche et la création se nourrissent mutuellement dans un dialogue permanent et productif. La fiction théorique, tel qu'elle se déploie chez Puech et Vila-Matas, inaugure ainsi une forme inédite de pensée où l'imaginaire devient un instrument heuristique à part entière. Cette pratique ne se contente pas de brouiller les frontières entre théorie et fiction ; elle propose un nouveau paradigme épistémologique où l'invention littéraire participe pleinement à l'élaboration du savoir. En ce sens,

elle préfigure peut-être l'émergence de nouvelles modalités de recherche capables de répondre aux défis contemporains de la création et de la pensée critique.

d. Le potentiel pédagogique de la fiction théorique

Au terme de notre analyse des œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas, il convient d'examiner la portée pédagogique de la fiction théorique, dimension qui s'avère cruciale pour comprendre l'impact et la pertinence de cette forme littéraire dans le contexte contemporain. Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer dans sa *Petite écologie des études littéraires*, la transmission du savoir littéraire traverse actuellement une crise profonde qui nécessite de repenser radicalement nos modalités d'enseignement. Dans ce contexte, la fiction théorique, par sa capacité à fusionner création et réflexion critique, apparaît comme une réponse aux défis de l'enseignement littéraire contemporain. En effet, les œuvres de Puech et Vila-Matas, en proposant une forme hybride qui conjugue plaisir narratif et profondeur théorique, ouvrent la voie à une pédagogie renouvelée de la littérature. Cette section se propose d'explorer le potentiel pédagogique de la fiction théorique, territoire encore vierge de la recherche, en montrant comment cette forme littéraire permet de dépasser les oppositions traditionnelles entre théorie et pratique, entre analyse critique et création, pour proposer un modèle d'enseignement plus intégré et plus efficace. Ce faisant, nous espérons contribuer non seulement à une meilleure compréhension de la fiction théorique comme forme littéraire, mais aussi à l'élaboration d'outils pédagogiques innovants pour l'enseignement de la littérature.

La fiction théorique, par sa nature hybride, déstabilise les cadres habituels de l'analyse littéraire. Ni tout à fait fiction, ni strictement théorie, elle se situe dans un entre-deux qui rend son appréhension critique délicate. Les rares travaux qui lui ont été consacrés, tels ceux de Laurent Demanze sur l'écriture de soi dans la littérature contemporaine (*Les Fictions encyclopédiques*, 2015) ou ceux de Dominique Viart sur les formes contemporaines de la littérature (*La Littérature française au présent*, 2008), l'abordent généralement de manière tangentielle, comme une manifestation parmi d'autres des mutations de la littérature contemporaine. Cette marginalisation critique apparaît d'autant plus paradoxale que la fiction théorique, en tant que forme réflexive, propose une réflexion sur les conditions mêmes de la création et de l'analyse littéraires. Comme

le souligne René Audet dans *La Fiction à l'essai* (2018), ces textes qui « pensent la littérature en la faisant » constituent un laboratoire privilégié pour observer les transformations contemporaines du fait littéraire. L'absence d'une véritable tradition critique consacrée à la fiction théorique reflète peut-être aussi une certaine résistance institutionnelle face à des formes qui remettent en question la séparation traditionnelle entre création et critique, entre pratique et théorie. Les travaux de Jean-Marie Schaeffer sur l'expérience esthétique (*L'Expérience esthétique*, 2015) suggèrent pourtant que ces formes hybrides, loin d'être de simples curiosités littéraires, pourraient bien constituer des outils précieux pour repenser notre rapport à la littérature et à son enseignement. Dans le sillage des réflexions de Jacques Rancière sur l'émancipation intellectuelle (*Le maître ignorant*, 1987), on peut voir dans la fiction théorique une forme apte à favoriser une appropriation active du savoir littéraire. En effet, elle invite le lecteur à participer simultanément à l'élaboration du sens et à sa théorisation.

La réflexion sur la transmission du savoir littéraire s'inscrit dans un contexte théorique riche, notamment éclairé par les travaux d'Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* (1998). Compagnon y souligne la nécessité de repenser les rapports entre théorie et pratique dans l'enseignement littéraire, une problématique qui trouve un écho particulier dans la fiction théorique. Sa réflexion sur la tension inhérente à l'enseignement littéraire est particulièrement éclairante :

> Dans l'enseignement, la contradiction entre l'intérêt pour le sens originel des textes et le souci de leur pertinence pour la formation des hommes d'aujourd'hui, entre l'éducation et l'instruction, est une donnée inéluctable. Le professeur peut insister sur le temps de l'auteur ou sur notre temps, sur l'autre ou sur le même, partir de l'autre pour rejoindre le même, ou inversement, mais, sans ces deux foyers, l'enseignement n'est sans doute pas complet. (Compagnon, 2018 : 112)

Cette tension fondamentale qu'identifie Compagnon entre historicité et actualisation, entre altérité et identification, trouve dans la fiction théorique une résolution féconde. En effet, les œuvres de Puech et Vila-Matas, par leur nature hybride, permettent précisément d'articuler ces « deux foyers » essentiels à l'enseignement littéraire. D'une part, elles maintiennent une conscience aiguë de l'historicité des textes et des théories qu'elles mobilisent, inscrivant leur réflexion dans une tradition littéraire clairement identifiée. D'autre part, par le biais de la fiction, elles actualisent cette matière théorique en la rendant vivante et pertinente pour le lecteur contemporain.

Comme le souligne Vincent Jouve dans *Pourquoi étudier la littérature ?* (2010), l'enjeu n'est pas simplement de transmettre des connaissances, mais de développer une véritable « conscience littéraire ». Cette notion de conscience littéraire permet d'appréhender le potentiel pédagogique de la fiction théorique. Les œuvres de Puech et Vila-Matas ne se contentent pas de transmettre un savoir sur la littérature : elles mettent en scène le processus même de cette transmission, transformant l'acte de lecture en une expérience de pensée critique. Cette dimension réflexive est d'autant plus significative que, comme le fait remarquer Tzvetan Todorov dans *La Littérature en péril* (2014), l'enseignement littéraire traditionnel tend souvent à privilégier les outils d'analyse au détriment de l'expérience littéraire elle-même. La fiction théorique, en fusionnant l'expérience de lecture et la réflexion critique, propose une alternative à cette dichotomie stérile.

Les travaux de Bertrand Gervais sur la lecture littéraire (*À l'écoute de la lecture*, 2006) permettent d'approfondir cette réflexion en montrant comment la fiction théorique peut favoriser une « lecture participative ». Selon Gervais, la lecture littéraire ne devient formatrice que lorsqu'elle engage le lecteur dans un double mouvement d'immersion et de distance critique. Les œuvres de Puech et Vila-Matas, par leur structure même, incarnent ce double mouvement : elles invitent le lecteur à s'immerger dans une fiction tout en maintenant une distance réflexive qui permet la théorisation de cette expérience. Cette dynamique rejoint les analyses de Jean-Louis Dufays sur la « lecture littéraire comme culture de la complexité » (*Stéréotype et lecture*, 2010), où il montre comment l'apprentissage de la lecture littéraire passe par l'acquisition d'une capacité à naviguer entre différents niveaux d'interprétation. Comme l'explique Dufays, la lecture se caractérise par un décalage fondamental, puisque « le sens comporte toujours pour le lecteur une part plus ou moins importante d'indéterminations, d'ambigüités, d'éléments "illisibles" que son système de référence ne lui permet pas de décoder directement » (Dufays, 2010 : 31). Cette indétermination n'est pas un obstacle, mais une richesse, car elle permet « une élaboration d'hypothèses, à partir de structures sémantiques préexistantes qu'on reconnaît à tous les niveaux du texte » (*Ibid.* 21). En ce sens, le texte apparaît comme « un processus inachevé, un "évènement possible" voué à la polysémie » (*Ibid.* 30), qui requiert l'engagement actif du lecteur pour construire du sens. Cette conception permet de comprendre comment lecture et théorisation peuvent s'enrichir mutuellement dans un même mouvement. Cette approche trouve un écho théorique dans les écrits de Michel Picard sur la lecture comme un jeu (*La Lecture comme jeu*,

1986). Il propose de considérer la lecture comme un processus dynamique qui combine participation et distanciation. La fiction théorique, en jouant explicitement avec les codes de la fiction et de la théorie, matérialise ce processus et le rend ainsi plus accessible à l'apprentissage. Cette perspective permet de repenser la notion même de compétence littéraire, telle que la définit Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser* (2007). Selon lui, la compétence littéraire ne se réduit pas à la maîtrise d'outils d'analyse, mais implique une capacité à participer à la construction du sens des textes. La fiction théorique, en mettant en scène cette construction du sens, devient ainsi un outil pédagogique pertinent pour développer cette compétence complexe.

Comme le souligne Anne-Claire Marpeau dans « Peut-on débattre d'une fiction dans le cadre scolaire ? », « la mise en débat des fictions et de leur contenu est donc au cœur de la transmission littéraire. Elle comporte des aspects moraux, identificatoires et esthétiques : les jugements portés par le lecteur·rice·s, notamment dans le cadre scolaire, témoignent des valeurs des individus » (Marpeau, 2021 : 2). En effet, la lecture de fiction engage un « processus d'appropriation et de construction de soi chez le lecteur », où ce dernier « se compare, se reconnaît et se différencie des formes proposées par le texte » (*Ibid.* 2). Toutefois, ce processus d'appropriation est souvent entravé par le « cadre normatif de la lecture scolaire » (*Ibid.* 14) qui tend à privilégier une lecture analytique et objectivante. Comme le montre l'expérience de Marpeau en classe de première, le support pédagogique « était entièrement tourné vers l'argumentation » (*Ibid.* 14), orientant ainsi les élèves vers une « problématique "littéraire" au sens esthétique du terme » (*Ibid.* 14) plutôt qu'en favorisant l'expression personnelle. En conséquence, comme l'explique Fanny Renard dans *Les Lycéens et la lecture* (2011), à partir du lycée, « l'appropriation des textes est valorisée […] lorsqu'elle ancre les textes (style comme thème) dans des savoirs spécialisés et académiques ; elle l'est moins lorsqu'elle les réfère à des expériences, biographiques ou lectorales, non constituées en savoirs » (Renard, 2011 : 13). Ainsi, le cadre scolaire semble favoriser une lecture figée, au détriment d'une approche plus subjective et personnelle des œuvres. Dans ce contexte, il apparaît essentiel de repenser le cadre de lecture scolaire afin d'enrichir la relation du lecteur avec le texte. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne les œuvres de fiction théorique, comme celles de Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas, qui offrent des espaces où l'appropriation et la cocréation du sens sont des éléments centraux. La fiction théorique, en raison de sa structure hybride et de ses caractéristiques particulières, telle que l'hybridation des genres, la tension entre narration et réflexion théorique, et

la polyphonie des voix narratives, engage le lecteur dans un processus de co-construction du sens. Ce dernier n'est plus un récepteur passif, mais un participant actif qui réagit aux textes et les redéfinit en fonction de son propre vécu et de ses interrogations personnelles. La notion de « processus d'appropriation et de construction de soi » (Marpeau, 2021 : 8) trouve un écho direct dans la fiction théorique, où la relation entre le lecteur et le texte est tout sauf unidimensionnelle. Dans les œuvres de Puech, le narrateur et l'histoire se déploient dans un espace où l'identification au personnage de Benjamin Jordane et la reconnaissance de ses dilemmes existentiels deviennent des moyens pour le lecteur de se reconnaître et se différencier. Le texte de Puech, qui floute les frontières entre la réalité biographique et la fiction, invite à une lecture réflexive et subjective. Le lecteur est confronté à un texte qui, tout en offrant des repères théoriques et intellectuels, le pousse également à s'interroger sur ses propres attentes et sa propre perception de la réalité et de la fiction. Ce processus d'engagement personnel transforme la lecture en un espace de partage, où chaque lecteur peut apporter une lecture personnelle, fondée sur ses propres expériences et réflexions. De la même manière, les œuvres de Vila-Matas jouent sur la question de l'instabilité du narrateur et sur l'ironie du texte. L'écriture de Vila-Matas est une invitation à lire entre les lignes, à déconstruire les codes narratifs, à remettre en question la réalité du récit tout en étant conscient de l'aspect théorique sous-jacent. Le narrateur, en quête de sens, déconstruit la réalité et les attentes du lecteur, créant ainsi un dialogue constant avec ce dernier. Dans ces œuvres, la fiction théorique prend la forme d'un métadiscours, où la question de l'écriture et de la lecture est mise en débat, et où le lecteur est un acteur essentiel de ce processus. Ce type de fiction, par son interaction constante avec le lecteur, favorise un engagement actif et personnel. Dans le cadre scolaire, cette approche de la fiction théorique pourrait constituer une alternative pertinente aux méthodes traditionnelles de lecture. En effet, même si les exigences académiques tendent à orienter la lecture vers une approche rationnelle et distanciée, la fiction théorique, par sa capacité à mêler réflexion théorique et expérience subjective, permet de réintroduire une dynamique de débat. Dans ce contexte, les lectures des élèves ne sont plus seulement considérées du point de vue de leur conformité avec un savoir établi, mais en fonction d'un processus créatif et personnel. Les œuvres de Puech et Vila-Matas, par leur nature intertextuelle et leur capacité à jouer avec les frontières entre genres et discours, offrent un cadre propice à cette approche dynamique. Le texte devient ainsi un espace de partage, où les différentes lectures des élèves peuvent se croiser, s'enrichir mutuellement, et permettre à chacun de développer une relation plus intime et plus personnelle avec le texte.

En raison de son hybridité, la fiction théorique s'affirme comme un espace fécond sur le plan pédagogique, transcendant la traditionnelle dichotomie entre théorie et pratique. Raphaël Baroni, dans *La Tension narrative* (2007), démontre comment la tension narrative, loin d'être un simple artifice de divertissement, constitue un véritable outil cognitif : « La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception » (Baroni, 2007 : 18). Cette dimension passionnelle de la lecture, plutôt que de s'opposer à l'apprentissage théorique, le catalyse. En effet, comme le précise Baroni, « la tension, sur un plan textuel, est le produit d'une réticence […] qui induit chez l'interprète une attente impatiente portant sur les informations qui tardent à être livrées, cette impatience débouche sur une participation cognitive accrue » (*Ibid.* 98). Cette « participation cognitive accrue » trouve une illustration dans les œuvres de Vila-Matas, notamment dans *Bartleby y compañía*, où la réflexion sur la négation en littérature se développe à travers une enquête narrative qui transforme l'exploration théorique en une véritable aventure intellectuelle. De même, dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, le jeu constant avec les références mêlant histoire littéraire et artistique à l'invention, exemplifie cette aventure intellectuelle au sein de la fiction, créant un espace où l'érudition et l'imagination se nourrissent. Les travaux de Jean-Benoît Puech démontrent comment la fiction peut devenir un laboratoire d'expérimentation où la théorie littéraire s'incarne et se met à l'épreuve. Cette approche rejoint l'observation de Baroni selon laquelle « chaque actualisation du texte, si l'on considère sa nouveauté foncière et qu'on libère ainsi la force du sens, modifie l'horizon de l'interprète et prépare une nouvelle saisie inédite du récit » (*Ibid.* 397). La force pédagogique de la fiction théorique réside précisément dans ce que Baroni identifie comme un détour nécessaire : « si le récit est en mesure d'expliquer quelque chose, il prend un détour pour le faire, et c'est par ce détour qu'il acquiert sa force de persuasion particulière » (*Ibid.* 412).

L'indiscipline créatrice, en tant que paradigme pédagogique émergeant de la fiction théorique, renouvelle les modalités de transmission du savoir. Dans leurs *Exercices de théorie littéraire* (2016), Sophie Rabau et Florian Pennanech proposent une approche révolutionnaire de l'enseignement théorique qui fait de la fiction un véritable outil épistémologique : « dire que la théorie peut passer directement par ses propres fictions c'est admettre que l'invention fait bien partie du processus, et ne se réduit pas à un préalable récréatif au discours sérieux » (Rabau & Pennanech, 2016 : 123). Cette démarche, qui se concrétise notamment à travers des consignes

comme « proposez une fiction théorique sur le sujet suivant : “conclure la littérature” » (*Ibid.* 128), rejoint les expérimentations de Vila-Matas en ce qu’elle fait de l’invention un mode légitime de théorisation. La visée de cette approche dépasse la volonté de rendre la théorie plus accessible : comme le soulignent les auteurs, « peut-être donc peut-on aussi répondre à cette question en disant que théoriser sert à théoriser, la théorisation a pour but premier la production théorique. Il faut peut-être admettre, ou se souvenir, que le savoir, même abstrait ou spéculatif, trouve sa fin en lui-même, dans le simple fait d’augmenter notre pouvoir de penser la littérature passée, présente et future » (*Ibid.* 130). Cette conception de la théorie comme activité créatrice autonome fait écho aux travaux de Michel de Certeau sur les « arts de faire » (*Invention du quotidien*, 1990), où les pratiques de détournement et de réappropriation constituent des modalités essentielles de la production de sens. Pour de Certeau, la lecture est un « braconnage » intellectuel, où les lecteurs deviennent des « voyageurs » qui « circulent sur les terres d’autrui, nomades braconnant à travers les champs qu’ils n’ont pas écrits » (de Certeau, 1990 : 251). Cette conception du « braconnage » intellectuel que propose de Certeau s’enrichit d’autres notions pour penser la fiction théorique. Ainsi, lorsqu’il affirme que « le lecteur est le producteur de jardins qui miniaturisent et collationnent un monde, Robinson d’une île à découvrir, mais “possédé” aussi par son propre carnaval qui introduit le multiple et la différence dans le système écrit d’une société et d’un texte » (*Ibid.* 250), il éclaire la dimension créative et transformative de la lecture théorique. La fiction théorique, en ce sens, opère ce que de Certeau nomme une « déterritorialisation », « oscillant dans un non-lieu entre ce qu’il invente et ce qui l’altère » (*Ibid.* 250). Cette oscillation entre invention et altération caractérise la démarche de la fiction théorique qui, comme le suggère de Certeau à propos de la lecture, ne « se garantit pas contre l’usure du temps », « ne conserve pas ou mal son acquis », mais répète à chaque fois le « paradis perdu » (*Ibid.* 251) d’une pensée en train de se faire. La fiction théorique rejoint une « mythologie dispersée dans la durée, l’égrènement d’un temps non rassemblé, mais disséminé en répétitions et en différences de jouissances, en mémoires et en connaissances successives » (*Ibid.* 252). Cette temporalité fragmentée, cette dispersion créatrice, fait de la fiction théorique non pas un simple outil pédagogique, mais un véritable « art subtil » qui, comme le note de Certeau, permet d’« insinuer la novation dans le texte même et dans les termes d’une tradition » (*Ibid.* 252).

La fiction théorique, en déplaçant les frontières traditionnelles entre création et analyse, nous invite à repenser fondamentalement notre rapport au savoir littéraire. Plus qu'un simple outil pédagogique, elle dessine les contours d'une nouvelle écologie de la pensée, où l'acte de théorisation ne précède ni ne suit la création, mais s'y mêle intimement. Cette forme hybride ouvre ainsi la voie à une pédagogie de l'indétermination, où l'incertitude et l'ambigüité, loin d'être des obstacles à l'apprentissage, deviennent les moteurs mêmes de la construction du savoir. Cette approche résonne particulièrement avec les enjeux contemporains de l'enseignement littéraire, confronté à la nécessité de former des lecteurs capables non seulement d'analyser des textes, mais aussi de naviguer dans un paysage culturel en constante mutation. La fiction théorique, en proposant des espaces de pensée où la rigidité des catégories s'efface au profit d'une fluidité créative, prépare les lecteurs à cette nouvelle écologie du savoir. Au-delà des implications immédiates pour l'enseignement de la littérature, la fiction théorique nous invite à reconsidérer plus largement le rôle de l'imagination dans la construction et la transmission des connaissances. Elle suggère la possibilité d'une pédagogie où la pensée théorique ne serait plus seulement un outil d'analyse, mais aussi un instrument de création, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour la formation intellectuelle et artistique. Cette forme singulière nous rappelle finalement que la théorie littéraire, loin d'être un simple cadre analytique, peut devenir un terrain d'exploration et d'expérimentation où s'inventent de nouvelles manières de penser et de transmettre la littérature. Dans un contexte où les humanités doivent sans cesse justifier leur pertinence, la fiction théorique affirme la possibilité d'un savoir qui ne sacrifie ni la rigueur à la créativité ni l'imagination à l'analyse, mais les réunit dans un même mouvement de pensée.

CONCLUSION

« Jouer avec la théorie, penser par la fiction » : cette formule, qui a guidé notre étude des œuvres de Jean-Benoît Puech et d'Enrique Vila-Matas, constitue un paradigme intéressant pour repenser les modalités du savoir littéraire. Elle définit un nouvel espace dans lequel la pensée littéraire évolue. L'imagination devient une méthode et la théorie se transforme en récit, ce qui modifie notre relation au savoir. À l'heure où les frontières génériques s'estompent, où les certitudes théoriques vacillent, la fiction théorique émerge comme une réponse audacieuse aux défis de la critique contemporaine. Notre parcours, qui va des fondements théoriques du genre aux expérimentations les plus récentes de Jean-Benoît Puech et Enrique Vila-Matas, nous a permis de cartographier ce territoire encore largement inexploré où le plaisir du texte et la rigueur théorique, loin de s'opposer, s'enrichissent mutuellement. Ce qui pourrait apparaître de prime abord comme une simple hybridation générique se révèle être un véritable dispositif épistémologique, une façon inédite de produire et de transmettre le savoir littéraire.

Un dispositif littéraire aux multiples facettes

Notre étude a permis de mettre en lumière la complexité et la richesse de la fiction théorique comme forme littéraire novatrice. Ce dispositif littéraire repose sur plusieurs articulations clefs.

Au niveau textuel, la fiction théorique opère une reconfiguration fondamentale des modalités de la pensée critique en instaurant une dynamique textuelle où narration et théorisation s'interpénètrent jusqu'à devenir indissociables. Ce phénomène ne relève pas d'une simple hybridation formelle, mais constitue une véritable mutation épistémologique, transformant en profondeur les conditions d'élaboration et de transmission du savoir littéraire. Cette mutation se manifeste d'abord dans la transformation du statut même du discours théorique qui, loin de surplomber la fiction, s'élabore désormais dans son mouvement propre. La narration devient le lieu d'une exploration conceptuelle où l'invention fictionnelle ne se contente plus d'illustrer une pensée préexistante, mais participe pleinement à son émergence. Ce processus engendre une forme de cognition narrative, où la progression du récit coïncide avec le développement de la réflexion théorique. *Il Nome della rosa* d'Eco exemplifie cette dynamique : l'enquête policière n'y fonctionne pas comme simple véhicule d'une théorie sémiologique, mais constitue la matrice même de son élaboration, créant une forme inédite de pensée en mouvement. Cette reconfiguration

s'accompagne d'une transformation de la temporalité textuelle. Le temps de la narration déploie selon une logique qui n'est plus celle de l'argumentation traditionnelle, mais celle d'une exploration heuristique. Cette temporalité spécifique permet l'émergence d'une pensée qui se construit dans les interstices entre fiction et théorie, échappant aux contraintes de la linéarité argumentative sans pour autant renoncer à la rigueur analytique. Un tel dispositif engendre une redéfinition du rapport entre fiction et vérité théorique. L'imagination, loin d'être cantonnée à un rôle illustratif, devient un instrument d'investigation conceptuelle. Cette épistémologie fictionnelle trouve une expression aboutie dans les œuvres qui explorent les potentialités de la métalepse théorique. Ainsi, dans *Les personnages rêvent aussi* de Lavocat, la transgression des niveaux narratifs constitue une méthode d'investigation des questions ontologiques fondamentales que pose la fiction. Cette reconfiguration des rapports entre théorie et fiction s'accompagne d'une déstabilisation des catégories génériques traditionnelles. Toutefois, cette instabilité s'avère productive en ce qu'elle permet l'émergence de formes textuelles nouvelles qui ne se contentent pas de combiner les genres existants, mais en réinventent les modalités d'interaction. Les œuvres de Vila-Matas illustrent cette dynamique : leur structure en archipel crée un espace textuel où chaque récit, tout en préservant son autonomie narrative, participe d'une réflexion théorique plus vaste sur les frontières de la littérature. Cette mutation des modalités de la pensée critique aboutit à l'émergence d'une forme textuelle spécifique où l'élaboration théorique procède non plus par exposition systématique, mais par exploration narrative. Ce nouveau paradigme ne signifie pas l'abandon de la rigueur analytique, mais sa reconfiguration au sein d'un dispositif qui fait de la fiction non plus l'objet, mais le médium même de la théorisation. Cette évolution ouvre des perspectives pour le renouvellement de la pensée critique, en démontrant la possibilité d'une théorisation qui ne sacrifie ni la complexité conceptuelle ni la puissance évocatrice de la fiction.

Par ailleurs, la fiction théorique opère une transformation radicale des processus herméneutiques en instaurant un régime de lecture qui transcende la dichotomie traditionnelle entre immersion fictionnelle et distance critique. Cette mutation engage une redéfinition de l'acte de lecture, transformant le lecteur en agent actif de l'élaboration théorique. Cette reconfiguration se manifeste d'abord dans l'émergence d'une posture lectorale hybride où l'engagement dans la fiction et la réflexion théorique se nourrissent. Le lecteur se trouve projeté dans un espace interprétatif qui exige simultanément une immersion narrative et une conscience critique aiguë. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino exemplifie cette dynamique : en faisant de l'acte

de lecture l'objet même de la narration, l'œuvre institue une forme de réflexivité qui ne rompt pas l'immersion, mais l'approfondit, transformant la conscience critique du lecteur en moteur de l'expérience fictionnelle. Cette hybridation des postures de lecture s'accompagne d'une reconfiguration des parcours interprétatifs. L'œuvre ne se présente plus comme un territoire balisé à explorer selon des protocoles herméneutiques établis, mais comme un espace textuel ouvert où le lecteur doit construire activement son cheminement. *House of Leaves* de Danielewski pousse cette logique à son paroxysme en créant un dispositif textuel qui fonde son principe d'élaboration théorique sur la désorientation contrôlée du lecteur. La navigation entre les strates narratives et interprétatives devient une forme incarnée de réflexion sur les mécanismes de la signification littéraire. Cette mutation du rapport au texte engendre une transformation de la temporalité de la lecture. À la progression linéaire se substitue une temporalité complexe où les moments d'immersion narrative et de réflexion théorique s'entrelacent et se contaminent. L'œuvre de Vila-Matas illustre cette dynamique : ses récits construisent un réseau intertextuel dense qui exige du lecteur une constante oscillation entre engagement narratif et investigation théorique. La lecture devient une forme d'enquête où chaque élément fictionnel ouvre potentiellement sur une réflexion conceptuelle plus vaste. Cette reconfiguration s'accompagne d'une mutation du statut même de l'interprétation. Celle-ci n'apparaît plus comme une opération secondaire appliquée au texte, mais comme une dimension constitutive de l'expérience de lecture. *Les personnages rêvent aussi* de Lavocat exemplifie cette évolution : en mettant en scène des personnages qui débattent de leur propre statut ontologique, l'œuvre intègre la réflexion théorique comme une composante intrinsèque de la dynamique narrative, transformant l'acte interprétatif en une expérience à la fois intellectuelle et sensible. Cette mutation des processus herméneutiques aboutit à l'émergence d'un nouveau paradigme de lecture où l'élaboration théorique procède non plus par application de modèles préexistants, mais par une forme d'expérimentation interprétative continue. Le lecteur n'est plus simple récepteur, mais devient cocréateur du sens, engagé dans une activité qui est simultanément immersion fictionnelle et élaboration conceptuelle. Cette évolution ouvre des perspectives pour le renouvellement des pratiques critiques, en démontrant la possibilité d'une herméneutique qui conjugue complexité théorique et intensité de l'expérience littéraire.

La fiction théorique déploie un système complexe de relations textuelles qui transforme profondément la nature de l'investigation théorique. Ce système constitue une matrice épistémologique où chaque relation entre les textes devient potentiellement génératrice de sens

théorique. L'originalité de ce dispositif réside dans sa capacité à transformer les relations textuelles traditionnelles en instruments heuristiques. Ainsi, la référence littéraire n'opère plus comme simple citation ou hommage, mais comme vecteur d'une investigation conceptuelle. L'œuvre de Vila-Matas illustre cette mutation : les références qui constituent la trame de ses récits fonctionnent comme autant de prismes théoriques, chacun offrant un angle d'approche spécifique des questions littéraires abordées. La bibliothèque imaginaire qu'il construit devient un laboratoire où chaque référence, qu'elle soit réelle ou fictive, participe d'une expérimentation théorique continue. Cette reconfiguration des relations textuelles s'accompagne d'une mutation du statut de la tradition littéraire. Les œuvres convoquées deviennent des agents actifs dans l'élaboration théorique. Ce processus engendre une forme inédite de dialogue avec l'héritage littéraire, où la reprise, la transformation et parfois même l'invention de références participent d'une réflexion théorique qui se déploie à travers la réécriture même de la tradition. L'architextualité acquiert dans ce contexte une fonction spécifique : plutôt que de simplement jouer avec les codes génériques, la fiction théorique en fait les instruments d'une investigation sur les conditions de la production du sens littéraire. Le brouillage des frontières entre roman, essai, biographie ou journal devient le moyen d'une exploration théorique des fondements mêmes de ces catégories. Cette sophistication des relations textuelles aboutit à l'émergence d'un dispositif critique original où la théorisation procède par constellation plutôt que par argumentation linéaire. Chaque relation intertextuelle, chaque reprise ou transformation d'une œuvre antérieure s'inscrit dans un réseau complexe où la pensée théorique évolue non plus par une exposition systématique, mais par des résonances et des échos successifs. Cette approche permet l'émergence de perspectives théoriques inédites qui ne pourraient se déployer dans le cadre d'un discours critique traditionnel. Ce système de relations textuelles constitue ainsi non seulement une innovation formelle, mais une véritable révolution épistémologique dans l'approche du fait littéraire. Il permet l'élaboration d'une pensée théorique qui ne se contente plus d'analyser son objet de l'extérieur, mais se développe à travers un processus d'exploration active des potentialités signifiantes de la littérature. Cette évolution ouvre la voie à une forme nouvelle de théorisation où la complexité des relations textuelles devient elle-même instrument de connaissance.

La fiction théorique institue une épistémologie singulière qui redéfinit fondamentalement les conditions de production du savoir littéraire. Cette mutation engage une révolution dans notre conception de la connaissance littéraire, transformant les modalités de l'investigation théorique.

Au cœur de cette reconfiguration épistémologique se trouve une réévaluation radicale du statut de l'imagination dans la production du savoir. Celle-ci n'est plus considérée comme une force potentiellement déstabilisatrice qu'il faudrait maîtriser, mais comme un instrument heuristique. Cette légitimation de l'imagination comme outil de recherche permet l'émergence d'un mode d'investigation inédit où l'invention fictionnelle devient le vecteur de l'élaboration théorique. Les expériences de pensée que permet la fiction deviennent les moteurs d'une découverte théorique. Cette approche engendre une transformation profonde du statut de l'incertitude dans la production du savoir. Là où l'épistémologie traditionnelle tend à considérer l'ambiguïté comme un obstacle à éliminer, la fiction théorique en fait un principe actif de la recherche. Cette intégration productive de l'indétermination permet d'appréhender des phénomènes littéraires qui échappent aux modes d'investigation conventionnels, notamment les zones d'ombre et les contradictions inhérentes aux processus de création et de réception. Le jeu acquiert dans ce contexte un statut épistémologique inédit. Au-delà de sa dimension ludique, il devient un mode d'investigation permettant d'explorer les limites et les potentialités des concepts théoriques. Cette légitimation du jeu comme instrument de recherche s'accompagne d'une revalorisation de l'ironie comme outil critique. Celle-ci ne fonctionne plus comme mise à distance, mais comme vecteur d'une investigation qui interroge les fondements de notre approche de la littérature. Cette mutation épistémologique transforme également le rapport à la vérité théorique. La fiction théorique vise à créer des configurations conceptuelles dynamiques capables de rendre compte de la complexité des phénomènes littéraires. Cette approche génère une forme de connaissance qui ne procède plus par accumulation de savoirs stabilisés, mais par exploration continue des possibles théoriques. Une telle reconfiguration aboutit à l'émergence d'un paradigme épistémologique où la production de savoir s'effectue par expérimentation fictionnelle. Cette évolution ouvre des perspectives pour la recherche littéraire, en démontrant la possibilité d'une investigation théorique qui ne sacrifie ni la rigueur analytique ni la puissance créatrice de l'imagination. Elle permet d'appréhender des dimensions du fait littéraire qui résistent aux approches traditionnelles, proposant une voie originale pour répondre aux défis que pose la complexité croissante des pratiques littéraires contemporaines.

La fiction théorique instaure un dispositif pédagogique novateur qui transforme les modalités de transmission du savoir littéraire. Cette mutation pédagogique constitue une reconfiguration des processus d'apprentissage et d'appropriation de la théorie littéraire. Au cœur de ce dispositif se trouve une transformation radicale de la position de l'apprenant. Le lecteur

devient l'agent d'une exploration théorique qui engage simultanément ses facultés analytiques, imaginatives et sensibles. Cette activation du lecteur dans le processus d'apprentissage engendre une forme de cognition spécifique où la compréhension théorique émerge de l'expérience même de la lecture. La découverte conceptuelle ne procède plus d'une transmission verticale, mais d'une élaboration progressive qui s'effectue à travers l'engagement actif dans le texte. Cette reconfiguration s'accompagne d'une mutation des temporalités d'apprentissage. À la progression linéaire traditionnelle se substitue une temporalité complexe qui permet des parcours multiples d'appropriation du savoir. La stratification des niveaux de lecture crée un espace pédagogique modulable où chaque lecteur peut construire son propre cheminement théorique selon un rythme et des modalités qui lui sont propres. Cette plasticité temporelle favorise une maturation progressive de la pensée théorique qui s'enrichit au fil des lectures successives. La dimension ludique acquiert dans ce contexte une fonction cognitive spécifique qui dépasse la simple motivation pédagogique. Le jeu devient un opérateur de pensée qui permet d'appréhender les concepts théoriques à travers leur mise en mouvement fictionnelle. Cette légitimation du ludique comme instrument d'apprentissage transforme l'exploration théorique en une forme d'aventure intellectuelle où la découverte conceptuelle s'accompagne du plaisir de la pensée. Cette approche engendre également une transformation du rapport à l'erreur et à l'incertitude dans le processus d'apprentissage. Là où la pédagogie traditionnelle tend à les considérer comme des obstacles à éliminer, la fiction théorique en fait des moments productifs de l'exploration conceptuelle. Cette intégration de l'indétermination dans le processus d'apprentissage permet de développer une compréhension plus nuancée et plus profonde des phénomènes littéraires. Cette mutation pédagogique aboutit ainsi à l'émergence d'un paradigme éducatif où l'apprentissage de la théorie ne procède plus par transmission de savoirs constitués, mais par expérimentation active des possibilités conceptuelles. Cette évolution démontre la possibilité d'une pédagogie qui ne dissocie plus artificiellement rigueur théorique et engagement sensible dans le texte. Elle suggère une voie originale pour répondre aux défis que pose la transmission des savoirs littéraires dans le contexte contemporain, où la complexification croissante des pratiques littéraires exige des approches pédagogiques plus souples et plus adaptatives.

La fiction théorique : émergence et constitution d'un genre

La fiction théorique émerge d'une constellation de mutations historiques et épistémologiques qui transforment progressivement les conditions mêmes de l'élaboration du discours critique. Cette émergence relève d'une reconfiguration des rapports entre pensée théorique et création littéraire. Le moment des *Essais* de Montaigne constitue la première rupture décisive dans cette généalogie. Les *Essais* inaugurent un mode de pensée qui refuse la systématisation dogmatique au profit d'une exploration continue où l'écriture devient le laboratoire même de l'élaboration conceptuelle. Cette révolution épistémologique opère à plusieurs niveaux : d'abord dans le rapport au savoir, qui n'est plus conçu comme un système clos, mais comme une recherche perpétuelle ; ensuite dans la relation à l'écriture, qui devient le lieu même de la pensée plutôt que son simple véhicule ; enfin, dans l'acceptation de l'incertitude comme principe heuristique productif. Cette légitimation d'une pensée en mouvement, qui assume ses propres contradictions et fait du doute un instrument de connaissance, constitue le socle épistémologique sur lequel pourra se développer la fiction théorique. Une seconde mutation s'opère à travers l'émergence progressive, particulièrement sensible au XIX^{e} siècle, d'une figure nouvelle : celle du critique-écrivain. Cette évolution transforme les modalités du discours sur la littérature, mais aussi la nature même de l'activité critique. L'entre-deux générique qu'elle instaure ne relève plus de l'indécision formelle, mais devient un espace productif où peuvent s'élaborer de nouvelles formes de pensée. Cette transformation s'accompagne d'une redéfinition du statut de la critique : celle-ci n'est plus conçue comme une activité secondaire, subordonnée à la création, mais comme une forme d'écriture à part entière qui peut générer ses propres innovations formelles et conceptuelles. Le paradigme borgésien constitue la troisième transformation décisive dans cette généalogie. Les fictions critiques de Borges opèrent une véritable révolution dans le rapport entre théorie et fiction. Des textes comme « Pierre Menard, autor del Quijote » ou « La Biblioteca de Babel » ne se contentent pas d'hybrider les genres : ils instaurent un nouveau régime d'écriture où l'invention fictionnelle devient elle-même mode de théorisation. Cette mutation se caractérise par sa manière de repenser les rapports entre vérité et fiction : la fiction n'est plus considérée comme l'opposé de la vérité théorique, mais comme un moyen spécifique d'accéder à certaines vérités inaccessibles au discours critique traditionnel. L'influence de ce modèle borgésien se révèle décisive dans sa capacité à légitimer la fiction comme instrument d'investigation théorique. Ces trois mutations fondamentales s'accompagnent d'évolutions plus larges qui contribuent à créer les conditions

d'émergence de la fiction théorique contemporaine. L'éclatement progressif des genres littéraires traditionnels, accéléré par les expérimentations des avant-gardes, crée un contexte propice à l'émergence de formes hybrides. La remise en question des frontières entre création et commentaire, particulièrement sensible dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, ouvre de nouveaux espaces d'exploration. L'importance croissante des vies d'écrivains fictifs et des bibliothèques imaginaires participe à cette reconfiguration en créant des territoires textuels où la réflexion théorique peut se déployer à travers des dispositifs fictionnels. La fiction théorique contemporaine émerge de la convergence et de la reconfiguration de ces différents héritages. Elle ne se contente pas de les synthétiser, mais les transforme pour créer un dispositif textuel original qui renouvelle les modalités mêmes de la pensée critique. Cette originalité se manifeste dans sa capacité à intégrer différentes traditions critiques tout en les réinventant : elle peut ainsi conjuguer la rigueur analytique de la théorie littéraire contemporaine avec la liberté formelle héritée de Montaigne, la créativité du critique-écrivain avec la puissance spéculative du modèle borgésien. Cette généalogie complexe éclaire la nature novatrice de la fiction théorique : plus qu'une innovation formelle, elle constitue une révolution dans notre approche de la théorie littéraire. En associant et en transformant ces différents héritages, elle ouvre la voie à un mode de pensée qui répond aux exigences théoriques contemporaines tout en renouvelant les possibilités de l'écriture critique. Ce faisant, elle ne propose pas seulement une nouvelle manière d'écrire sur la littérature, mais une reconfiguration de notre rapport au savoir littéraire.

Mécanismes et dispositifs spécifiques

L'analyse des mécanismes opératoires de la fiction théorique révèle un dispositif complexe de production du savoir qui transforme les modalités traditionnelles de l'élaboration théorique. Au cœur de ce dispositif, l'incomplétude textuelle s'affirme comme un principe dynamique essentiel. Elle fonctionne comme un moteur heuristique qui génère une forme spécifique de progression. Cette incomplétude productive opère à plusieurs niveaux : dans la structure narrative, où les blancs et les ruptures deviennent des espaces d'élaboration théorique ; dans le système référentiel, où les absences et les silences stimulent l'investigation critique ; dans le dispositif herméneutique, où les zones d'indétermination engendrent une multiplication productive des interprétations possibles. Les tissages textuels constituent un autre mécanisme fondamental de ce dispositif. La transfictionnalité, en permettant la circulation des personnages et des situations entre différents

textes, crée un espace théorique mobile où chaque élément peut être réexaminé sous des angles multiples. L'intertextualité, dépassant la simple pratique citationnelle, devient un instrument d'investigation qui permet d'explorer les résonances et les tensions entre différentes configurations textuelles. La métatextualité, quant à elle, ne se limite plus à une réflexion sur le texte, mais devient un mode actif d'exploration théorique qui transforme l'autoréflexivité en méthode d'investigation. La dimension ludique émerge comme un mécanisme novateur dans ce dispositif. Le jeu n'y apparaît plus comme un simple agrément, mais comme un véritable opérateur théorique capable d'explorer des territoires conceptuels que le discours critique traditionnel peine à appréhender. Cette légitimation du ludique comme instrument de pensée permet l'émergence de formes inédites d'investigation théorique qui conjuguent rigueur analytique et liberté exploratoire. Le jeu devient un mode spécifique de théorisation qui permet d'appréhender la complexité des phénomènes littéraires à travers des configurations textuelles dynamiques. La reconfiguration du rôle du lecteur constitue peut-être la mutation la plus significative opérée par ce dispositif. La fiction théorique instaure une nouvelle économie de la lecture où le lecteur n'est plus simple récepteur, mais devient agent actif de l'élaboration théorique. Cette activation du lecteur se manifeste à travers plusieurs positions complémentaires : celle du cocréateur qui participe à l'élaboration du sens, celle de l'enquêteur qui explore activement le labyrinthe textuel, celle du scripteur potentiel qui peut prolonger et transformer le texte. Ces différentes postures ne sont pas simplement juxtaposées, mais s'articulent dans une dynamique complexe qui fait de l'acte de lecture un véritable processus de création théorique. Cette reconfiguration aboutit à l'émergence d'un paradigme inédit où la production de savoir ne procède plus par exposition systématique, mais par exploration active des possibilités textuelles. La fusion entre élaboration théorique et plaisir littéraire n'apparaît plus comme une contradiction à résoudre, mais comme le principe d'un nouveau mode de théorisation. Cette évolution ouvre des perspectives fécondes pour le renouvellement de la pensée critique, en démontrant la possibilité d'une théorisation qui tient compte de la rigueur analytique et de la puissance créatrice de l'imagination. La fiction théorique s'affirme comme un dispositif sophistiqué qui transforme en profondeur non seulement nos modes de théorisation, mais aussi notre conception même du savoir littéraire. En développant ces mécanismes spécifiques de production de connaissance, elle ouvre la voie à une forme nouvelle de pensée critique particulièrement adaptée aux défis que pose la complexité croissante des pratiques littéraires contemporaines.

L’apport décisif de Puech et Vila-Matas

L’analyse comparée des œuvres de Jean-Benoît Puech et d’Enrique Vila-Matas permet de mettre en lumière deux configurations paradigmatiques de la fiction théorique qui, tout en procédant de stratégies distinctes, participent d’une même reconfiguration des modalités du discours critique. L’examen de leurs dispositifs textuels respectifs révèle en effet des mécanismes spécifiques qui transforment la fiction en instrument d’investigation théorique. L'architecture complexe du dispositif élaboré par Puech place la construction progressive de la figure auctoriale de Benjamin Jordane au centre d’une expérimentation théorique d’envergure. La sophistication de ce dispositif, qui se déploie notamment dans *La Bibliothèque d’un amateur* et *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, réside dans sa capacité à transmuter la création d’un auteur fictif en une investigation systématique des mécanismes de l’auctorialité. L’élaboration méticuleuse de Jordane opère comme un révélateur qui permet d’explorer les zones d’ombre de la création littéraire : les processus de légitimation auctoriale, les mécanismes d’attribution et de reconnaissance, la dialectique complexe entre biographe et biographié. La progression systématique de cette construction, sa cohérence interne et ses ramifications multiples instituent un laboratoire théorique où peuvent s’observer et s’analyser les mécanismes fondamentaux de l’institution littéraire. Vila-Matas développe pour sa part un dispositif qui procède d’une logique différente, mais non moins élaborée. Ses œuvres, particulièrement *Chet Baker piensa en su arte* et *Historia abreviada de la literatura portátil*, transforment l’espace fictionnel en un territoire d’expérimentation théorique qui interroge les fondements du littéraire. La spécificité de son approche réside dans l’élaboration d’un système complexe qui articule digression érudite, détournement référentiel et construction de généalogies littéraires alternatives. Ces procédés constituent des instruments d’investigation qui permettent d’explorer les marges et les frontières de la littérature. La fiction devient le lieu d’élaboration d’hypothèses théoriques sur la nature du fait littéraire. L’examen comparatif de leurs stratégies narratives fait émerger des mécanismes communs qui acquièrent cependant des fonctions spécifiques dans chaque configuration. Le narrateur non fiable, élément structurant de leurs dispositifs, opère selon des modalités distinctes : instrument d’interrogation des mécanismes d’authentification biographique chez Puech, il devient chez Vila-Matas un opérateur de déstabilisation des certitudes théoriques. De même, la figure du double constitue un point de convergence significatif. Elle fonctionne selon des logiques différenciées : outil d’investigation de l’identité auctoriale chez Puech, elle se transforme chez Vila-Matas en instrument d’exploration

des possibles littéraires. L'ironie constitue un autre point nodal de leurs dispositifs tout en opérant selon des modalités distinctes. Dans l'œuvre de Puech, elle participe d'une stratégie de distanciation critique qui permet d'interroger les présupposés de la biographie littéraire. Chez Vila-Matas, elle se mue en un mode de théorisation qui permet d'explorer les paradoxes constitutifs de la littérature. Dans les deux cas, l'ironie transcende sa fonction rhétorique traditionnelle pour devenir un instrument heuristique. L'érudition paradoxale qui caractérise leurs œuvres constitue peut-être le point de convergence le plus significatif de leurs dispositifs respectifs. Cette forme spécifique de savoir, qui procède par hybridation systématique entre références attestées et construites, citations authentiques et apocryphes, instaure un mode inédit de théorisation. Elle permet d'explorer des configurations théoriques que le discours critique traditionnel peine à appréhender, notamment les zones d'intersection complexes entre fait et fiction, entre création et commentaire. Cette analyse comparative met en lumière la manière dont la fiction théorique, à travers des stratégies distinctes, mais complémentaires, parvient à instituer de nouveaux modes d'investigation du fait littéraire. Les dispositifs élaborés par Puech et Vila-Matas, dans leur différence même, démontrent la fécondité de cette forme pour le renouvellement de la pensée critique. Leurs œuvres ouvrent des perspectives pour une théorisation qui ne se contente plus d'analyser la littérature de l'extérieur, mais participe activement à son élaboration.

Au terme de cette analyse, la fiction théorique apparaît comme bien plus qu'une simple innovation formelle : elle constitue une véritable révolution dans notre manière d'appréhender et de produire le savoir littéraire. Son émergence répond aux défis épistémologiques contemporains en proposant un mode de théorisation qui refuse la dichotomie traditionnelle entre pensée critique et création littéraire. Cette forme novatrice ouvre la voie à une reconfiguration de la recherche en littérature, où l'imagination n'est plus perçue comme un obstacle à la rigueur théorique, mais comme son alliée essentielle.

Les horizons de la fiction théorique : vers de nouveaux territoires d'exploration

Si notre étude a permis de mettre en lumière les mécanismes fondamentaux de la fiction théorique, elle sur un champ de possibilités encore inexploré. Les mutations contemporaines du paysage littéraire, notamment avec l'avènement du numérique, dessinent de nouveaux territoires d'investigation prometteurs.

La révolution numérique offre un terrain fertile pour le développement de la fiction théorique. Les possibilités offertes par l'hypertexte permettent d'imaginer des structures narratives complexes où théorie et fiction s'entrecroisent de manière inédite. L'interactivité ouvre la voie à des formes d'écriture où le lecteur devient cocréateur du sens théorique. Les outils multimédias permettent quant à eux d'enrichir le dispositif fictionnel par l'intégration d'éléments visuels et sonores qui participent à l'élaboration conceptuelle.

Au-delà de ces nouvelles formes d'écriture, les plateformes numériques transforment les modalités de lecture. L'émergence de pratiques collaboratives permet d'imaginer des configurations où la réflexion théorique se construit collectivement à travers l'interaction des lecteurs. Les outils d'analyse textuelle et de visualisation de données offrent par ailleurs des perspectives prometteuses pour l'étude systématique des mécanismes spécifiques de la fiction théorique.

La fiction théorique pourrait jouer un rôle crucial dans le renouvellement de l'enseignement littéraire. Son intégration aux cursus universitaires permettrait de dépasser l'opposition traditionnelle entre approche créative et analyse théorique. En proposant des formes d'écriture qui conjuguent rigueur conceptuelle et inventivité narrative, elle offre un modèle pédagogique adapté aux enjeux contemporains de la formation littéraire. Le développement d'ateliers d'écriture théorique constitue une piste prometteuse. Ces espaces d'expérimentation permettraient aux étudiants d'explorer les potentialités de la fiction comme outil de pensée, tout en développant une réflexion critique sur leurs propres pratiques d'écriture. Cette évolution nécessite cependant l'élaboration de nouvelles méthodes d'évaluation, capables de prendre en compte la dimension créative sans sacrifier l'exigence théorique.

L'établissement d'une typologie rigoureuse des fictions théoriques constitue un défi majeur pour la recherche à venir. Cette cartographie permettrait de mieux comprendre la diversité des

pratiques existantes, mais aussi d'identifier les potentialités encore inexploitées du genre. Elle nécessite le développement d'outils d'analyse spécifiques, capables de saisir la complexité de ces textes hybrides où les dimensions narrative et conceptuelle sont inextricablement liées. Cette élaboration méthodologique devra prendre en compte la multiplicité des niveaux d'analyse : structures narratives, dispositifs conceptuels, stratégies énonciatives, modalités de lecture. L'enjeu est de développer des instruments capables de rendre compte de la manière dont ces différentes dimensions s'articulent pour produire du sens théorique.

L'étude des manifestations de la fiction théorique dans différentes traditions littéraires ouvre d'autres perspectives. Elle permettrait de mieux comprendre comment ce mode d'écriture s'adapte à différents contextes culturels et intellectuels. Cette approche comparatiste éclairerait les processus de circulation et d'adaptation des modèles théorico-fictionnels entre différentes aires culturelles. Cette dimension comparatiste pourrait mettre en lumière des variations significatives dans la manière dont différentes traditions littéraires articulent pensée théorique et création fictionnelle. Elle permettrait d'identifier d'éventuels invariants qui pourraient contribuer à une meilleure définition du genre.

Ces différentes perspectives convergent vers une possible reconfiguration du champ littéraire. En questionnant les frontières traditionnelles entre création et analyse, la fiction théorique ouvre la voie à de nouvelles manières de penser et d'écrire la littérature. Elle apparaît particulièrement adaptée pour comprendre et accompagner les mutations contemporaines des pratiques littéraires, où les distinctions classiques entre théorie et création, entre lecture et écriture, tendent à s'estomper. Son développement pourrait contribuer à un renouvellement des études littéraires, proposant des modes d'investigation qui répondent aux défis posés par l'évolution des pratiques d'écriture et de lecture à l'ère numérique. Ces perspectives dessinent les contours d'un champ de recherche dynamique, dont l'exploration promet d'enrichir notre compréhension du fait littéraire contemporain.

En définitive

Les œuvres de Puech et Vila-Matas peuvent être comprises à travers leur façon de « jouer avec la théorie et penser par la fiction ». Dans leurs textes se développe une pensée critique originale où le jeu devient une méthode d'analyse et l'imagination se transforme en outil de compréhension. Cette approche ludique de la théorie permet d'en révéler toute la puissance heuristique. La fiction théorique invente un nouveau territoire où les distinctions entre création et analyse perdent de leur pertinence. Dans ce laboratoire textuel, la théorie ne précède plus la fiction, mais naît de son mouvement même, dans un enchevêtrement fertile où l'une nourrit l'autre en permanence. Cette mutation de notre rapport au savoir littéraire ouvre des perspectives à l'heure où la littérature elle-même connaît des transformations radicales, notamment dans son rapport au numérique et à la multiplication des formes d'expression.

Les expérimentations de Puech et Vila-Matas nous invitent à reconsidérer notre approche de la théorie littéraire. Leurs œuvres suggèrent qu'il est possible de penser autrement, de théoriser différemment, de jouer sérieusement avec les concepts tout en maintenant une exigence intellectuelle sans concession. En cela, ils participent d'un renouvellement de la pensée critique contemporaine, où la fiction devient un mode légitime d'investigation théorique. Cette démarche, qui pourrait sembler paradoxale, révèle en réalité la cohérence d'une pensée qui refuse les cloisonnements artificiels entre création et réflexion.

Cette approche novatrice trouve des échos dans d'autres domaines de la création contemporaine, où les frontières entre pratique et théorie s'estompent. Aujourd'hui, la réflexion théorique occupe une place centrale dans la pratique de nombreux artistes plasticiens et musiciens expérimentaux. La fiction théorique apparaît comme l'une des manifestations les plus abouties d'un mouvement plus large de redéfinition des rapports entre pensée et création.

Si Chevillard ouvrait notre réflexion en suggérant que « la théorie d'une œuvre est l'œuvre même », la fiction théorique nous a montré que l'inverse est tout aussi vrai : l'œuvre peut être sa propre théorie. Dans ce jeu de miroirs où création et réflexion se réfléchissent mutuellement, s'invente peut-être l'avenir de la pensée littéraire. Plus qu'une innovation formelle, il s'agit d'une révolution épistémologique qui nous invite à repenser non seulement notre rapport à la littérature, mais aussi notre conception de la connaissance littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

La présente bibliographie est rédigée en suivant les normes du format APA7.

Fictions théoriques

Calvino, I. (2015). *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Gallimard.

Danielewski, M. Z. (2022). *La Maison des feuilles*. Monsieur Toussaint Louverture.

Eco, U. (2022). *Le Nom de la Rose.* Grasset.

Jordane, B. (1995). *Toute ressemblance…*Champ Vallon.

- (2020). *La Mission Coupelle.* Fata Morgana.
- (2024). *Atlantis Terrace.* Fata Morgana.

Lavocat, F. (2020). *Les Personnages rêvent aussi*. Hermann.

Pennanech, F., & Rabau, S. (2022). *Mission comédie ou comment se sortir d'une tragédie en moins de 24 heures*. Les Belles Lettres.

Puech, J. (1979). *La Bibliothèque d'un amateur*. Gallimard.

- (1990). *Du vivant de l'auteur*. Champ Vallon.
- (2002). *Présence de Jordane*. Champ Vallon.
- (2004). *Jordane revisité*. Champ Vallon.
- (2011). *Par quatre chemins : Entretiens*. Les Impressions Nouvelles.
- (2022). *Cinq matinées du Jordane Club*. Fata Morgana.
- & Savigny, Y. (2008). *Benjamin Jordane, une vie littéraire*. Champ Vallon.
- & Savigny, Y. (2012). *Jordane intime.* Éditions Orcahmpt.
- & Savigny, Y. (2017). *Jordane et son temps.* P.O.L.

Savigny, Y. (2010). *Une biographie autorisée.* P.O.L.

Vila-Matas, E. (1990). *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Christian Bourgois éditeur.

- (2000). *Bartleby y compañía*. Anagrama.
- (2002). *Bartleby et compagnie*. Bourgois.
- (2002). *El Mal de Montano.* Anagrama.
- (2003). *Le Mal de Montano.* Bourgois.
- (2006). *Docteur Pasavento.* Bourgois.
- (2008). *Doctor Pasavento.* Anagrama.
- (2010). *Perdre les théories*. Bourgois.
- (2011). *Chet Baker pense à son art.* Mercure de France.
- (2011). *Chet Baker piensa en su arte. Relatos escogidos.* DeBolsillo.
- (2015). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2020). *Chet Baker piensa en su arte : Ficción critíca*. Wunderkammer.

Essais

Agambem, G. (2014). *Bartleby ou la création.* Circé.

Barthes, R. (1970). *S/Z*. Éditions du Seuil.

- (1973). *Le Plaisir du texte*. Éditions du Seuil.
- (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Éditions du Seuil.
- (1984). *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Éditions du Seuil.
- (2002). *Critique et vérité*. Éditions du Seuil.

Bayard, P. (1993). *Le Paradoxe du menteur : Sur Laclos*. Les Éditions de Minuit.

- (1994). *Maupassant juste avant Freud*. Les Éditions de Minuit.
- (1996). *Le Hors-sujet : Proust et la digression*. Les Éditions de Minuit.
- (2000). *Comment améliorer les œuvres ratées ?* Les Éditions de Minuit.
- (2002). *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Les Éditions de Minuit.
- (2002). *Enquête sur Hamlet : Le dialogue de sourds*. Les Éditions de Minuit.
- (2004). *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Les Éditions de Minuit.
- (2005). *Demain est écrit*. Les Éditions de Minuit.
- (2006). *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Les Éditions de Minuit.
- (2009). *Le Plagiat par anticipation*. Les Éditions de Minuit.
- (2010). *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Les Éditions de Minuit.
- (2012). *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Les Éditions de Minuit.
- (2013). *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* Les Éditions de Minuit.
- (2015). *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* Les Éditions de Minuit.
- (2016). *Le Titanic fera naufrage*. Les Éditions de Minuit.
- (2020). *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?* Les Éditions de Minuit.
- (2021). *Œdipe n'est pas coupable*. Les Éditions de Minuit.
- (2022). *Et si les Beatles n'étaient pas nés ?* Les Éditions de Minuit.

Berkman, G. (2011). *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs.* Hermann.

Blanchot, M. (1943). *Faux-pas.* Gallimard.

- (1955). *L'Espace littéraire.* Gallimard.
- (1959). *Le Livre à venir.* Gallimard.
- (1983). *La Communauté inavouable.* Les Éditions de Minuit.

Certeau, M. (1990). *Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire.* Gallimard.

Chauvier, E. (2017). *Anthropologie de l'ordinaire*. Anacharsis.

Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention.* Éditions du Seuil.

Deleuze, G. (1989). *Critique et clinique.* Les Éditions de Minuit.

Decout, M. (2015). *En toute mauvaise foi : Sur un paradoxe littéraire*. Les Éditions de Minuit.

- (2017). *Qui a peur de l'imitation ?* Les Éditions de Minuit.
- (2018). *Pouvoirs de l'imposture*. Les Éditions de Minuit.
- (2021). *Éloge du mauvais lecteur*. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout.* Les Éditions de Minuit.

Dufays, J.-L. (2010). *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire.* Peter Lang.

Ernaux, A. (2010). *Les Années.* Gallimard.

Genette, G. (1966). *Figures I*. Éditions du Seuil.

- (1969). *Figures II*. Éditions du Seuil.
- (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.
- (1979). *Introduction à l'architexte*. Éditions du Seuil.
- (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Éditions du Seuil.
- (1983). *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil.
- (1987). *Seuils.* Éditions du Seuil.
- (1999). *Figures IV*. Éditions du Seuil.
- (2002). *Figures V*. Éditions du Seuil.
- (2004). *Fiction et diction*. Éditions du Seuil.
- (2004). *Métalepse : De la figure à la fiction.* Éditions du Seuil.
- (2006). *Bardadrac*. Éditions du Seuil.
- (2009). *Codicille*. Éditions du Seuil.
- (2010). *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance*. Éditions du Seuil.
- (2012). *Apostille*. Éditions du Seuil.
- (2014). *Épilogue*. Éditions du Seuil.

Gracq, J. (1980). *En lisant en écrivant.* José Corti.

Greimas, A.J. (1983). *Du sens II : Essais sémiotiques.* Éditions du Seuil.

Kaufman, V. (2011). *La Faute à Mallarmé. L'Aventure de la théorie littéraire.* Éditions du Seuil.

Jablonka, I. (2024). *Le Troisième Continent ou la littérature du réel*. Éditions du Seuil.

Jouve, V. (2010). *Pourquoi étudier la littérature ?* Armand Colin.

Lançon, P. (2018). *Le Lambeau.* Gallimard.

Macé, M. (2011). *Façons de lire, manière d'être*. Gallimard.

Maignant, A. (2021). *Cohabiter la fiction : Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*. Archipel Essais.

Merlin-Kajman, H. (2016). *Lire dans la gueule du loup : Essai sur une zone à défendre, la littérature*. Gallimard.

Montaigne, M. (2007). *Les Essais*. Gallimard.

Murat, M. (2018). *Le Romanesque des lettres.* José Corti.

Picard, M. (1986). *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature.* Éditions de Minuit.

Proust, M. (1965). *Contre Sainte-Beuve*. Gallimard.

Rabaté, D. (2018). *La Passion de l'impossible : Une histoire du récit au XXe siècle*. Éditions Corti.

Rabau, S. (2012). *Lire contre l'auteur*. Presses Universitaires de Vincennes.

- (2016). *B. comme Homère : L'invention de Victor B*. Anacharsis.
- (2020). *L'Art d'assaisonner les textes : Théorie et pratique de l'interpolation*. Anacharsis.

Rancière, J. (1998). *La Chair des mots : Politiques de l'écriture.* Galilée.

- (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique.* La fabrique éditions.

Rosset, C. (1993). *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion.* Gallimard.

Samoyault, T. (1999). *Excès du roman*. Maurice Nadeau.

Salaün, F. (2013). *Besoin de fiction : Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*. Hermann.

Schaeffer, J.-M. (2011). *Petite écologie des études littéraires : Pourquoi et comment étudier la littérature ?* Éditions Thierry Marchaisse.

Starobinski. (1989). *Le Remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières.* Gallimard.

Tesson, S. (2019). *La Panthère des neiges.* Gallimard.

Todorov, T. (2014). *La Littérature en péril.* Flammarion.

Valéry, P. (1992). *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.* Gallimard.

Veyne, P. (2014). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Éditions du Seuil.

Vincent, B. (2020). *La Littérature inquiète : Lire écrire*. Éditions Publie Net.

Woolf, V. (2020). *Une chambre à soi.* Le Livre de Poche.

Fictions

Balzac, H. (1980). *Louis Lambert*. Gallimard.

Barthes, R. (1979). *Roland Bathes par Roland Barthes.* Éditions du Seuil.

Bénabou, M. (2010). *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Éditions du Seuil.

Bello, A. (2008). *Les Falsificateurs*. Gallimard.

- (2010). *Les Éclaireurs*. Gallimard.
- (2016). *Les Producteurs*. Gallimard.

Binet, L. (2016). *La Septième Fonction du langage*. Le Livre de Poche.

Bioy Casares, A., & Borges, J. L. (1998). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Alianza Editorial.

- (2011). *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*. Robert Laffont.

Bolaño, R. (2003). *La Littérature nazie en Amérique.* Christian Bourgois.

- (2006). *Les Détectives sauvages.* Christian Bourgois.

Borges, J. L. (1957). *Enquêtes*. Gallimard.

- (1967). *L'Aleph*. Gallimard.
- (1978). *Le Livre de sable*. Gallimard.
- (1998). *Inquisiciones*. Alianza Editorial.
- (2003). *El Aleph*. Alianza Editorial.
- (2011). *El libro de arena*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2011). *Ficciones*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2013). *Inquisiciones. Otras Inquisiciones*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2018). *Fictions*. Gallimard.

Bougeant, G. H. (2023). *Voyage merveilleux du prince Fan-Fédérin dans la Romancie*. Classiques Garnier.

Boyer, P. (2006). *L'Écartée*. Seghers/Laffont, coll. « Change ».

Calle, S. (2007). *Prenez soin de vous.* Actes Sud.

Cavendish, M. (2021). *The Blazing World.* Blurb.

Chevillard, E. (1999). *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Les Éditions de Minuit.

- (2006). *La Nébuleuse du crabe*. Les Éditions de Minuit.
- (2006). *Démolir Nisard*. Les Éditions de Minuit.
- (2011). *Dino Egger*. Les Éditions de Minuit.
- (2012). *L'Auteur et moi*. Les Éditions de Minuit.
- (2014). *Le Désordre AZERTY*. Les Éditions de Minuit.
- (2020). *Monotobio*. Les Éditions de Minuit.

Delerm, P. (2009). *Quelque chose en lui de Bartleby*. Mercure de France.

Des Forêts, L.-R. (1946). *Le Bavard.* Gallimard.

Doubrovsky, S. (1977). *Fils.* Gallimard.

Echenoz, J. (2020). *Vie de Gérard Fulmard*. Les Éditions de Minuit.

Fforde, J. (2001). *The Eyre affair*. Hodder & Stoughton.

- (2002). *Lost in a good book*. Hodder & Stoughton.
- (2005). *L'Affaire Jane Eyre*. 10/18.
- (2006). *Délivrez-moi !* 10/18.
- (2007). *First among sequels*. Hodder & Stoughton.
- (2007). *Le Puits des histoires perdues*. 10/18.
- (2008). *Sauvez Hamlet !* 10/18.
- (2009). *Le Début de la fin*. 10/18.
- (2014). *Petit Enfer dans la bibliothèque*. 10/18.
- (2015). *Le Mystère du hareng saur*. 10/18.

Fontenelle, B. (1998). *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Garnier Flammarion.

Fry, S. (2011). *Le Faiseur d'histoire*. Gallimard.

Haenel, Y. (2009). *Jan Karski*. Gallimard.

Heredia Zubieta, M. (dir.). (2007). *Vila-Matas portátil. Um escritor ante la crítica.* Candaya.

Hildesheimer, W. (1987). *Sir Andrew Marbot.* Lattès.

Jablonka, I. (2012). *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Éditions du Seuil.

James, H. (2018). *Le Motif dans le tapis.* Gallimard.

Lemaître, P. (2013). *Au revoir là-haut.* Albin Michel.

- (2018). *Couleurs de l'incendie.* Albin Michel.
- (2020). *Miroir de nos peines.* Albin Michel.
- (2022). *Le Grand Monde.* Albin Michel.
- (2023). *Le Silence et la colère.* Albin Michel.

Melville, H. (1996). *Bartleby le scribe*. Gallimard.

Modiano, P. (1999). *Dora Bruder*. Gallimard.

Nabokov, V. (1962). *La Vraie Vie de Sebastian Knight*. Gallimard.

- (1992). *Pale fire*. Alfred A. Knopf, Inc.
- (2001). *Lolita.* Gallimard.

Pamuk, O. (2012). *Le Musée de l'innocence*. Gallimard.

Peeters, B. (2012). *La Bibliothèque de Villers*. Espace Nord.

Perec, G. (1980). *La Vie mode d'emploi.* Le Livre de Poche.

Pessoa, F. (2013). *Anthologie des hétéronymes*. Les Éditions Textuel.

Proust, M. (1987). *À la recherche du temps perdu.* Gallimard.

Puech, J. (2000). *Louis-René des Forêts, roman.* Éditions Verdier.

- (2017). *Hors commerce*. Fata Morgana.
- (2021). *La Préparation du mariage*. P.O.L.
- (2022). *Démentis*. La Pionnière.

Rousseau, J. (2003). *Lettre à d'Alembert.* Flammarion.

Schwob, M. (1896). *Vies imaginaires.* Charpentier & Fasquelle.

Sinno, N. (2023). *Triste tigre*. P.O.L.

Sterne, L. (2012). *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, Gentleman*. Gallimard.

Valincour, J. (1925). *Lettres à Madame La Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*. Éditions Bossard.

Vila-Matas, E. (2000). *Étrange façon de vivre*. Christian Bourgois éditeur.

- (2012). *Aire de Dylan*. Penguin Random House Grupo Editorial.

- (2015). *Suicidios ejemplares*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2015). *Marienbad eléctrico.* Seix Barral.
- (2015). *Marienbad électrique.* Christian Bourgois.
- (2018). *Mac y su contratiempo*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2022). *Montevideo*. Seix Barral.
- (2024). *Ocho entrevistas inventadas.* H&O Editores.

Voltaire. (2015). *Candide, ou, l'Optimisme.* Gallimard.

Wallace, D. F. (2005). *Infinite jest*. Back Bay Books

Fictions critiques

Escola, M. (2003). *Lupus in fabula : Six façons d'affabuler La Fontaine*. Presses Universitaires de Vincennes.

- (2021). *Le misanthrope corrigé : Critique et création*. Hermann.

Rabau, S. (2018). *Carmen, pour changer : Variations sur une nouvelle de Prosper Mérimée*. Anacharsis.

Sutherland, J. (1996). *Is Heathcliff a murderer? Great puzzles in nineteenth-century literature*. Oxford University Press.

- (1997). *Can Jane Eyre be happy? More puzzles in classic fiction*. Oxford University Press.
- (1999). *Who betrays Elizabeth Bennet? Further puzzles in classic fiction*. Oxford University Press.
- (2000). *Henry V, war criminal? and other Shakespeare puzzles*. Oxford University Press.

Ouvrages théoriques

Absalyamova, E., van Nuijs, L., & Stienon, V. (2019). *Figures du critique-écrivain : XIXe-XXIe siècles*. Presses Universitaires de Rennes.

Aït-Touati, F. (2011). *Fictions of the Cosmos: Science and literature in the seventeenth century*. University Press.

Alexandre-Garner, C. (2008). *Frontières, marges et confins*. Presses Universitaires de Paris Nanterre.

Audet, R. (2009). *Enjeux du contemporain*. Éditions Nota Bene.

- & Grefen, A. (2002). *Frontières de la fiction*. Presses Universitaires de Bordeaux.

Aullón de Haro, P. (2013). *Escatología de la crítica*. Clásicos Dykinson.

- (2016). *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Ediciones Universidad Salamanca.
- (2019). *Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos*. Ediciones Complutense.
- & Abascal Vicente, M. (2006). *Teoría de la lectura*. Analecta Malacitana.

Badia, A., Blanc, A., & Garcia, M. (2013). *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*. Presses Universitaires de Perpignan.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman.* Gallimard.

Baltakmens, A. (1993). *Detective fiction and the problem of knowledge*. University of Canterbury.

Baneth-Nouailhetas, E. (2005). *La critique, le critique*. Presses Universitaires de Rennes.

Baroni, R. (2007). *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*. Éditions du Seuil.

- (2017). *Les rouages de l'intrigue : Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Slatkine Érudition.
- & Gunti, C. (2020). *Introduction à l'étude des cultures numériques : La transition numérique des médias*. Armand Colin.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Notes sur la photographie.* Gallimard.

Baudry, M. (2014). *Lectrices romanesques : Représentations et théories de la lecture aux XIXe et XXe siècles*. Classiques Garnier.

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity.* Blackwell Publishing.

Béhar, R., & Louis, A. (2016). *Lire Borges aujourd'hui : Autour de Ficciones et El Hacedor*. Éditions Rue d'Ulm.

Bertrand, M., Germoni, K., & Jauer, A. (2014). *Existe-t-il um style Minuit ?* Presses Universitaires de Provence.

Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry.* Oxford University Press.

Bondanella, P. (1997). *Umberto Eco and the open text: Semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge University Press.

Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of fiction.* The University of Chicago Press.

Bourriaud, N. (2010). *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation.* Denoël.

Boutier, J., Passeron, J., & Revel, J. (2006). *Qu'est-ce qu'une discipline ?* Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales.

Bremond, C., & Pavel, T. (1998). *De Barthes à Balzac : Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*. Éditions Albin Michel.

Caillois, R. (2009). *Jorge Luis Borges*. Fata morgana.

Caputo, J. (1997). *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. Fordham University Press.

Carter, P. (2004). *Material Thinking.* Melbourne University Press.

Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres.* Les Éditions du Seuil.

Cervera Salinas, V., & Adsuar Fernandez, M. D. (2017). *Avatares del Hacedor Jorge Luis Borges (1986-2016)*. Editorial Verbum.

Charles, M. (1995). *Introduction à l'étude des textes.* Les Éditions du Seuil.

Compagnon, A. (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation.* Les Éditions du Seuil.

- (1998). *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Les Éditions du Seuil.

Corréard, N., Ferré, V., & Teulade, A. (2014). *L'herméneutique fictionnalisée : Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Classiques Garnier.

Couturier, M. (2011). *Nabokov ou la tentation française*. Gallimard.

Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme.* Les Éditions du Seuil.

Dambre, M., & Gosselin-Noat, M. (2001). *L'éclatement des genres au XXe siècle*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit.

De Man, P. (1984). *The Rhetoric of Romanticism.* Colombia University Press.

Demanze, L. (2019). *Un nouvel âge de l'enquête : Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Corti.

Démoris, R. (2017). *Le Roman à la première personne : du Classicisme aux Lumières.*

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit.

- (1967). *L'écriture et la différence*. Les Éditions du Seuil.
- (1992). *Points de suspension : Entretiens*. Galilée.
- (1996). *Apories*. Galilée.
- & Thevenin, P. (1998). *The secret art of Antonin Artaud*. The MIT Press.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante*. Les Éditions de Minuit.

Dion, R., & Fortier, F. (2010). *Écrire l'écrivain : Formes contemporaines de la vie d'auteur*. Presses de l'Université de Montréal.

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*. Arco/Libros.

- (2010). *Possible worlds of fiction and history*. The John Hopkins University Press.

Dosse, F. (2005). *Le Pari biographique : écrire une vie.* La Découverte.

Doubrovsky, S. (1966). *Pourquoi la nouvelle critique*. Mercure de France.

- & Todorov, T. (1981). *L'enseignement de la littérature : Langages nouveaux, pratiques nouvelles pour la classe de langue française*. Anne de Boeck Duculot.

Dubois, J. (2006). *Le roman policier ou la modernité*. Armand Colin.

Duby, G. (1985). *Le dimanche de Bouvines*. Gallimard.

Eco, U. (1979). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press.

- (1989). *The open work*. Harvard University Press.
- (1990). *The limits of interpretation*. Indiana University Press.
- (1992). *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge University Press.
- (2005). *On literature*. Secker & Warburg.
- (2015). *How to write a thesis*. The Massachusetts Institute of Technology Press.
- & Sebeok, T. (1988). *The sign of three: Dupin, Holmes, Peirce*. Indiana University Press.

Escola, M. (2012). *Théorie des textes possibles*. Rodopi.

- & Rabau, S. (2015). *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*. Éditions Kimé.

Fabre, M. (1999). *Jean-Jacques Rousseau : Une fiction théorique éducative*. Hachette Éducation, coll. « Portraits d'éducateurs ».

Fish, S. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Harvard University Press.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.

- (1969). *L'Archéologie du savoir*. Gallimard.
- (1971). *L'Ordre du discours*. Gallimard.
- (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana.

- (1994). *Dits et écrits*. Gallimard.
- (1997). *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France. 1976.* Gallimard.

Fuentes, C. (2013). *Geografía de la novela*. Leer-e.

Gass, W. (1970). *Fiction and the figures of life*. Alfred A. Knopf.

Gefen, A. (dir.). (2020). *Territoires de la non-fiction : cartographie d'un genre émergent.* Brill / Rodopi.

Gérault, J.-F. (2003). *Jorge Luis Borges : Une autre littérature*. Encrage.

Gervais, B. & Bouvet, R. (dir.). (2007). *Théories et pratiques de la lecture littéraire.* Presses de l'Université du Québec.

Giacco, G., Didier, J., & Spampinato, F. (2017). *Didactique de la création artistique*. EME éditions.

Gladieu, M. ; Pottier, J.-M. & Trouvé, A. (dir.). (2013). *L'Arrière-texte : Pour repenser le littéraire.* Peter Lang.

Glaudes, P. (2002). *L'essai : Métamorphoses d'un genre*. Presses Universitaires du Mirail.

- & Lyon-Caen, B. (2014). *Essai et essayisme en France au XIXe siècle*. Classique Garnier.
- & Melmoux-Montaubin, M.-F. (2016). *Barbey d'Aurevilly : Perspectives critiques*. Classique Garnier.

Glissant, E. (1990). *Poétique de la relation.* Gallimard.

Gosselin, P. & Le Coguiec, E. (2006). *Recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique.* Presses de l'Université du Québec.

Gracia, J., Korsmeyer, C., & Gasche, R. (2002). *Literary philosophers: Borges, Calvino, Eco*. Routledge.

Gros, K. (dir.). (2014). *Costumes, reflets et illusions : Les habits d'emprunt dans la création contemporaine*. Presses Universitaires de Rennes.

Guilet, A. & Ladouceur, M. (dir.). (2014). *« Comme le feu dévore rapidement le papier ». Lire Mark. Danielewski.* Presses Universitaires de Rennes.

Hayles, N.K. (2012). *How we think. Digital Media and Contemporary Technogenesis.* University of Chicago Press.

Heredia, M. (2007). *Vila-Matas portátil: Un escritor ante la crítica*. Editorial Candaya.

Holland, M. (1995). *The Blanchot reader.* Wiley-Blackwell.

Hoock-Demarle, M. (2008). *L'Europe des lettres : Réseaux épistolaires et construction de l'espace européen*. Albin Michel.

Hui, Y. (2019). *Recursivity and Contingency.* Rowman & Littlefield Publishers.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.* Routledge.

Iser, W. (1997). *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique.* Fonds Pierre Mardaga.

Jablonka, I. (2014). *L'Histoire est une littérature contemporaine : Manifeste pour les sciences sociales*. Éditions du Seuil.

Jarrety, M. (1998). *La Critique littéraire française au XXe siècle*. Presses Universitaires de France.

Jeandillou, J.-F. (1994). *Esthétique de la mystification : Tactique et stratégie littéraires*. Les Éditions de Minuit.

Jourde, P. & Tortonese, P. (2005). *Visages du double. Un thème littéraire.* Armand Colin.

Jouve, V. (1990). *L'Effet-personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France.

- (2001). *Poétique des valeurs.* Presses Universitaires de France.

Jovičić, J. (2010). *L'Intime épistolaire (1850-1900)*. Cambridge Scholars Publishing.

Kamuf, P. (1991). *A Derrida reader: Between the blinds*. Columbia University Press.

Klein, J. (1990). *Interdisciplinary : History, Theory, and Practice.* Wayne State University Press.

Koestler, A. (1964). *The Act of creation*. Pan Books LTD.

- (1980). *Bricks to Babel*. Hutchinson.

Lafon, M. (1990). *Borges ou la réécriture*. Éditions du Seuil.

Langlet, I. (2015). *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai.* Classiques Garnier.

Laville, B., & Louichon, B. (2007). *Les enseignements de la fiction*. Presses Universitaires de Bordeaux.

Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière.* Les Éditions du Seuil.

Lecoeur, P., & Rabaté, D. (2016). *Les mondes de Jean-Benoît Puech*. Classique Garnier.

Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique.* Éditions du Seuil.

Lemmens, K., Bergeron, A., & Dufour Morin, G. (2019). *Explorer, créer, bouleverser : L'essai littéraire comme espace de recherche-création*. Éditions Nota Bene.

Lepaludier, L. (2003). *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*. Presses Universitaires de Rennes.

Leymarie, M. (2006). *Albert Thibaudet « l'outsider du dedans ».* Septentrion Presses Universitaires.

Louis, A. (2021). *Sans objet : Pour une épistémologie de la discipline littéraire*. Hermann.

Lourenço, E. (1997). *Fernando Pessoa : roi de notre Bavière.* Chandeigne.

Lubac, H. (1959). *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture.* Aubier.

Lyotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir.* Les Éditions de Minuit.

Macé, M. (2006). *Le temps de l'essai : Histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Belin.

Madelénat, D. (1984). *La Biographie.* Presses Universitaires de France.

Maingueneau, D. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation.* Armand Colin.

Manguel, A. (2003). *Chez Borges*. Actes Sud.

Marin, L. (1981). *Le Portrait du roi.* Les Éditions de Minuit.

Maude, K. (2013). *Jorge Luis Borges the last interview and other conversations*. Melville House.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction.* Routledge.

- (1992). *Constructing postmodernism.* Routledge.

Merlin-Kajman, H. (2001). *L'excentricité académique : Littérature, institutions, société*. Les Belles Lettres.

Milner, J-C. (1985). *Détections fictives*. Éditions du Seuil.

Musarra-Schrøder, U. (2012). *Italo Calvino tra i cinque sensi*. Franco Cesati Editore.

Naugrette, J-P. (2015). *Détections sur Sherlock Holmes*. Le Visage Vert.

Obaldia, C. (2005). *L'esprit de l'essai : De Montaigne à Borges*. Éditions du Seuil.

Oñoro Otero, C. (2015). *Enrique Vila-Matas : Juegos, ficciones, silencios*. Visor Libris.

Pavel, T. (1986). *Fictional worlds*. Harvard University Press.

- (1988). *Univers de la fiction.* Points.

Pennanech, F. (2019). *Poétique de la critique littéraire : De la critique comme littérature*. Éditions du Seuil.

Perrin, L. (1996). *L'ironie mise en trope*. Éditions Kimé.

Piégay-Gros, N. (2011). *L'Érudition imaginaire*. Droz.

Piglia, R. (1990). *Critica y ficción*. Siglo Veinte.

Pozuelo Yvancos, J.M. (1998). *Asedios ó conto : Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento*. Servici

- (2004). *Ventanas de la ficción : Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Ediciones Península.

Rabaté, D. (2015). *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain.* Tangence éditeur.

Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Garnier Flammarion.

- & Pennanech, F. (2016). *Exercices de théorie littéraire*. Presses Sorbonne Nouvelle.

Rabinow, P. (1984). *The Foucault reader*. Pantheon Books.

Raimond, M. (1998). *Le Roman depuis la Révolution.* Armand Colin.

Rank, O. (1971). *Double. A Psychoanalytic Study.* University of North Carolina Press.

Re, L. (1990). *Calvino and the Age of Neorealism : Fables of Estrangement.* Stanford University Press.

Renard, F. (2011). *Les Lycéens et la lecture.* Presses Universitaires de Rennes.

Ricardou, J. (1990). *Le Nouveau Roman. Suivi de : Les Raisons de l'ensemble.* Éditions du Seuil.

Richardson, L. (1997). *Fields of Play : Constructing an Academic Life.* Rutgers University Press.

Richter, D. (1996). *Falling into theory : Conflicting views on reading literature*. Bedford/St. Martin's.

Ricoeur, P. (1975). *La Métaphore vive.* Éditions du Seuil.

Ríos Baeza, F. (2012). *Enrique Vila-Matas : Los espejos de la ficción*. Grupo Editorial Eón.

Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory.* University Bloomington & Indianapolis Press.

Sainte-Beuve, C.A. (1828). *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle*. A. Sautelet et Cie.

- (1851-1862). *Causeries du lundi* (Vols. 1-15). Garnier frères.

Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges*. Éditions du Seuil.

Saemmer, A. (2015). *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques.* Presses de l'Enssib.

Salmon, C. (2007). *Storytelling : La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. La Découverte.

Salusinszky, I. (1987). *Criticism in society*. Methuen.

Samoyault, T. (2004). *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*. Nathan Université.

Sánchez Garay, E. (2003). *Vanguardias y neovanguardias artísticas : Un balance de fin de siglo*. Plaza y Valdés.

Schaeffer, J. (1987). *L'Image précaire. Du dispositif photographique.* Éditions du Seuil.

- (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Éditions du Seuil.
- (1999). *Pourquoi la fiction ?* Éditions du Seuil.

Schuerewegen, F. (2012). *Introduction à la méthode postextuelle : L'exemple Proustien*. Classiques Garnier.

Seabra, J. A. (1989). *Fernando Pessoa ou le poétodrame.* José Corti.

Shields, D. (2016). *Besoin de réel : Un manifeste littéraire*. Au Diable Vauvert.

Sorlin, P., Ropars-Wuilleumier-Ropars, M.-C., & Lagny, M. (1996). *Esthétique plurielle*. Presses Universitaires de Vincennes.

Starobinski, J. (1961). *L'œil vivant*. Gallimard.

- (1985). *Cahiers pour un temps.* Centre Georges Pompidou.

Thibaudet, A. (2013). *Physiologie de la critique.* Les Belles Lettres.

Thorsten, P. & Schmol, T. (dir.). (2023). *Handbook Transdisciplinary Learning.* Transcript.

Todorov, T. (1982). *French literary theory today*. Cambridge University Press.

Vargas Llosa, M. (2004). *Un demi-siècle avec Borges*. Éditions de L'Herne.

Vermandel, F. (dir.). (2005). *Fiction théorique* [Numéro spécial]. Cahiers thématiques, 5.

Viart, D., & Demanze, L. (2012). *Fins de la littérature : Esthétique et discours de la fin*. Armand Colin.

- & Vercier, B. (2005). *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*. Bordas.

Viard, B. (dir.). (2007). *Anthologie de Pierre Leroux.* Le Bord de l'eau éditions.

Vitali-Rosati, M. (2018). *On Editorialization. Structuring Space and Authority in the Digital Age.* Institute of Network Cultures.

Wolfreys, J. (1998). *The Derrida reader: Writing performances*. University of Nebraska Press.

Zimmermann, L. (2005). *L'Aujourd'hui du roman*. Éditions Cécile Defaut.

Žižek, S. (1992). *Looking awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture.* The MIT Press.

Articles

Abecassis, J. (2010). Pierre Bayard and the death of the reader. *MLN, 125* (4), 859-874. https://www.jstor.org/stable/40985338

Abel, O. (2015). Regains d'herméneutique. *Critique, 817-818*(6), 531-542. https://www.cairn.info/revue-critique-2015-6-page-531.htm

Angard, L. (2019). Drôle d'histoire, quand on réfléchissait deux secondes. *Acta Fabula*, 20 (7). https://www.fabula.org/revue/document12292.php

Anthérieu-Yagbasan, C. (2017). Apprendre à faire de la théorie littéraire. *Acta Fabula*, 18 (8). https://www.fabula.org/revue/document10529.php

Arreaza, A. (2007). Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica. *Guaraguao*, 11 (26), 144-156. https://www.jstor.org/stable/25596611

Aubut, M. (2008). Jean-Benoît Puech est-il un auteur sans œuvre ? *Analyses*, 3 (3). https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/695

Audet, R. (2002). La fiction à l'essai. In R. Audet & G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction* (pp. 45-60). Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5702

- & Saint-Gelais, R. (2003). L'ombre du lecteur : Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle. *Mosaic : Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 36 (1), 69-88. https://www.proquest.com/docview/205341605

Baroni, R. (2012). Vivre (de) la poétique. *Fabula-LhT*(10). https://www.fabula.org/lht/10/baroni.html

- (2021). Perspective narrative, focalisation et point de vue : Pour une synthèse. *Fabula-LhT*(25). https://www.fabula.org/lht/25/baroni.html

Barth, J. (1967). The Literature of Exhaustion. *The Atlanctic Monthly*, 220 (2). https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1967/08/the-literature-of-exhaustion/659344/

Barthes, R. (1967). Le discours de l'histoire. *Social Science Information*, *6*(4), 63-75. https://doi.org/10.1177/053901846700600404

Bartholeyns, G. (2015). L'histoire à chaud. *Critique, 823*, 967-974. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2015-12-page-967.htm

Bayard, P. (2005). Comment ennuyer le lecteur ? In J. Neefs (dir.), *Le bonheur de la littérature : Variations critiques pour Béatrice Didier* (pp. 47-55). Presses Universitaires de France. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/le-bonheur-de-la-litterature--9782130523031-page-47.htm

- (2008). Comment rendre un texte incompréhensible. *Fabula, Banlieues de la théorie*. https://www.fabula.org/atelier.php?COMMENT_RENDRE_UN_TEXTE_INCOMPREHENSIBLE
- (2012). Adresse aux sœurs Brönte. *Insistance, 7* (1), 27-34. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-insistance-2012-1-page-27.htm
- (2012). Pour les univers parallèles. *Critique, 779*, 368-377. https://www.cairn.info/revue-critique-2012-4-page-368.htm
- (2017). Les personnages ont une vie privée. *Fabula/Les Colloques*. https://www.fabula.org/colloques/document4838.php
- (2017). Postface. Vers un bouleversement des disciplines. *Fabula/Les Colloques*. https://www.fabula.org/colloques/document4840.php
- (2018). Pour la fiction théorique. *Acta Fabula, 19*(1). http://www.fabula.org/acta/document10661.php

- (2018). La littérature peut-elle prédire l'avenir ? *Sens Public*. http://www.sens-public.org/articles/1293/
- (2019). Et si Proust n'avait pas existé ? *Littérature, 196*, 113-120. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-litterature-2019-4-page-113.htm
- & Bellemin-Noël, J. (1993). Avant-propos : Théories mortelles, nouveaux paradigmes. *Littérature, 90*(2), 3-6. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_90_2_2635
- & Mehlman, J. (2013). Anticipatory plagiarism. *New Literary History, 44* (2), 233-244. https://www.jstor.org/stable/24542593

Bergonzoni, G. (2018). Enrique Vila-Matas, entre legível e ilegível : uma poética em forma de ficção. *Remate de Males*, 37(2). https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8648715

Bénabou, M. (1990). Vraie et fausse érudition. *Parcours Perec.* Presses Universitaire de Lyon.

Bertrand, J.-P., Saint-Amand, D., & Stienon, V. (2012). Les Querelles littéraires : esquisse méthodologique. *COnTEXTES*, 10. https://journals.openedition.org/contextes/5005

Bessard-Banqui, O. (2009). Du Déclin des lettres aujourd'hui. *Fabula-LhT*, 6. https://www.fabula.org/lht/6/bessart-blanquy.html

Besson, A. (2017). Fanthéories de Harry Potter : Part de l'auteur, part des lecteurs. *Fabula/Les Colloques*. https://www.fabula.org/colloques/document4821.php

Besson, F. (2019). Lost in a (bad) book ? L'hypothèse Thursday Next. *Intercripol - Revue de critique policière, 001*. http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/theywerenone/lost-in-a-bad-book-l-hypothese-thursday-next.html

Binet, A. M. (2009). Les hétéronymes de Fernando Pessoa (1888-1935) : de l'éclatement identitaire aux métamorphoses du Moi. Dans *Métamorphoses et identité*. HAL. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03114207

Bionda, R. (2016). Pierre Ménard, metteur en scène du Quichotte ? La mise en scène des classiques, ou l'existence simple des textes dramatiques. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/bionda.html

Blaise, M. (2017). Bartleby. « I would prefer not to » ou la disparition des possibles. *Fabula/Les Colloques*, Premier symposium de critique policière autour de Pierre Bayard. https://www.fabula.org/colloques/document4841.php

Boillet, E. (2016). Dans L'Ombre de Borges : Tommaso Landolfi. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/boillet.html

Bouju, E. (2010). Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre. Masque de la citation et racine de la réalité. *Temps Zéro*, 3. https://tempszero.contemporain.info/document502

- (2015). Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire. *Vox Poetica*. http://www.vox-poetica.org/t/articles/bouju2015.html

Butruille, D. (2018). « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » de Jorge Luis Borges : la création d'un monde et la recréation du monde. *Fabula/Les Colloques*, Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction. https://www.fabula.org/colloques/document5283.php

Camart, C. (2002). Sophie Calle, alias Sophie Calle : Le « je » d'un Narcisse éclaté. *Artpress.*

Cerisuelo, M. (2022). Présentation. *Critique*, 4 (899). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2022-4-page-259.htm

- & Rabaté, D. (2022). Jean-Benoît Puech. « Dans la vie réelle, une autre forme de fiction est à l'œuvre ». *Critique*, 4 (899). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2022-4-page-299.htm

Cerquiglini, B. (2018). Le Sabotage Chevillard. *Critique*, 8 (855-856). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-669.htm

Chelzen, O. (2011). Bartleby, le préféré des philosophes. *La Vie des Idées*. https://laviedesidees.fr/Bartleby-le-prefere-des.html

Colard, J. (2010). Quand la littérature fait exposition. *Littérature*, 160. https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-74.htm

Combe, D. (2014). Michel Charles : Questions de théorie littéraire. *Contemporary French and Francophone Studies*, 18. https://www.researchgate.net/publication/271756498_Michel_Charles_Questions_De_Theorie_Litteraire

Compagnon, A. (1997). Suis-je romancier ? *Études Françaises*, 33 (1), Les écrivains-critiques : des agents doubles ? https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n1-etudfr1084/036053ar/

Corredor, E., & Roche, M. (1981). Théorie de la fiction et « fiction théorique » : Entretien avec Maurice Roche. *The French Review*, 54 (4). http://www.jstor.org/stable/391136

Coustille, C. (2022). La Vieille France contemporaine. *Critique*, 4 (899). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2022-4-page-261.htm

Cusset, F. (2013). Unthinkable readers: The political blindspot of French literature. *New Literary History*, 44(2), The French Issue: New Perspectives on Readings from France. https://www.jstor.org/stable/24542594

D'Ambrosio, M. (2012). Marges du texte entre lecture et écriture. *Trans- Revue de littérature générale et comparée*, *n° 13*, Marges et déviances. https://journals.openedition.org/trans/545

Debeaux, G. (2021). L'Affaire « 53 jours », volume 2 : peut-on douter de la paternité de Georges Perec ? État des lieux d'une enquête en cours. *Intercripol-Revue de critique policière*, Grands dossiers : contre-enquêtes sur Georges Perec, *n° 002*, décembre 2020. http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/dossier-53-jours-de-perec/l-affaire-53-jours-volume-2-peut-on-douter-de-la-paternite-de-georges-perec.html

Decout, M. (2017). Petit éloge de la contre-enquête. *Fabula/Les Colloques*, Premier symposium de critique policière autour de Pierre Bayard. Septembre 2017. https://www.fabula.org/colloques/document4829.php

- (2020). « 53 jours » : un bon ou un mauvais objet pour la critique policière ? *Intercripol-Revue de critique policière*, Grands dossiers : Contre-enquêtes sur Georges Perec, *n° 002*, décembre 2020. http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/dossier-53-jours-de-perec/jours-de-perec-un-bon-ou-un-mauvais-objet-pour-la-critique-policiere.html
- (2020). Prendre la fiction au sérieux — sur *Les personnages rêvent aussi* de Françoise Lavocat. A.O.C Media. https://aoc.media/critique/2020/12/09/prendre-la-fiction-au-serieux-sur-les-personnages-revent-aussi-de-francoise-lavocat/?loggedin=true
- (2023). Remake critique ou le commentaire en acte. *XXI/ XX*, *n° 4*, Le Retour du texte : avatars du « remake » littéraire. https://doi.org/0.48611/isbn.978-2-406-15725-0.p.0147

Delprat, F. (2005). Les prix littéraires, un modèle répandu. *America. Cahiers du CRICCAL*, *n° 33*. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2005_num_33_1_1727

Demers, J. (1997). Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer ? *Études françaises*, *vol. 33*, *n° 1*, Les écrivains-critiques : des agents doubles ? https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n1-etudfr1084/036050ar/

Depallens, V. (2021). L'engagement empathique et éthique du lecteur : quel intérêt pour l'enseignement de la littérature ? *Fabula — LhT*, *n° 25*, Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/lht/25/depallens.html

Derain, R. (2010). Annexe- Entrevue inédite avec Enrique Vila-Matas. *Temps Zéro*, *n° 3*. https://tempszero.contemporain.info/document529

Desanti, J.-T. (2005). Réflexion sur le concept de Mathesis. *Figures de la psychanalyse*, *n° 12*. https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2005-2-page-103.htm

Detue, F., & Servais, C. (2011). La littérature comme bouteille à la mer, ou que reste-t-il de la communauté ? *Vox Poetica*. http://www.vox-poetica.org/t/articles/detue2011.html

Diaz, V., & Sanchez-Palencia, C. (2018). Literature and truth in Enrique Vila-Matas. *Theory and Practice in Language Studies*, *vol. 8*, *n° 5*. https://www.researchgate.net/publication/324946613_Literature_and_Truth_in_Enrique_Vila-Matas

Doane, S. (2021). Isn't it ironic ? Ironie et recherche de vérité herméneutique. *Science et Esprit*, 73 (1-2). https://doi.org/10.7202/1075400ar

Doležel, L. (1979). Extensional and intensional narrative worlds. *Poetics*, *vol. 8*. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0304422X79900202

- (1980). The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts by Umberto Eco. *Poetics Today*, *vol. 1*, *n° 4*, Narratology II: The fictional text and the reader. https://www.jstor.org/stable/1771894?seq=1
- (1980). Truth and authenticity in narrative. *Poetics Today*, *vol. 1*, *n° 3*, Special issue: Narratology I: Poetics of fiction. https://www.jstor.org/stable/1772407
- (1988). Mimesis and possible worlds. *Poetics Today*, *vol. 9*, *n° 3*, Aspects of literary theory. https://www.jstor.org/stable/1772728?seq=1
- (1995). Fictional worlds: Density, gaps, and inference. *Style*, *vol. 29*, *n° 2*. http://search.proquest.com.ezproxy.canterbury.ac.nz/scholarly-journals/fictional-worlds-density-gaps-inference/docview/231043339/se-2?accountid=14499
- (1998). Possible worlds of fiction and history. *New Literary History*, *vol. 29*, *n° 4*. https://muse-jhu-edu.ezproxy.canterbury.ac.nz/article/24429
- & Perron, P. (1985). La construction de mondes fictionnels à la Kafka. *Littérature*, *n° 57*, Logiques de la représentation. https://www.jstor.org/stable/23803251?seq=1

Dubois, J. (1987). Genre frontière et expérience des limites. *Études littéraires*, *vol. 20*, *n° 1*. https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1987-v20-n1-etudlitt2233/500788ar/

- (2004). Pour une critique fiction. In *L'Invention critique* (pp. 111-135). Nantes, Éditions Cécile Defaut/Villa Genet.
- Dubois, J. (2009). Un théoricien paradoxal. *COnTEXTES*, [En ligne], Notes de lecture. https://doi.org/10.4000/contextes.4352
- Dubois, J. (2012). Petits Éléments de fiction théorique. *Bulletin d'informations proustiennes*, 42, 109-112. https://www.jstor.org/stable/44760488

Dubourg, E. (2021). Les mondes imaginaires dans les fictions. *Acta Fabula*, *vol. 22*, *n° 2*, Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/revue/document13404.php

- , Jean-Baptiste, A., & Baumard, N. (2021). L'origine des fictions : L'hypothèse des fonctions évolutionnaires sociales. *Fabula — LhT*, *n° 25*, Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/lht/25/dubourg.html

Ducas, S. (2003). Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? *Réseaux*, *n° 117*. https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2003-1-page-47.htm

Duclos, J. (2011). Du même auteur. Mystification littéraire et les limites du vraisemblable chez Jean-Benoît Puech. *Carnets*, Première série — 3. http://journals.openedition.org/carnets/6092

Dumay, R. (2009). Mort de la littérature. *Fabula-LhT*, *n° 6*, Tombeaux de la littérature. https://www.fabula.org/lht/6/dumay.html

Dumontet, F. (2021). « The Last generation » : « La dernière génération » des lecteur.trice.s-devins (Harry Potter et les reliques de la mort, juillet 2007). *Fabula — LhT*, *n° 25*, Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/lht/25/

Eliot, T.S. (1919). Tradition and the Individual Talent. *The Egoist*, 6(4).

Erhmann, J. (2009). La mort de la littérature. *Fabula-LhT*, *n° 6*, Tombeaux de la littérature. https://www.fabula.org/lht/6/ehrmann.html

Escola, M. (2001). L'eau et le moulin. *Acta fabula*, *2* (1). http://www.fabula.org/revue/document10646.php

- (2008). L'autorité de l'interprète. Les fables théoriques de Stanley Fish. *Acta fabula*, *9* (1). https://www.fabula.org/revue/document3780.php
- (2012). L'humour et la théorie. *Fabula-LhT*, *n° 10*, L'aventure poétique. https://www.fabula.org/lht/10/escola.html
- (2014). Comment parler des livres que l'on ne peut pas lire ? Avant-propos. *Fabula-LhT*, *n° 13*, La bibliothèque des textes fantômes. http://www.fabula.org/lht/13/avantpropos.html
- (2016). L'annonce faite par Maria, par José-Luis Bérard. *Fabula-LhT*, *n° 17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/escola.html
- & Maignant, A. (2021). Débattre d'une fiction. Un débat sur les débats. *Fabula — LhT*, *n° 25*, Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/lht/25/escola_maignant.html

Escudero, X. (2015). L'excentrique dans le roman contemporain espagnol : de la marginalité du personnage à celle du texte. *Hispanismes*, 5. https://doi.org/10.4000/hispanismes.7459

Eymar, M. (2010). Les derniers mots. Fin de vie et fin de la littérature dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas. *Temps Zéro*, *n° 3*. https://tempszero.contemporain.info/document510

Fabriol, A. (2017). Naviguer dans ses classiques comme dans un livre ouvert : El Ministerio del Tiempo, son écriture et ses fans. *Fabula/Les Colloques*, Premier symposium de critique policière autour de Pierre Bayard. https://www.fabula.org/colloques/document4850.php

Faerber, J. (2021). William Marx : « La bibliothèque déploie une cinquième dimension invisible à l'œil nu » (*Des étoiles nouvelles*). *Diacritik*, entretiens, livres. https://diacritik.com/2021/03/05/william-marx-la-bibliotheque-deploie-une-cinquieme-dimension-invisible-a-loeil-nu-des-etoiles-nouvelles/?fbclid=IwAR2Q6I-UQjVYqcqc_aAOGYVl0oe-3LC8FVdWaTl9cYPaHonrAKrbAFtfLxs

Fink, I. (1991). The Power behind the Pronoun : Narrative Games in Calvino's *If on a winter's night a traveler*. *Twentieth Century Literature. 37* (1). Duke University Press.

Fortin-Tillard, P. (2012). L'effet-Bartleby : répétitions et nouveautés dans Un homme qui dort de Georges Perec. *Études littéraires*, *2* (2), Philosophie et narration. https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/1900-v1-n1-etudlitt0162/1011528ar/

Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur ? *Bulletin de la Société française de philosophie,* 63 (3).

- (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5.

François, S. (2009). Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans. *Réseaux*, *I* (1). https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-1-page-157.htm

Fülöp, E. (2019). La logique de l'abyme : Ambiguïté et paradoxe, nouvelles perspectives sur l'auto-enchâssement. Dans *Comprendre la mise en abyme : Arts et médias au second degré.* Presses Universitaires de Rennes.

Gaillard, F. (1997). L'agent simple. *Études françaises*, *33* (1), Les écrivains-critiques : des agents doubles ?. https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n1-etudfr1084/036051ar/

Garayalde, N. (2012). Unidad y decisión: Apuntas sobre la crítica y teoría literarias norteamericanas. Norman Holland, Stanley Fish y Paul de Man. *Cuadernos del Sur*, *n° 42*. https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/1566

- (2016). Pierre Bayard : Hacia una crítica policial. *Revista chilena de literatura*, *número 92*. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41244/42784
- (2017). Sobre Exercices de théorie littéraire, de Sophie Rabau y Florian Pennanech. *El taco en la brea*, *año 4*(n° 6), Novembre 2017. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6984
- (2018). Dos problemas (y sus posibles soluciones) de la transferencia interdisciplinaria en la investigación literaria: El caso literatura / psicoanálisis. *Estudios de Teoría Literaria, Revista digital: Artes, letras y humanidades*, *año 7*(n° 13), Mars 2018. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2109
- (2018). La lectura del tiempo en la obra de Pierre Bayard. *Cédille, revista de estudios franceses*, *n° 14*, Avril 2018. https://www.researchgate.net/publication/324892794_La_lectura_del_tiempo_en_la_obra_de_Pierre_Bayard
- (2019). Escenas de lectura: La lectura como interrupción. *Kañina, Revista de artes y letras*, Universidad de Costa Rica, *n° 43*, Mai-Août 2019. https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/37080
- (2019). La importancia de llamarse Tolstoïevski (sobre L'énigme Tolstoïevski de Pierre Bayard). *C'est-à-lire, Revista biligüe de textos francófonos de creación*, *año II*(n° 4). https://www.academia.edu/42038198/La_importancia_de_llamarse_Tolsto%C3%ADevski

- (2019). Problemas de la comunicación literaria: Del sueño de la comunicación al diálogo de sordos. *Revista Comunicación*, *28*(1). https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/4444
- (2019). Literatura y psicoanálisis: Hacia una teoría de la lectura. *Praxis y Cultura Psi*, *n° 1*, Janvier 2019. https://praxispsi.udp.cl/index.php/praxispsi/article/view/11
- (2019). Vers une poéthique de la délecture. In A. Trouvé (dir.), *La lecture littéraire dans tous ses états*. Éditions L'Improviste.

Gauvin, L. (1997). Il nous manque déjà. *Études françaises*, *33* (1), Les écrivains-critiques, des agents doubles ? https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n1-etudfr1084/036045ar/

Gefen, A. (2009). Ma fin est mon commencement. *Fabula-LhT*, *n° 6*, Tombeaux de la littérature. https://www.fabula.org/lht/6/gefen.html

- (2014). Benjamin Jordane, roman : jeux identitaires et aventures métatextuelles dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech. In *Romans à clés : Les ambivalences du réel* [en ligne]. Liège, Presses universitaires de Liège. https://books.openedition.org/pulg/2299?lang=fr

Genette, G. (2016). Ménard et nous. *Fabula-LhT*, *n° 17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/genette.html

Gil, M. (2013). Le chiffre des letres. Pour une critique littéraliste. *Les Temps Modernes*, 672.

Gili, Y. (1983). Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser. *Semen*, 1. https://doi.org/10.4000/semen.4261

Goudmand, A. (2020). Un miroir tendu au critique. *Acta Fabula*, *21* (1), Essais critiques. https://www.fabula.org/lodel/acta/document12577.php

Grenier, M. (2021). Progression narrative et œuvres antimimétiques : Ébauche d'un champ de recherche prometteur. *Acta Fabula*, *22* (2), Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/revue/document13405.php

Grondin, J. (2015). La sensibilité herméneutique. *Critique*, *6*, 817-818. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2015-6-page-453.htm

Grosso, A., & Puech, J. (2021). L'auteur comme personnage : Entretien avec Jean-Benoît Puech. *Cahiers de littérature française*, *n° 20*, Biomythologies contemporaines d'auteur.

Guéna, B., & Forge, A. (2014). Les Éditions Pyrodactyles ou la nostalgie de la littérature. *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/guena-forge.html

Gutierrez, R. (2018). Alberto Mussa e Enrique Vila-Matas : Os limites do romance, o ensaio e a crítica literária. *Remate de males*, *37*(2). https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8648753

Hachemi, N. (2021). Débattre avec l'œuvre : Vers une herméneutique du soupçon. Entretien avec Intercripol. *Acta Fabula*, *22* (2), Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/revue/document13410.php

Hansen, M.B.N. (2004). The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves. Contemporary Literature*, 45 (4).

Hayles, N.K. (2002). Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves. American Literature,* 74 (4).

Humieres, C. (2009). Sur le modèle du labyrinthe : Lorsque la littérature privilégie le jeu. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, *1*. https://www.researchgate.net/publication/277795797_Sur_le_modele_du_labyrinthe_lorsque_la_litterature_privilegie_le_jeu

Hutcheon, L. (1981). Ironie, Satire, Parodie : Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires.* 12.46. https://hdl.handle.net/1807/10253

Ildefonse, F. (n.d.). Hétéronyme. Dans *Dictionnaire de la philosophie*. Larousse. https://www.larousse.fr/encyclopedie/philosophie/h%C3%A9t%C3%A9ronyme/191697

Imperiali, C. (2006). La fiction théorique : Regards sur une frontière. *Versants*, *52*, Le roman au XXe siècle. http://doi.org/10.5169/seals-270169

Jeanelle, J. L. (2015). Portrait de l'historien par son archiviste. *Critique*, *12*, 823. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2015-12-page-980.htm

Jullien, D. (1987). L'érudition imaginaire de Jorge Luis Borges. *Romanic Review*, *78* (3). https://orcid.org/0000-0002-9830-0997

Julliot, C. (2017). Avant-propos. Fondation de l'Internationale de la Critique Policière. *Fabula/Les Colloques*, Premier symposium de critique policière autour de Pierre Bayard. https://www.fabula.org/colloques/document4852.php

- (2017). Soumission est un roman d'espionnage ! Petite lecture complotiste de Michel Houellebecq. *Fabula/Les Colloques*, Premier symposium de critique policière autour de Pierre Bayard. https://www.fabula.org/colloques/document4828.php
- (2021). Le procès de Monte Cristo, essai de critique judiciaire, ou comment peut-on juger un héros de roman populaire ? *Fabula — LhT*, *25*, Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/lht/25/julliot.html
- , Decout, M., & Bérard, C. (2021). Pactes de lecture, jeu de dupes ? Quand le roman se fait imposture. *Littérature*, *202*, L'imposture du roman. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-litterature-2021-2-page-7.htm

Karatani, K. (2009). La fin de la littérature moderne. *Fabula-LhT*, *6*, Tombeaux de la littérature. https://www.fabula.org/lht/6/karatani.html

Katarzyna, O., & Vila-Matas, E. (2000). “Soy del tamaño de lo que veo” : Sobre el sentido de las miradas : Entrevista con Enrique Vila-Matas. *Confluencia*, *16* (1). https://www.jstor.org/stable/27922775?seq=1

Lafon, M. (2016). De Pierre Ménard à Honorio Bustos Domecq : L’histoire d’une passion franco-argentine. *Fabula-LhT*, *17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/lafonfoirelivre.html

- (2016). Pierre Ménard. *Fabula-LhT*, *17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/lafonnotice.html
- (2016). Sous le masque de Pierre… Discours de réception du prix Valéry Larbaud. *Fabula-LhT*, *17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/lafonprixlarbaud.html

Landolfi, T. (2016). La déesse aveugle. *Fabula-LhT*, *17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/landolfietraduction.html

Langlade, G. (2014). La lecture subjective est-elle soluble dans l’enseignement de la littérature ? *Études de lettres*, *1*. https://journals.openedition.org/edl/608

Langlet, I. (2002). Cherchez l’histoire : La narrativité dans les essais d’Italo Calvino. In R. Audet & G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction* (pp. xx-xx). Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5771

Laouyen, M. (2002). L’autofiction : Une réception problématique. In R. Audet & G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction* (pp. xx-xx). Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5765

Lavault, M. (2012). La « recherche », de l’essai fictionnel à la fiction critique. *Bulletin d’informations proustiennes*, *42*. https://www.jstor.org/stable/44760490

Lavocat, F. (2015). L’herméneutique fictionnalisée : Un nouvel objet. *Acta fabula*, *16* (3), Pourquoi l’interprétation ? https://www.fabula.org/revue/document9175.php

- (2015). Pour une herméneutique spécialisée de la fiction. *Fabula-LhT*, *14*, Pourquoi l’interprétation ? https://www.fabula.org/lht/14/lavocat.html
- (2021). Débattre d’une fiction : Essai de typologie. *Fabula-LhT*, *25*, Débattre d’une fiction. https://www.fabula.org/lht/25/lavocat.html

Letellier, B. (2014). La bibliothèque de Shéhérazade : Enquête sur les lectures assassines. *Fabula-LhT*, *13*, La bibliothèque des textes fantômes. https://www.fabula.org/lht/index.php?id=1348

Leuilliot, B. (1996). Proust contre Sainte-Beuve ou Sainte-Beuve a bon dos. *L’auteur*. Presses universitaires de Caen. http://books.openedition.org/puc/9894

Lévy-Bertherat, D. (2009). L'anti-utopie, un mythe politique ? Le cas de Feu pâle de Nabokov. In *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*. Presses universitaires de Nanterre. https://books.openedition.org/pupo/1456?lang=fr

Lignereux, C. (2016). L'art épistolaire de l'âge classique comme champ d'application du savoir rhétorique. *Exercices de rhétorique*, *6*. http://journals.openedition.org/rhetorique/441

Loret, E. (2019). Que veut donc la critique ? *En attendant Nadeau*, *82*, Sur la route. https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/06/18/que-veut-critique/

Lopez, S. (2017). Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica. *Valenciana*, (20), 297-334. https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.331

Luis, R. (2014). Borges et le manuscrit labyrinthe. *Acta fabula*, *15* (2), Éditions, rééditions, traductions. https://www.fabula.org/revue/document8453.php

Maccioni, F., Milone, G., & Santucci, S. (2021). Ficción teórica. In G. Milone, F. Maccioni, & S. Santucci (dir.), *Imaginar / hacer. Ficciones para la literatura y las artes contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.

- (2023). Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas: Una pregunta por el método. *fi*, *18*, e0123. https://doi.org/10.14409/eltaco.2023.18.e0123

Macé, M. (2002). Fables pensives : Les effets de la fiction dans quelques essais méditatifs. In R. Audet & G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*. Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5759

- (2015). Présentation. *Critique*, *12* (823). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2015-12-page-931.htm
- (2015). Un enragé du langage. *Critique*, *12* (823). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2015-12-page-988.htm
- & Jeanelle, J.-L. (2000). Un embarras de méthode. *Acta fabula*, *1* (2), Automne 2000. https://www.fabula.org/revue/document8316.php
- , Jeanelle, J.-L., Murat, M., & Debaene, V. (2012). Qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? *Acta fabula*, *13* (1), Nouveaux chemins de l'histoire littéraire. https://www.fabula.org/revue/document6760.php
- & Jones, M. (2013). Ways of reading, modes of being. *New Literary History*, *44*(2), The French Issue: New Perspectives on Readings from France. https://www.jstor.org/stable/24542592
- & Azoulay, V. (2015). Défaire les continuités. *Critique*, *12* (823). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2015-12-page-1003.htm

Maignant, A. (2021). Itinéraires herméneutiques : La théorie narrative comme cartographie. *Acta Fabula*, *22* (2), Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/revue/document13401.php

Marcandier, C. (2015). Vila-Matas et Gonzalez-Foerster : *Marienbad électrique* (1887-2058). *Diacritik.* https://diacritik.com/2015/11/25/vila-matas-et-gonzalez-foerster-marienbad-electrique-1887-2058/

Marpeau, A. (2021). Peut-on débattre d'une fiction dans le cadre scolaire ? *Fabula — LhT*, *25*, Débattre d'une fiction. https://www.fabula.org/lht/25/marpeau.html

Martens, D. (2012). Une galerie de glace aux reflets qui bifurquent : Iconographies de Benjamin Jordane. *Image & Narrative*, *13* (4), Figurations iconographiques de l'écrivain. http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/277

- (2021). Une muséographie de la vraie vie vécue : Quand Jean-Benoît Puech expose Benjamin Jordane. *L'Esprit Créateur*, *61* (2), Été 2021. https://muse.jhu.edu/article/800229

Marx, W. (2017). Les quatre haines de la littérature. *Revue italienne d'études françaises*, *7*. https://journals.openedition.org/rief/1549

Matei, A. (2009). La perplexité devant la littérature. *Fabula-LhT*, *6*, Tombeaux de la littérature. https://www.fabula.org/lht/6/matei.html

Mathis, R. (2018). *In angulo cum libro. Nouvelles de l'estampe.* https://doi.org/10.4000/estampe.286

Message, V. (2009). Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick. *Amaltea, Revista de mitocrita,* 1.

Michelucci, P. (2008). Démolir la métafiction ? L'œuvre posthume de Thomas Pilaster. *Roman 20-50*, *46* (2), 55-66. https://www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-55.htm

Moi, T. (2013). How the French read. *New Literary History*, *44*(2), The French Issue: New Perspectives on Readings from France. https://www.jstor.org/stable/24542597

Mollaret, D. (2016). Portraits d'écrivains fictifs borgésiens et nabokoviens. *Fabula-LhT*, *17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/mollaret.html

Monzani, S. (2020). La fiction théorique de P. Bayard. *Cahiers de psychologie clinique*, *55*. https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3917/cpc.055.0039

Mora, P. (2015). Ser en otros : Citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas. *Hispanofilia*, *174*. https://www.jstor.org/stable/43808876?seq=1

Murzilli, N. (2014). Le texte fantôme : de l'objet au concept. Le cas du Général Istin. *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/murzilli.html

Navarro, J. (2014). La enfermedad de la literatura en la narrativa de Enrique Vila-Matas. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *39*(1). https://www.jstor.org/stable/24431800?seq=1

Noille, C. (2013). Rhétorique de la lecture et compétence formalisatrice. Article issu d'une communication au colloque « Usages et fonctions de la rhétorique ». Bruxelles, 16-18 mai 2013. https://www.fabula.org/atelier.php?Rhetorique_de_la_lecture_et_competence_formalisatrice

- (2016). Le pion de la Tour : Analyse rhétorique des brouillons perdus du Quichotte. *Fabula-LhT*, *17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/noille.html

Pageaux, D-H. (2015). De quelques lectures frontalières. *Revue de littérature comparée*, *355*. https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-3-page-309.htm#no139

Pauly, G. (2021). Labyrinthe de labyrinths : L'art de l'enquête comme poursuite de l'œuvre perecquienne dans l'Ouvroir de Littérature Potentielle. *Intercripol-Revue de critique policière*, Grands dossiers : Contre-enquête sur Georges Perec, *2*. http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/dossier-53-jours-de-perec/labyrintes-de-labyrinthe.html

Pavel, T. (2002). Comment définir la fiction ? In R. Audet & G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction* (pp. xx-xx). Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5672

Pennanech, F. (2008). Le formalisme dans la Nouvelle Critique française. *L'Esprit créateur*, *48* (2). https://muse.jhu.edu/article/240896

- (2010). Pourquoi aime-t-on un texte théorique ? *Acta Fabula*, *11* (4), Acta par Fabula. https://www.fabula.org/revue/document5644.php

Perera San Martin, N. (1973). La nième lecture de La Bibliothèque de Babel de Jorge Luis Borges. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, *21*. https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1973_num_21_1_1910

Picard, T. (2009). La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la « déclinologie » (et vice-versa) ? Parcours à travers la littérature contemporaine et mise en perspective. *Fabula-LhT*, *6*, Tombeaux de la littérature. https://www.fabula.org/lht/6/picard.html

Piegay-Gros, N. (2015). L'érudition imaginaire. *Arts et Savoirs*, *5*. http://journals.openedition.org/aes/306

Piguet, R., & Roger, P. (2018). Éric Chevillard. Angles d'attaque. *Critique*, *8* (855-856). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-643.htm

- & Zanetta, J. (2018). Éric Chevillard. « Jamais l'écriture ne s'interrompt ». *Critique*, *8* (855-856). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-657.htm

Pluvinet, C. (2010). Disparaître dans la fiction. La traversée du miroir du Docteur Pasavento. *Temps Zéro*, *3*. https://tempszero.contemporain.info/document506

Puech, J.-B. (2021). Quel amont et quel aval pour le roman de Jordane ? *Littérature*, *L'Imposture du roman*, *202*. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-litterature-2021-2-page-24.htm

- (2022). De bons sentiments. *Critique*, *4* (899). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2022-4-page-290.htm
- & Mecke, J. (2021). Jean-Benoît Puech, Vie du mensonge et vérité du roman. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 22. https://doi.org/10.4000/fixxion.379

Quesada-Gomez, C. (2018). Perder y ganar suicidios: Teorías vilamatasianas del espacio literario. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *42*(2). https://www.jstor.org/stable/44987064?seq=1

Rabaté, D. (2002). L'Entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit (Perec, Pingaud, Puech). In R. Audet & G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction* (pp. xx-xx). Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5783?lang=fr

- (2021). Incrédulité et mystification. Réflexions sur Segalen, des Forêts et Puech. *Littérature*, *L'Imposture du roman*, *202*. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-litterature-2021-2-page-12.htm
- (2022). L'Adieu au roman ? *Critique*, *4* (899). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2022-4-page-279.htm

Rabau, S. (2016). Du swing dans l'Éternité. Remarques sur l'auto-attribution. *Fabula-LhT*, *17*, Pierre Ménard, notre ami et ses confrères. https://www.fabula.org/lht/17/rabau.html

Ravindranathan, T. (2018). L'Absent de tous troupeaux. *Critique*, *8* (855-856). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-747.htm

Richardson, L. & St. Pierre, E.A. (2005). Writing : A Method of Inquiry. Dans N.K. Denzin & Y.S. Lincoln. (dir.). *The Sage Handbook of qualitative research.* Sage Publications LTd.

Rivière, J. (2009). La Crise du concept de littérature. *Fabula-LhT*, *6*, Tombeaux de la littérature. https://www.fabula.org/lht/6/riviere.html

Roche, A. (2008). Démolir Chevillard ? *Fabula/Les colloques*, Hégémonie de l'ironie ? Université de Provence. https://www.fabula.org/colloques/document1039.php

Roger, J. (2012). Genette, l'autre de Borges. *Iberic@l*, *2*. https://hal.science/hal-04071154

Roiffe, A. (2019). A literatura portátil de Enrique Vila-Matas: da intertextualidade à arte conceitual. *Organon*, *34*. https://www.researchgate.net/publication/343024423_A_LITERATURA_PORTATIL_DE_ENRIQUE_VILA-MATAS_DA_INTERTEXTUALIDADE_A_ARTE_CONCEITUAL

Roubaud-Benichou, S. (2006). Borges et les classiques. *Revue de littérature comparée*, *320*. https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-4-page-435.htm

Ryan, M.-L. (2002). Frontières de la fiction : digitale ou analogique ? Dans Audet, R. & Gefen, A. (dir.), *Frontières de la fiction*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5681

- (2010). Cosmologie du récit : Des mondes possibles aux univers parallèles. Dans Lavocat, F. (dir.) *La Théorie littéraire des mondes possibles.* CNRS éditions.

Saint-Amand, D. (2018). Démolir Jardin. *Critique*, *8* (855-856). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-704.htm

Saint-Gelais, R. (2001). Ambitions et limites de la sémantique de la fiction. *Acta fabula*, *2* (2). https://www.fabula.org/revue/document11007.php

- (2002). La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité. In R. Audet & G. Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction* (pp. xx-xx). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux. https://books.openedition.org/pub/5687
- (2014). La lecture des œuvres imaginaires : enjeux et paradoxes. *Fabula-LhT*, *13*. https://www.fabula.org/lht/index.php?id=1300
- (2016). Science (de la) fiction : de quelques théories autochtones de la fiction en science-fiction et ailleurs. *Fabula-LhT*, *17*. https://www.fabula.org/lht/17/saintgelais.html
- (2021). Compléter sans fin, débattre sans arbitre : le dossier Edwin Drood. *Fabula — LhT*, *25*. https://www.fabula.org/lht/25/saint-gelais.html

Salazar Morales, R. (2015). Homère dans la Cité des Immortels : de la « vie imaginaire » à l'imaginaire philosophique dans « El Immortal » de Jorge Luis Borges. *Comparatismes en Sorbonne*, *6*. http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=6

Salgas, J-P. (2016). Edouard Levé ou « la mort de l'auteur » dans l'art contemporain. *Fabula-LhT*, *17*. https://www.fabula.org/lht/17/salgas.html

Salvayre, L. (2018). Chevillard ou l'art de birlibirloque. *Critique*, *8* (855-856). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-778.htm

Samoyault, T. (1998). Textes visibles. *Études littéraires*, *31* (1). https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1998-v31-n1-etudlitt2264/501221ar/

- (2001). Fiction et abstraction. *Littérature*, *123*. https://www.jstor.org/stable/41704825
- (2017). Barthes hier et aujourd'hui : la critique comme échappée. *MLN*, *132* (4). https://muse.jhu.edu/article/681385

- (2018). La blague de l'éléphant. *Critique*, *8* (855-856). https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-683.htm

Scarlaken, J. (2021). A quoi rêvent les personnages ? *Nonfiction le quotidien des livres et des idées.* https://www.nonfiction.fr/article-10700-a-quoi-revent-les-personnages.htm

- (2021). Clément Coupèges, nouveau double littéraire de Jean-Benoît Puech ? (La Préparation du mariage). *Diacritik*. https://diacritik.com/2021/07/08/clement-coupeges-nouveau-double-litteraire-de-jean-benoit-puech-la-preparation-du-mariage/
- (2022). Jean-Benoît Puech : vrai faussaire, ou faux auteur ? *Les Chantiers de la création*, 14. http://journals.openedition.org/lcc/5574
- (2022). Réviser ses classiques : la méthode Escola. *Acta Fabula*, 23 (3), Essais critiques. http://www.fabula.org/revue/document14317.php

Schaeffer, J.-M. (2002). De l'imagination à la fiction. *Vox Poetica*. http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html

- (2007). Quelles vérités pour quelles fictions ? *L'Homme*, juillet-septembre 2005. https://journals.openedition.org/lhomme/29493#xd_co_f=MjdlNDY3NTUyMmI2NDU2ZGU0YjE2MjA4ODk5MDYwNjg=
- (2008). Le Critique ironiste (Charles vs Bayard). *Fabula/Les Colloques, Hégémonie de l'ironie ?* Juin 2008. https://www.fabula.org/colloques/document1026.php
- (2009). Aux grands hommes la patrie reconnaissante. La valeur littéraire selon Bayard. *Acta Fabula*, 10 (2), « Autour du plagiat par anticipation ». Février 2009. http://www.fabula.org/revue/document4912.php

Thirlwell, A. (2020). Enrique Vila-Matas, The Art of Fiction. *The Paris Review*, 247. https://www.theparisreview.org/interviews/7600/the-art-of-fiction-no-247-enrique-vila-matas

Thouard, D. (2015). Que lire est penser. *Critique*, 6, 556-557. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2015-6-page-556.htm

Thouret, C. (2021). Les Polémiques, nouveaux espaces de la fiction ? *Fabula–LhT*, 25. https://www.fabula.org/lht/25/thouret.html

Toudouire-Surlapierre, F., Voegele, A., & Bayard, P. (2016). Les Écrivains et les artistes ont une sorte de capacité sismographique. Entretien avec Pierre Bayard autour de son dernier ouvrage, *Le Titanic fera naufrage* (Paris, Minuit, 2016*). Fabula, les colloques, L'art machine à voyager dans le temps*. http://www.fabula.org/colloques/document4843.php

Tubman-Mary, A. (2022). Grands jeux : de La Bibliothèque d'un amateur à La Préparation du mariage. *Critique*, 4, 271-272. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2022-4-page-271.htm

Turin, G. (2018). La Valeur absolue. Chevillard et la mauvaise littérature. *Critique*, 8, 716-717. https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-critique-2018-8-page-716.htm

Viart, D. (2009). Résistances de la littérature contemporaine. *Fabula-LhT*, 6. https://www.fabula.org/lht/6/viart.html

Viard, B. (2011). Restaurer la transitivité de la littérature. *Fabula/Les colloques, Enseigner la littérature à l'université aujourd'hui.* http://www.fabula.org/colloques/document1496.php

Vila-Matas, E. (2009). Les Dés des os des morts. *Fabula-LhT*, 6. https://www.fabula.org/lht/6/vila-matas.html

- & Dunne, J. (2004). From Bartleby & Co. *Grand Street*, 73. https://www.jstor.org/stable/25008741?seq=1

Voegele, A. (2016). Ni Cendrars, ni Kadiiski : Ou Que la légendaire Légende de Novgorode n'a pas besoin d'auteur. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/voegele.html

Wagner, F. (2006). Intertextualité et théorie. *Cahiers de narratologie*, 13. https://journals.openedition.org/narratologie/364

- (2013). Entretien avec Franc Schuerewegen à propos de Introduction à la méthode postextuelle. L'exemple proustien. *Vox-Poetica*, Entretien, février. http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchuerewegen.html
- (2014). Naissance, croissance et descendances des « livres-fantômes ». *Fabula-LhT, 13*. https://www.fabula.org/lht/13/wagner.html
- (2016). Jorge Luis Genette. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/wagner.html
- (2018). Des Mécanismes de l'intrigue à l'enseignement de la littérature. Entretien avec Raphaël Baroni. *Cahiers de narratologie*, 34. http://journals.openedition.org/narratologie/9130
- (2018). Petit précis d'antipathie narratoriale. *Captures*, 3 (2). https://www.erudit.org/fr/revues/captures/2018-v3-n1-captures04269/1055824ar/

Welfringer, A. (2011). La Théorie littéraire est-elle anachronique ? Sur le choix d'un questionnement fondé sur l'anachronie plutôt que sur l'achronie. *Fabula séminaire « Anachronies - textes anciens et modernes »,* 7 octobre. https://www.fabula.org/atelier.php?La_theorie_litteraire_est%2Delle_anachronique

- (2016). Théorise avec Pierre Ménard. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/welfringerintro.html

Wrona, A. (2001). Sauvetage raté. *Acta fabula*, 2 (1). http://www.fabula.org/revue/document11884.php

Zimmermann, L. (2003). De l'humour dans la théorie littéraire. *Littérature*, 132. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1824

- (2009). Précurseur ou plagiaire par anticipation ? *Acta Fabula*, 10 (2). https://www.fabula.org/revue/document4892.php

Thèses et mémoires

Aznar Pérez, M. (2019). *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas.* Université Complutense, Madrid.

Colonna, V. (1989). *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature.* École des Hautes Études en Sciences Sociales. https://theses.hal.science/tel-00006609v1

Dalpe, C. (2007). *Biographique et imaginaire chez Jean-Benoît Puech et ses avatars. La mise en récit de vies fictionnelles dans Jordane revisité.* Université du Québec, Montréal. https://archipel.uqam.ca/3307/1/M9646.pdf

Debeaux, G. (2017). *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines.* Littératures, Université Rennes 2.

Franceschini, B. (2013). *L'oulipien translateur : la bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*. Université Michel de Montaigne — Bordeaux III & Université de Montréal. TEL (thèses-en-ligne). https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00866046

Khouzeimi, S. (2013). *L'Interaction épistolaire au XVIII^e siècle. Étude réalisée à partir de trois dialogues épistolaires : Voltaire & Mme du Deffand, Jean-Jacques Rousseau & Malesherbes, Benjamin Constant & Isabelle de Charrière. Théorie et pratique de l'épistolaire au XVIII^e siècle.* Université d'Orléans. https://theses.hal.science/tel-00965108

Ouellet, D. (2011). *La Duplicité à l'œuvre : la mystification dans L'Abrégé d'histoire de la littérature portative et Bartleby et compagnie d'Enrique Vila-Matas.* Université du Québec, Montréal. https://archipel.uqam.ca/4262/1/M12151.pdf

Prado, E. (2015). *La ficción teórica en la obra de Héctor Libertella.* Universidad Nacional de Mar de Plata, Mar de Plata. http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/266

Tillard, P. (2008). *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation.* Université du Québec, Montréal. https://archipel.uqam.ca/1572/

Trouffier, S. (2015). *Les Potterlecteurs : comment J.K. Rowling initie-t-elle son public à la lecture ?* Université d'Artois.

Médias audiovisuels

Macé, M. (2017, 11mai.). *Formes littéraires, formes de vie. D'un livre à l'autre.* [Vidéo]. Youtube. https://youtu.be/_kmvhMGGjy4

Rouillé, L. (2024, 11 mars). *Quand la fiction déraille : le cas des métafictions littéraires* [Vidéo]. YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=0hoivkeuq80&ab_channel=Lettres%2Clangage%2Cphilosophie-Coll%C3%A8gedeFrance.

Scarlaken, J., Chane-Sit-Sang, C., & Ben Ari, Y. (2022). Portrait d'artiste Jean-Benoît Puech. *Les Chantiers de la création*, 15. https://doi.org/10.4000/lcc.6065

Conférences

Beltrami, M. (2018, 2-4 juillet). Fractal Plot : Italo Calvino's If On A Winter's Night A Traveller [Présentation de conférence]. *6e Conférence internationale Cognitive Futures in the Arts and Humanities*, Université de Kent, Canterbury, Royaume-Uni.

Œuvres d'art

Calle, S. (1979). *Les Dormeurs.* [Série photographique et textes]. 176 photographies noir et blanc en 23 séries, 23 textes encadrés (15x20 cm chacun).

- (1981-1983). *L'Hôtel.* [Installation photographique]. Épreuves chromogènes et gélatino-argentiques, panneaux de 102x142 cm chacun.

Fountain, D. (2024). *The House of Ambiguity : Constructing Fictional Space.* [Projet March 2]. RIBA President's Medals. https://www.spaceandpaper.com/#/the-house-of-ambiguity/

Holzer, J. (1978-1987). *Truisms.* [Photostat]. Metro Giant. Composition : 243,9x101,6 cm.

ANNEXES

TABLE DES MATIERES ANNEXES

Index des illustrations présentes dans le corps de la thèse.....527

Annexe I : Section 4, chapitre 1 : À l'avant-garde de la fiction théorique : Jorge Luis Borges ..529

Annexe II : Transcription de la vidéo-portrait d'artiste de Jean-Benoît Puech.....549

Annexe III : Schémas de lectures de *House of Leaves* élaborés par Gaëlle Debeaux 555

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Modèle linéaire des genres littéraires 61

Figure 2 : Visualisation de la structure et des dynamiques de la métafiction 110

Figure 3: Extrait de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (pp140-141) 208

ANNEXE I

4. À l'avant-garde de la fiction théorique : Jorge-Luis Borges

La fiction théorique se nourrit d'influences multiples, au rang desquelles Montaigne fait figure de précurseur quant à la manière d'écrire et d'offrir un cadre aux linéaments de la pensée. Dans cette même veine, et dans la continuité des évolutions plus récentes du genre essayistique, nous retrouvons l'auteur argentin Jorge Luis Borges qui déjà brouillait les frontières entre essai et récit au sein de ses fictions. Pour comprendre la fiction théorique, il convient donc d'étudier brièvement l'œuvre de Borges et la manière dont celle-ci se positionne comme l'une des avant-gardes de la fiction théorique.

a. Borges comme lecteur idéal et fantasmé

Borges est avant tout connu pour son importante production littéraire, qui se compose principalement d'essais et de recueils de nouvelles. L'auteur argentin a œuvré à la promotion du genre du conte et à sa modernisation au sein de la littérature argentine, mais également au niveau mondial. Dans le cadre de notre étude, les œuvres qui nous intéressent relèvent du conte et de la fiction, et ont pour la plupart été initialement publiées au sein des revues *El Hogar* et *El Sur*. Ainsi, nous nous focaliserons sur :

- *Ficciones* publié en 1944,
- *El Aleph* paru en 1949,
- *Otras Inquisiciones* publié en 1952,
- *El Libro de arena* paru en 1975.

Ces œuvres permettent de comprendre l'influence borgésienne sur la fiction théorique. Borges y expose ses théories et conceptions de la littérature. Comme le rappelle Michel Lafon dans son ouvrage *Borges ou la réécriture*, il faut opérer une distinction entre Borges l'auteur et Borges comme personnage littéraire, voire mythique. Pour Lafon, Borges constitue un « exemple rare d'un écrivain à ce point confondu avec son œuvre qu'il suffit d'évoquer sa figure, d'écrire son nom ou de projeter son ombre pour qu'aussitôt surgissent les mirages fantastiques qui hantent ses livres ». (1990 : 9). C'est pourtant cette figure double qui nous intéresse dans l'influence qu'elle aura eue

sur l'instauration de la fiction théorique. Borges[258] laisse derrière lui deux œuvres. D'une part son œuvre écrite, et d'autre part l'image de lui-même véhiculée par l'imaginaire collectif et mythifiée au fil du temps.

L'œuvre de Borges se caractérise par la posture lectorale qu'il développe dans ses écrits. Cette posture se base sur la propre expérience de lecteur de Jorge Luis Borges tout au long de son existence, donnant peu à peu naissance au mythe borgésien du lecteur idéal. Cette idée s'appuie sur le poste de Borges comme directeur de la Bibliothèque nationale de Buenos Aires, où il s'est illustré par sa passion pour la lecture. Borges le dit lui-même, il se considère davantage comme un lecteur que comme un auteur. Il l'a d'ailleurs confié lors d'une interview à Daniel Bourne[259] : « I'm merely a dreamer, and then a writer, and my happiest moments are when I'm reader[260] ». C'est de cette manière que naît la figure de Borges comme grand lecteur. Cette image est d'ailleurs corroborée par le récit d'Alberto Manguel, qui relate les journées où il se rendait chez l'auteur argentin alors atteint de cécité, afin de lui faire la lecture.

De plus, Borges apparaît peu à peu au fil du temps comme la figure du lecteur érudit par excellence. Son œuvre est truffée de références à d'autres auteurs et aux lectures qu'il a effectuées tout au long de sa vie. À cela s'ajoute également sa mémoire impressionnante qui lui permet de mobiliser ces références et de se souvenir de tout ce qu'il a lu pour les incorporer au sein de ses écrits. Cette notion d'excellente mémoire lectoriale, Borges en joue lui-même et la met en scène dans sa nouvelle « Funes, el memorioso » tirée du recueil *Ficciones*. Au sein de cette nouvelle, Borges présente Ireneo Funes dont la mémoire est devenue infaillible des suites d'une chute de cheval. Ce personnage souffrant d'hypermnésie apparaît comme le double de son auteur, qui, lui aussi, possède une mémoire colossale. Cette idée d'un lecteur érudit a longtemps fasciné les auteurs et a également inspiré toute une génération d'écrivains, mais également de théoriciens.

[258] Cette idée est également exprimée par Manguel (2003) dans son ouvrage *Chez Borges*.
[259] Interview publiée au sein du volume : Maude, K. (Ed.). (2013). *Jorge Luis Borges : The last interview and other conversations*. Melville House.
[260] Je suis simplement un rêveur, puis un écrivain, et mes moments les plus heureux sont ceux où je suis lecteur.

Cette érudition est un thème central de la figure borgésienne et de sa littérature. En effet, comme le rappelle Annick Louis[261] :

> Quant au concept « d'érudition borgésienne », il désigne traditionnellement un phénomène que nous pouvons décrire de la façon suivante : la présence de nombreuses références (philosophes, scientifiques, critiques, historiens, etc.), ainsi qu'à des concepts philosophiques (et autres) dans les textes de Borges ; une série de renvois qui apparaîtront comme un système complexe, qui attire l'attention du lecteur et suscite l'impression qu'il existe un savoir derrière le texte, qu'il s'agit de saisir. (2016 : 71)

L'œuvre de Borges et par extension le mythe borgésien se caractérisent par cette vaste érudition. De ce fait, son œuvre est saturée d'une multitude de références à d'autres auteurs et œuvres disséminés afin d'étayer sa réflexion. Borges façonne en creux un lecteur idéal pour son œuvre, un lecteur capable, tout comme lui, de comprendre les références qui parsèment son œuvre. Borges se place lui-même en lecteur idéal de son œuvre. La littérature apparaît dès lors comme un autre monde à décrypter. La multiplication des références apparaît comme la mise en place de symboles à décrypter afin de comprendre l'univers dans lequel le lecteur vit. Grâce à cette érudition littéraire, Borges enseigne à son lecteur à comprendre son monde, il offre à la fois la clef de compréhension de son œuvre, mais également de la réalité.

Cette multiplication des références permet de créer une forte intertextualité et d'ancrer l'œuvre de Borges au sein de la littérature mondiale. Mais cette surabondance de références enferme le lecteur dans un labyrinthe quasi monstrueux dont il semble impossible de s'échapper. Ce thème du labyrinthe constitue l'une des matrices de l'écriture borgésienne. Cette volonté de mettre son lecteur au cœur du labyrinthe de la littérature peut se concevoir comme une manière de l'inviter à enquêter pour se repérer au sein du labyrinthe, et pour en sortir. Le motif de l'univers littéraire comme labyrinthe permet à Borges de créer un monde avec un plan. Si le monde littéraire est un labyrinthe, cela signifie qu'il existe un plan pour en sortir, contrairement à la réalité. Cette érudition est donc une manière détournée de demeurer au sein de la littérature pour échapper à la réalité. Le lecteur borgésien se convertit en enquêteur chargé de suivre les indices laissés par

[261] Béhar, R., & Louis, A. (Eds.). (2016). *Lire Borges aujourd'hui : Autour de Ficciones et El Hacedor*. Éditions Rue d'Ulm.

l'auteur-créateur de cet univers. Ces indices textuels prennent la forme de références intertextuelles, mais là où réside la spécificité de Borges et sa force, c'est qu'il établit des parallèles et connexions entre les œuvres qu'ils citent. Cela s'illustre par exemple dans la nouvelle « La Sphère de Pascal » tirée du recueil *Enquêtes* de l'auteur. Dans cette nouvelle, Borges tente de montrer en quoi, selon lui l'histoire universelle ne serait que la répétition de quelques métaphores. Pour ce faire, il multiplie les références littéraires et philosophiques, réelles et inventées, et les met en rapport les unes aux autres afin de dresser un historique de la notion de sphère à travers les siècles et les cultures. De même, dans « Le Culte des livres » issue du même recueil, Borges débute comme suit :

> Au huitième chant de l'Odyssée, on lit que les dieux tissent des malheurs afin que les générations futures ne manquent pas de sujets pour leurs chants ; la déclaration de Mallarmé selon laquelle tout, au monde, existe pour aboutir à un livre semble reproduire, à trente siècles de distance, cette même idée d'une justification esthétique de nos misères. (Borges, 1957 : 99)

Cette citation d'ouverture du conte illustre la capacité de Borges à établir des connexions entre les références qu'il cite. Cela permet de mettre en exergue sa méthode. Dans la plupart de ses contes, il se base sur ses lectures et connaissances afin d'établir un constat à partir duquel il va ensuite développer sa pensée et la fiction. Concernant cette thématique de l'érudition chez Borges, il convient également de noter que cette multiplication des sources et références lui permet d'appuyer sa théorie sur la création, à savoir qu'il existe une unité de la création. C'est-à-dire que Borges renoue avec l'idée romantique du génie unique et créateur dont les différents auteurs ou penseurs ne seraient en réalité qu'un moyen d'expression. De ce fait, la multiplication des citations permet d'amoindrir la notion de paternité des idées et de mettre en avant la théorie elle-même plutôt que la personne qui en serait à l'origine.

À tout cela, s'ajoute également la conception borgésienne de la lecture, à savoir que, pour lui, la lecture ne constitue pas une activité passive de réception, mais bel et bien une activité au sens premier du terme. Pour Borges, le lecteur n'est pas un récepteur. Le lecteur éclaire toujours le texte de sa subjectivité, de son expérience et de ses connaissances, ce qui fait que personne ne lit jamais le même texte. Cette idée présente donc le texte comme une structure ouverte à l'interprétation. Ces concepts ont été théorisés par les travaux d'Umberto Eco, dans *L'œuvre ouverte* où il définit la notion d'œuvre ouverte. Ainsi, chaque œuvre d'art, qu'elle soit littéraire,

musicale, picturale, etc., est ouverte dans le sens où elle offre une multiplicité d'interprétations possibles, plutôt que de proposer un sens unique et fixe. Les œuvres se caractérisent par une structure qui laisse de l'espace à l'ambiguïté, à la polysémie, et à une certaine indétermination. Cela permet d'enrichir l'expérience esthétique en invitant le public à interagir activement avec l'œuvre et à explorer ses différentes couches de signification. De ce fait, deux lecteurs ne liront pas le même texte. Chaque lecture ou relecture agit comme une reconfiguration du texte et de la fiction elle-même. En somme, cette perception de Borges en tant que lecteur idéal, érudit et passionné s'appuie donc, comme nous l'avons vu sur sa soif inextinguible de lecture, sur sa connaissance quasi encyclopédique de la littérature mondiale, mais également de la philosophie lui permettant de puiser dans ces divers domaines afin de nourrir la grande intertextualité de ses œuvres. De plus, les nombreux écrits borgésiens consacrés à la lecture et à la conception de la lecture comme acte créatif ont contribué à la naissance de ce personnage de lecteur idéal au même rang que nombre de ses personnages. Tout ceci permet de comprendre en quoi Borges représente cette figure idéalisée du lecteur et de la lecture en général. C'est d'ailleurs cette conception de la lecture qui se trouve en creux de la fiction théorique. En effet, les auteurs de fictions théoriques, et plus particulièrement Enrique Vila-Matas et Jean-Benoît Puech, reprennent à leur compte les jeux borgésiens sur l'érudition afin de mettre en place leurs propres labyrinthes textuels au sein desquels le lecteur érudit doit évoluer. L'horizon d'attente du lecteur borgésien, tout comme celui de fictions théoriques est assez élevé, l'auteur s'adresse d'une certaine manière à un public averti et cultivé, ce qui peut d'ailleurs lui être reproché. L'activité de lecture peut être perçue comme « un jardin aux sentiers qui bifurquent » pour reprendre le titre de l'un des contes de Borges, c'est-à-dire comme un labyrinthe à déchiffrer. C'est précisément cette activité de déchiffrement qui va conduire le lecteur à se montrer créatif et à avoir une lecture active. Par conséquent, l'acte de lire s'apparente à celui du personnage de « L'écriture du dieu », Tzinacan, qui, enfermé dans sa prison, s'efforce de déchiffrer la formule mystique qui lui ouvrira les portes de la béatitude. Pour cela, il doit décoder le pelage du jaguar enfermé avec lui :

> Je passai de longues années à apprendre l'ordre et la disposition des taches. Chaque aveugle journée me consentait un instant de lumière et je pouvais alors fixer dans ma mémoire les formes noires qui marquaient le pelage jaune. Quelques-unes figuraient des points, d'autres formaient des raies transversales sur la face intérieure des pattes ; d'autres, annulaires, se répétaient. Peut-être était-ce un même son ou un même mot. Beaucoup avaient des bords rouges. (Borges, 1967 : 82)

Cette comparaison résume la manière dont Borges conçoit la lecture, comme une activité mentale de réflexion et de recomposition de ses souvenirs et connaissances déclenchés par la fiction. De ce fait, chez Borges, tout lecteur est à la fois auteur. Borges ébauche dans son œuvre un nouveau régime d'auctorialité qui inspirera la critique et la théorie littéraire et exercera également une influence sur la fiction théorique et la mise en place d'une plus grande hybridité au sein des textes. La conception de la lecture chez Borges, en tant qu'activité active et créative, établit un lien entre l'auteur et le lecteur. Cette relation complexe entre l'auteur-lecteur et le lecteur-auteur prépare le terrain pour aborder un autre aspect crucial de l'œuvre de Borges : l'hybridité de son écriture et la reconfiguration du rôle traditionnel de l'auteur. La manière dont Borges interagit avec ses lectures et construit son univers fictionnel nous conduit à explorer la manière dont il remet en question les notions traditionnelles d'auctorialité et d'autorité dans le processus de création littéraire. L'hybridité de son écriture devient alors un élément central pour comprendre comment Borges redéfinit le rôle de l'écrivain et du lecteur, ouvrant de nouvelles perspectives sur la littérature et la création.

b. Hybridité et nouveau régime d'auctorialité

Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, Borges possède une vaste production littéraire regroupant divers genres, même si l'essentiel de sa production se situe surtout du côté du conte et de la nouvelle. L'auteur se démarque en ce qu'il pratique ce qu'il a lui-même dénommé les « ficciones ». C'est-à-dire une forme brève à la frontière entre micro-récit, nouvelle, conte, allégorie, réflexion personnelle ou pensées et essais. À partir de la fiction, Borges crée un univers qui lui est propre, comme l'analyse notamment Jean-François Gérault dans son ouvrage *Jorge Luis Borges, une autre littérature* :

> La plupart du temps, la narration y est toujours réduite à la portion congrue, mais le lecteur est envoûté par cette littérature atypique et inclassable, mélange de poésie, d'énigme, de réflexions philosophiques, de critique littéraire, d'humour, de non-sens, d'érudition truquée. La littérature devient une réflexion sur la littérature et sur ce qui fait son essence. L'illusion ; l'œuvre ne renvoie plus à la réalité, mais à d'autres œuvres, et l'on est fascinés par ce monde sophistiqué qui nous fait prendre conscience de l'irréalité de notre univers, pourtant si plein de certitudes. (Gérault, 2003 : 74-75)

Borges met en place une pratique d'écriture qui lui est propre, où l'hybridité et l'intertexte se déploient afin de créer une œuvre labyrinthique. Borges renoue avec l'esprit essayistique développé par Montaigne et la pensée « à sauts et à gambades ». Cependant, il se différencie de Montaigne par son recours à la fiction, ainsi que par la personne assumant la narration des « ficciones ». Dans l'œuvre de Montaigne, le « je » narrateur est l'auteur lui-même qui se dévoile à son lecteur et qui lui partage ses réflexions. Chez Borges, ce « je » revêt de nombreuses significations et formes, mais ce n'est pas l'auteur Borges qui assume le rôle du narrateur ; c'est plutôt un « je » narrateur qui change d'une histoire à l'autre.

Chez Borges, l'auteur transcende les frontières traditionnelles entre les genres littéraires, d'ailleurs, Alberto Manguel le relate dans son ouvrage *Chez Borges* ; l'auteur ne croyait pas aux genres littéraires, le seul pour lequel il avait de l'admiration était l'épopée. Cette hybridité de l'œuvre borgésienne est le reflet de sa démarche intellectuelle où, comme nous l'avons déjà esquissé, se mêlent inextricablement fiction, philosophie, réflexion, poésie et érudition. Borges crée une œuvre au sens de somme littéraire plus qu'un livre en particulier. Cela s'explique par le fait que, pour lui, le monde est un livre et chaque livre est un monde. Il semble donc difficile de faire entrer ses livres-mondes dans une catégorie préétablie. Cette hybridité de l'écriture borgésienne s'incarne dans la manière dont Borges incorpore la philosophie à ses récits. Ces « ficciones » regorgent de concepts philosophiques. Dans « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », Borges élabore une allégorie afin d'illustrer le concept du Temps. À cela s'ajoutent des énigmes métaphysiques, on pense au conte « L'Aleph », qui peut d'ailleurs être considéré comme un conte métaphysique, genre dont Borges serait le premier représentant d'après Roger Caillois. Borges présente des paradoxes intellectuels dans ses œuvres, dont les deux plus célèbres et qui nous intéressent, ne sont autres que « La Bibliothèque de Babel » et « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Il imagine la bibliothèque de Babel comme étant une bibliothèque contenant un nombre infini de livres dont chaque exemplaire présente une variation de la combinaison des lettres. Cela permet à Borges d'explorer le concept d'infini et de l'illustrer. Cette fusion de la fiction et de la philosophie lui offre un formidable terrain de jeu au sein duquel les idées abstraites peuvent s'incarner littérairement et prendre vie au sein des mondes imaginaires.

Son écriture se caractérise également par sa dimension réflexive remettant en cause le rôle de l'auteur comme autorité absolue. Ainsi, dans « L'autre », il se met lui-même en scène à travers

un personnage éponyme. Cette mise en abîme du rôle de l'auteur invite le lecteur à réfléchir sur la création littéraire et sur la manière dont l'écrivain façonne la réalité grâce au langage. L'œuvre de Borges représente un défi à l'autorité de l'écrivain traditionnel. L'auteur n'est plus un créateur tout-puissant, mais cherche à explorer les limites de la pensée et de l'écriture. Cela explique, en partie, pourquoi Borges a d'abord été perçu comme une menace pour la notion de paternité en littérature, remettant en question l'idée d'un auteur unique à l'origine d'une œuvre. Cette idée est par exemple illustrée dans sa nouvelle « L'Immortel », où le narrateur rencontre Homère devenu immortel, ce qui altère son rapport à ses œuvres, cette nouvelle peut être perçue comme le contre-exemple[262] du grand écrivain mis sur un piédestal.

Toutes ces thématiques concourent au développement d'une écriture hybride au sein de laquelle l'auteur peut se permettre de suivre les errances de sa pensée, comme le décrit notamment Michel Lafon :

> À essayer de suivre les linéaments de la « pensée borgésienne », d'en reconnaître les schémas directeurs ; on est, me semble-t-il, frappé par le fait que celle-ci procède par binarité, par alternance de blancs et de noirs, de vides et de pleins, d'affirmation et de négation, de comparaisons et d'oppositions… D'une manière quasiment emblématique, le *pero* (mais) et le de *algun modo* (en quelque sorte) œuvrent au déroulement et au rebondissement des poèmes borgésiens, à leur narrativité. (Lafon, 1990 : 25)

La spécificité de la position auctoriale de Borges réside tout d'abord dans son écriture hybride et par sa conception de la fiction qui est engendrée par la mise à l'essai de pratiques théoriques ou philosophiques issues de ces lectures. Ainsi, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » constitue une représentation de la structure essayistique de la majorité des textes borgésiens. À savoir que, même si fiction et essai se mêlent, la question de la vérité par rapport à la fiction demeure une préoccupation centrale. De ce fait, « des essais de fiction et des fictions d'essais se créent, qui reposent sur la mise en scène complexe du réel-dans-la-fiction, du fictif-dans-la-réalité, et du fictif-dans-la-fiction » (de Obaldia, 2005 : 405). La mise en place de ces jeux littéraires permet d'une part la réflexion, mais également d'autre part la multiplicité des interprétations. Chaque lecteur peut alors devenir créateur à son tour en privilégiant une interprétation plutôt qu'une autre, remettant alors en cause la notion même d'auteur. Cette remise en cause de l'idée d'auteur atteint

[262] Cette idée est notamment développée par : Salazar Morales, R. (2019). Homère dans la Cité des Immortels : de la vie « imaginaire » à l'imaginaire philosophique dans « El Immortal » de Jorge Luis Borges. Dans R. Béhar & A. Louis (Eds.), Lire Borges aujourd'hui : Autour de Ficciones et El Hacedor (pp. 181-196). Éditions Rue d'Ulm.

son apogée avec l'émergence d'auteurs fictifs. Ce procédé se retrouve d'ailleurs dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech et sera l'objet d'une étude plus approfondie dans la suite de cette thèse.

En plus de faire tomber de son piédestal l'auteur, Borges dissémine dans son œuvre de nombreux auteurs fictifs qui ont inspiré par la suite d'autres auteurs. Comme nous l'avons vu précédemment, les vies d'auteurs fictifs ont peu à peu pris de l'essor au sein de la littérature ; l'œuvre de Borges se rattache également à ce genre littéraire. L'un des plus célèbres exemples d'auteur fictif n'est autre que Pierre Ménard, que Borges met à l'honneur dans sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », et qui inspirera de nombreux théoriciens littéraires. La mise en place d'auteurs et de textes fictifs chez Borges participe à une démarche de fictionnalisation de l'auteur. Cette fictivité de l'auteur contribue à cette volonté de désacralisation de la posture auctoriale. Cette idée se retrouve par exemple dans sa nouvelle « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », où le narrateur cherche à montrer en quoi l'œuvre d'Herbert Quain aurait été sous-cotée et se doit d'être examinée. La mise en place d'auteurs fictifs permet à Borges d'appuyer sa thèse de l'existence d'un génie unique et de réfuter la notion de paternité littéraire. Ces auteurs fictifs servent également de support à la réflexion pour Borges. Il peut en effet développer ses propres théories grâce à ses réécritures ou lectures créatives, tout en les plaçant sous l'autorité extérieure de ces auteurs fictifs, même si cela reste illusoire. Cette idée est développée dès le prologue de son recueil *Fictions* :

> Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire. (Borges, 2018 : 5)

Les textes d'auteurs fictifs permettent donc à Borges d'étayer ses arguments et théories. De plus, comme l'exprime Damien Mollaret dans son article dédié notamment aux auteurs fictifs borgésiens[263], cette multiplication des auteurs fictifs dans l'œuvre borgésienne peut également s'expliquer par le fait que Borges aurait fini par réaliser, tout comme le protagoniste de la nouvelle « Les Ruines circulaires », qu'il était lui aussi une apparence qu'un autre était en train de rêver. Comme l'explique Françoise Lavovat dans *Fait et fiction. Pour une frontière*, ce paradoxe de la fiction figure le problème de ce qu'elle dénomme « l'inclusion réciproque ». Cela prend souvent

[263]Mollaret, D. (2016). Portraits d'écrivains fictifs borgésiens et nabokoviens. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/mollaret.html

la forme d'une boucle étrange où les frontières entre le monde qui englobe et celui qui est englobé se brouillent. Cette structure narrative rappelle le ruban de Möbius, où « nous devons penser simultanément que 1 ∈ 2 et que 2 ∈1 » (Lavocat, 2016 : 457), renversant la relation de dépendance habituelle et violant le principe de causalité. Dans le cas de Borges dans « Les ruines circulaires », l'auteur devient à la fois créateur et créature, ce qui défait l'idée de paternité littéraire et de souveraineté de l'auteur sur son texte. L'auteur n'est qu'un personnage parmi d'autres, perdant toute autorité sur son œuvre. Cette mise en abyme de la création littéraire, par le biais du paradoxe de l'inclusion réciproque, illustre la manière dont l'implication mutuelle du tout et des parties conduit à un jeu constant entre les différents niveaux de réalité. La pirouette conceptuelle de Borges, en plus de mettre en lumière l'hybridité de son écriture, redéfinit la relation entre l'auteur, l'œuvre, et le lecteur, tout en mettant en évidence son rejet de la paternité littéraire.

Tout ceci concourt au portrait en creux de Borges comme garant d'une nouvelle forme d'auctorialité. Il ne faut cependant pas oublier que la mise en place de telles théories et inventions textuelles repose avant tout sur l'innovation dont fait preuve l'auteur dans l'ensemble de son œuvre. Comme l'analyse Raphaël Baroni dans son ouvrage *La Tension narrative,* Borges se définit avant tout comme un auteur aimant jouer avec la littérature. Il est friand de jeux littéraires s'appuyant notamment sur cette hybridité qu'il défend et illustre dans chacun de ses textes. Il convient donc d'« illustrer la manière dont Borges s'est servi de certains procédés classiques de mise en intrigue, tout en réservant à son lecteur des surprises mémorables qui reposent sur le détournement de certaines conventions architextuelles ou sur leur mise en scène » (Baroni, 2007 : 372). Dans sa nouvelle « La Mort et la boussole », Borges s'approprie et détournes les codes du roman policier en jouant sur les attentes du genre. Cette nouvelle met en scène l'inspecteur Erik Lönnrot, un détective qui s'engage dans une enquête sur une série de meurtres apparemment liés à des mystères cabalistiques. Chaque crime semble suivre une logique ésotérique, avec des indices faisant référence à des éléments de la Kabbale. Lönnrot, guidé par sa passion pour la logique et le symbolisme, est convaincu que les meurtres forment une séquence dont il doit déchiffrer le sens pour découvrir l'identité de l'assassin. Borges reprend donc les conventions classiques du roman policier — un détective intelligent, un crime mystérieux, des indices disséminés dans le récit — mais les manipule pour créer un labyrinthe de références érudites et de fausses pistes. Plutôt que de guider le lecteur vers une résolution claire de l'énigme, Borges multiplie les indices et les interprétations possibles, rendant la quête de vérité incertaine et subjective. En cela, il s'éloigne

du roman policier traditionnel, qui tend vers une conclusion logique et satisfaisante, pour proposer une intrigue où la résolution est ambiguë. Ce détournement des codes du roman policier peut être perçu comme un jeu littéraire typiquement borgésien poussé à son paroxysme. D'ailleurs, une démarche similaire se retrouve chez les auteurs de fictions théoriques. C'est leur grande connaissance des mécanismes et théories littéraires qui leur permet de les revisiter afin de proposer des fictions originales jouant et illustrant les codes de la littérature. Ce qui explique le rôle non négligeable de Borges comme avant-garde de la fiction théorique, ne serait-ce que par ses fictions métaphysiques.

L'œuvre de Borges bouleverse les conceptions traditionnelles de la posture d'auteur. Sa vision de la création littéraire et du lecteur comme créateur rejette l'idée de paternité littéraire ; considérant chaque œuvre comme le fruit d'une hybridité complexe, résultant d'une multitude d'influences et d'échanges intertextuels. Cette perspective novatrice d'un auteur décentré et d'une écriture en constante transformation s'est également développée tout au long du XX^{e} siècle et continue de nos jours, notamment via la fiction théorique. Pour mieux comprendre cette notion d'hybridité et d'intertextualité chez Borges, il convient de s'intéresser à l'un de ses concepts phares repris par de nombreux auteurs et théoriciens : la bibliothèque de Babel. Celle-ci illustre la créativité borgésienne, mais surtout elle est une illustration du concept d'intertextualité.

c. Bibliothèque de Babel et intertextualité

L'œuvre de Borges est saturée de références à une multitude d'ouvrages et se nourrit de plusieurs courants de pensées issues de diverses disciplines, dont la philosophie. Parmi les concepts utilisés et développés par l'auteur argentin, la notion d'intertextualité nous intéresse au regard de notre analyse du concept de fiction théorique. L'intertextualité borgésienne est mise en lumière de manière allégorique dans sa nouvelle « La Bibliothèque de Babel ». Au sein de cette nouvelle, qui s'ouvre sur l'épigraphe suivante tirée de The Anatomy of Melancholy de Robert Burton : « By this art you may contemplate the variation of the 23 letters... » (Burton, 1621 : Pt. 2, Sec. II, Mem.IV) ; Borges développe l'idée d'une bibliothèque contenant tous les livres ayant jamais existé. Borges s'inspire donc de cette citation pour établir cette bibliothèque-monstre et en

expliquer le fonctionnement qui aurait été percé à jour par l'un des penseurs travaillant au sein de cette bibliothèque :

> Ce penseur observa que tous les livres, quelque divers qu'ils soient, comportent des éléments égaux : l'espace, le point, la virgule, les vingt-deux lettres de l'alphabet. Il fit également état d'un fait que tous les voyageurs ont confirmé : *il n'y a pas, dans la vaste Bibliothèque, deux livres identiques*. De ces prémisses incontroversables, il déduisit que la Bibliothèque est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre, quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des archanges, le catalogue fidèle de la Bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, l'évangile gnostique de Basilide, le commentaire de cet évangile, le commentaire du commentaire de cet évangile, le récit véridique de ta mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres. (Borges, 2018 : 54)

Tout est écrit. Cette idée permet de corroborer l'idée borgésienne selon laquelle la littérature serait en réalité un seul et même texte dispersé en fragments innombrables, tous regroupés au sein de la bibliothèque de Babel. La bibliothèque est une allégorie de la littérature. Chaque auteur, y compris Borges, est un écrivain parmi tant d'autres de cette bibliothèque qui les regroupe tous. Chaque auteur puise son inspiration au sein de cette bibliothèque infinie d'influences et d'idées préexistantes afin de créer sa propre œuvre. La littérature se convertit en une réserve de formes et d'idées attendant d'être exprimées et développées. La bibliothèque de Babel constitue le reflet de la passion de Borges pour la quête intellectuelle.

Cette conception de la bibliothèque permet également d'illustrer la complexité de l'acte de lecture et d'interprétation telle que conçue par Borges. Tout comme les auteurs, les lecteurs sont des explorateurs de la bibliothèque infinie. Ils cherchent à donner du sens à ses textes et à mettre au jour les connexions qui existent entre eux. La bibliothèque de Babel symbolise donc l'intertextualité borgésienne. Chaque texte est en dialogue constant avec tous les autres, les emprunts et références sont omniprésents et favorisent le développement de la création et de la fiction. L'intertextualité telle que conçue par Borges remet en cause l'autonomie de l'œuvre littéraire, mais insiste sur l'interconnexion existant entre toutes les œuvres ainsi qu'entre les idées à travers le temps et même l'espace. La création littéraire n'a donc plus de limites, tout est possible. La bibliothèque de Babel se conçoit comme la virtualité de tous les possibles de la création qu'illustre chacun des livres qui la composent.

La nouvelle « La Bibliothèque de Babel » a notamment permis à la critique littéraire française de développer une analyse de l'intertextualité ; mais elle illustre également tout un pan du discours métalittéraire. « La bibliothèque de Babel » peut être lue comme une réflexion sur les rapports du lecteur au livre, mais aussi comme la base de la théorie de la lecture développée au sein de l'œuvre borgésienne, à savoir que chaque lecture se fait au sein d'un réseau d'autres lectures et de connexions dans l'esprit de chaque lecteur. La bibliothèque de Babel symbolise le défi de l'interprétation, comme nous l'avons déjà mentionné, Borges multiplie les références et brouille les frontières entre réalité et fiction. Il est dès lors quasi impossible de distinguer le vrai du faux, le sens de l'absurde. Le lecteur, tout comme les bibliothécaires de Babel, se retrouve piégé dans ce labyrinthe textuel en quête de sens. La quête de sens est l'une des préoccupations centrales de Borges. Elle est une métaphore de l'acte de lecture en lui-même, le lecteur par l'interprétation cherche à faire émerger un sens de ce qu'il lit.

L'intertextualité littéraire revêt une autre dimension au sein de l'œuvre de Borges, puisque le lecteur est libre de faire les connexions qu'il souhaite entre les œuvres. Ces nouvelles connexions peuvent conduire à la mise en place de parentalités insoupçonnées. Cette idée est développée dans la nouvelle « Les Précurseurs de Kafka » au sein de laquelle Borges entreprend de dévoiler rétrospectivement tous les auteurs ayant permis l'avènement de Kafka. C'est-à-dire qu'au sein de la conception borgésienne de la littérature comme univers, le temps n'a pas de prise, il est tout à fait possible que l'auteur crée lui-même ses propres précurseurs. Tout ceci montre bien la richesse de l'œuvre borgésienne et explique pourquoi elle a inspiré tout un pan de la théorie et de la critique littéraire ; que la théorisation de certains concepts qui, par la suite, seront repris par les auteurs de fictions théoriques. L'idée centrale derrière « Les précurseurs de Kafka » repose sur la conception borgésienne du temps, à savoir une progression non linéaire[264]. Il développe cela dans sa nouvelle « Nouvelle Réfutation du temps », pour lui, le temps existe sans succession. La continuité temporelle n'est qu'une illusion. Ainsi pour lui :

[264]À cette idée s'ajoute une volonté d'exaltation des sources, comme l'exprime Decout (2017) dans son essai *Qui a peur de l'imitation ?* Ainsi, le fait que Borges, dans cette nouvelle, choisisse délibérément quels précurseurs il attribue à Kafka apporte une nouvelle lumière sur ses sources et permet de les valoriser.

> Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'emporte, mais je suis le fleuve. C'est un tigre qui me dévore, mais je suis le tigre. C'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges. (Borges, 1957 : 173)

De ce fait, le temps n'est pas une donnée à prendre en compte dans le cadre de la création littéraire. Borges remet en cause l'idée que les écrivains seraient uniquement influencés par les auteurs qui les ont précédés dans le temps. Il introduit l'idée que les auteurs créent au contraire rétroactivement des précurseurs de leurs propres œuvres. Dans « Les précurseurs de Kafka », le narrateur énumère une liste d'auteurs qui ont anticipé le style et les thèmes de Kafka. Il énonce ce projet dès le début de la nouvelle :

> Un jour, l'idée m'est venue de recenser les précurseurs de Kafka. J'avais d'abord regardé cet écrivain comme aussi unique que le phénix des louanges des rhéteurs ; à force de le fréquenter, j'ai cru reconnaître sa voix, ou du moins sa manière, dans des textes de diverses littératures et de diverses époques. J'en mentionnerai ici quelques-uns, dans l'ordre chronologique. (*Ibid*. 90)

Il reprend d'ailleurs cette idée dans d'autres nouvelles, ainsi dans « Nathaniel Hawthorne » il se cite lui-même pour exprimer : « Un grand écrivain crée ses précurseurs. Il les crée et, d'une certaine manière, il les justifie. » (*Ibid*. 198). Cela a pour conséquence une conception de l'acte de lecture et d'écriture comme capable de transcender les contraintes temporelles. De même, cela implique que les auteurs en tant qu'autorités littéraires ne sont pas les réceptacles passifs de l'influence des autres auteurs, mais actifs dans la création de leur propre canon littéraire. Une fois encore, Borges remet en cause les conventions littéraires afin de repousser les limites et d'explorer les possibilités qu'offre la création littéraire.

En somme, dans « Les précurseurs de Kafka » et « La bibliothèque de Babel », Borges illustre sa conception de l'intertextualité, qui se conçoit comme un réseau de connexions inattendues entre les œuvres, en faisant fi de la contrainte temporelle. Cette conception de la création littéraire se retrouve également au sein de la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », qui invite à nouveau le lecteur à réfléchir à la manière dont les écrivains peuvent réinventer le passé littéraire afin de créer de nouvelles œuvres.

d. Pierre Ménard : précurseur de la théorie littéraire contemporaine

Parmi les nombreux concepts développés par Borges dans son œuvre, l'un d'eux, qui a connu une grande pérennité, voire une certaine célébrité, est celui qu'il a illustré dans sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Dans cette nouvelle, Borges décrit l'œuvre de Pierre Ménard, en dressant une liste exhaustive de ses travaux avant de se concentrer sur son projet de réécrire *Don Quichotte* de Cervantes. Il est important de rappeler, comme le souligne Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* que *Don Quichotte* est déjà une œuvre complexe. Elle combine un récit narratif et une parodie des romans de chevalerie comme *Amadis de Gaule*, tant sur le plan syntaxique que sémantique. Borges justifie le projet de réécriture de Ménard en affirmant qu'il est même supérieur à l'original, car Ménard s'efforce de reproduire la langue espagnole de l'époque par une recréation linguistique minutieuse.

Pierre Ménard parvient à réécrire fidèlement plusieurs chapitres de l'œuvre originale. Cependant, son œuvre n'a pas la même portée que celle de Cervantes d'après le narrateur de la nouvelle. En effet, Pierre Ménard entreprend cette recréation au cours du XX^{e} siècle, ce qui diffère donc des influences de l'auteur original. D'après Jean-Marie Schaeffer, le *Don Quichotte* de Cervantes offre un antiroman ou une parodie de roman de chevalerie ; tandis que le *Don Quichotte* de Ménard constitue un roman historique ancré dans l'Espagne du XVI^{e} siècle. Cette idée s'inscrit dans la lignée de ce que Borges développe dans sa nouvelle « Les précurseurs de Kafka ». Il y affirme que le temps n'a pas de prise sur la création littéraire et que chaque texte met au jour des connexions intertextuelles inédites et s'inscrit dans son propre canon littéraire. C'est précisément ce que fait Pierre Ménard qui aurait été inspiré par des auteurs bien plus tardifs que Cervantes, tels que Nietzche d'après le narrateur borgésien.

Cette entreprise de l'auteur fictif Pierre Ménard a inspiré de nombreux auteurs et théoriciens. Ainsi, Pierre Ménard acquiert au fil du temps une autonomie vis-à-vis de Borges lui-même et se trouve cité tel un auteur qui aurait existé. Par exemple, les Oulipiens se réfèrent souvent à la figure tutélaire de Pierre Ménard, comme Marcel Bénabou dans *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. De même, en 2008 paraît une biographie de Pierre Ménard écrite par Michel Lafon : *Une vie de Pierre Ménard*. La trilogie d'Antoine Bello que nous avons déjà mentionnée se place sous le patronage de Pierre Ménard, étant donné qu'il est à l'origine du Consortium de Falsification du Réel, organisation secrète au cœur du cycle de Bello. Du côté de la théorie littéraire, Pierre

Ménard est cité à plusieurs reprises, tout d'abord dans le cadre de la théorisation du genre des vies d'écrivains fictifs. Il sert également d'exemple à Umberto Eco ou encore à Antoine Compagnon dans le développement de leurs théories littéraires respectives. Preuve supplémentaire de l'importance de ce personnage dans le panorama littéraire, en 2016, la revue *Fabula-LhT* lui a consacré un numéro dédié intitulé *Pierre Ménard, Notre ami et ses confrères*, sous la direction d'Arnaud Welfringer. Le projet de ce numéro de la revue est de s'interroger pour savoir si la littérature tout entière ne serait pas ménardienne. Pierre Ménard est perçu comme un personnage important de l'aventure poétique. Il apparaît comme le chef de file d'une école de personnages conceptuels qui manifestent le caractère joueur et créatif de la théorie littéraire telle qu'elle se conçoit depuis le milieu du XX^{e} siècle. Pour Arnaud Welfringer, le personnage de Borges peut se comparer à une machine de guerre contre l'histoire littéraire classique. Bien que l'œuvre de Pierre Ménard relève d'une forme d'impossibilité littéraire, le cas Pierre Ménard constitue une fable théorique, à l'avant-garde de la fiction théorique, illustrant le pouvoir théorique de la fiction. Welfinger accentue davantage l'importance de Pierre Ménard en le qualifiant « d'exemplum fictif à interprétation transcendante obligatoire », c'est-à-dire que :

> Le recours à Pierre Ménard constituerait donc un moment où le discours du poéticien atteint une sorte de point d'indistinction entre théorie et critique : théoriser à partir de « Pierre Ménard », c'est, simultanément, interpréter cette fiction — et vice-versa : interpréter « Pierre Ménard », c'est toujours déjà théoriser. (Welfinger, 2016 :28)

Cette idée de la théorisation du projet de Pierre Ménard et de sa démarche, alors qu'il s'agit d'un auteur fictif imaginé par Borges et dont le projet n'a jamais vu le jour en raison de sa fictivité a également été reprise par Gérard Genette dans son article « Ménard et nous ». Il commence d'ailleurs par le constat que cette fiction borgésienne a joui d'une extravagante quantité d'interprétations et d'une fortune critique imprévue. Pour lui, cette hyperfiction s'est convertie en « une tarte à la crème de la poétique moderne[265] ». Cependant, Pierre Ménard peut être considéré comme la figure de chaque lecteur. En effet, à chaque lecture, les livres subissent une opération de réécriture mentale. Borges, avec cette fable théorique, offre une description fidèle de l'acte de lecture et permet d'illustrer cette conception moderne de l'activité lectoriale. Cette utilisation du personnage de Pierre Ménard par la théorie littéraire et sa mention dans de multiples fictions

[265] Genette, G. (2016). Ménard et nous. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/genette.html

témoigne de l'innovation dont a fait preuve Borges dans cette nouvelle. Cela permet également de comprendre à quel point l'œuvre borgésienne illustre les préoccupations de son auteur ancré dans son époque et dans les débats théoriques qui l'ont animée.

L'œuvre de Borges et ses personnages permettent d'éclairer l'œuvre d'autres auteurs. C'est par exemple le cas de Gérard Genette. Le théoricien a en fait eu recours à de multiples reprises aux figures de Borges et de Pierre Ménard pour développer et illustrer ses théories. À tel point que Frank Wagner propose, dans la lignée de Julien Roger[266], d'étudier l'influence de Borges sur Genette[267]. La figure de Pierre Ménard apparaît donc comme une source quasi inépuisable d'inspiration littéraire et théorique, plaçant de ce fait le personnage de Borges au cœur d'u réseau intertextuel typiquement borgésien. Pierre Ménard est devenu à lui seul un labyrinthe digne des créations de son auteur.

Avec Pierre Ménard, Borges interroge l'acte de création authentique et cherche à redéfinir la notion de plagiat, cette redéfinition inspirera d'ailleurs d'autres auteurs, tels que Pierre Bayard avec son ouvrage *Le Plagiat par anticipation ;* s'inspirant lui-même des travaux de l'Oulipo à l'origine de la notion de plagiat par anticipation. Si le temps n'entre pas en compte dans la création littéraire, alors il devient possible d'imaginer des cas de plagiats par anticipation. Pierre Ménard ouvre la voie à la créativité dans le champ de la théorie littéraire, de même que l'a fait au même moment Bartleby. Ces deux personnages fictifs entrent au panthéon de la théorie littéraire des XX^{e} et XXI^{e} siècles. La naissance de ces personnages incarnant des allégories théoriques permet de faire un pas de plus vers la mise en place de la fiction théorique. Pierre Ménard explore les limites de la création littéraire et interroge les limites de la notion d'originalité en art. Ces multiples reprises insufflent également un nouveau souffle au genre de la vie d'auteurs fictifs qui reprend peu à peu son essor dans la littérature contemporaine. Pierre Ménard devient le porte-parole de cette mouvance créative et créatrice, tant de la fiction que de la théorie littéraire. Il symbolise la créativité infinie et la complexité des relations entre auteur, texte et lecteur.

L'œuvre de Borges illustre et incarne une vision novatrice de la création littéraire, de la lecture, mais également de la figure de l'auteur. Borges lui-même se profile comme un lecteur

[266] Roger, J. (2012). Genette, l'autre de Borges. *Iberic@l*, 2, 143-154. https://hal.science/hal-04071154
[267] Wagner, F. (2016). Jorge Luis Genette. *Fabula-LhT*, 17. https://www.fabula.org/lht/17/wagner.html

idéal et fantasmé par nombre d'auteurs et théoriciens contemporains, capable de naviguer dans les méandres du labyrinthe de la littérature-bibliothèque. L'auteur argentin inaugure la figure du lecteur capable de tisser des liens entre les œuvres parfois inattendus, mais visant à révéler des interprétations innovantes des œuvres littéraires, œuvrant de ce fait aux côtés de l'auteur dans la création littéraire. En outre, l'hybridité et le nouveau régime auctorial mis en lumière dans l'œuvre borgésienne permettent d'illustrer la flexibilité de l'acte littéraire où chaque œuvre est le produit d'une multitude d'influences et d'échanges intertextuels. La bibliothèque de Babel apparaît d'ailleurs comme l'exemple ultime et le symbole de cette intertextualité. Au sein de cette bibliothèque, la liberté règne et chaque auteur devient un Pierre Ménard en puissance en réinventant les œuvres à chaque lecture. Tous ces concepts développés par Borges eurent un impact sur les développements de la théorie littéraire, mais également sur l'avènement même de la fiction théorique qui se nourrit de cette liberté créatrice ainsi que de l'importance de l'intertextualité.

Ce premier chapitre a défini les contours de la fiction théorique en retraçant ses origines et en exposant les influences majeures qui ont favorisé son développement. Il a aussi analysé des formes littéraires telles que l'essai, la métafiction et la critique littéraire. L'analyse d'auteurs comme Montaigne et Borges a révélé que les frontières entre critique, théorie et fiction ont progressivement disparu, créant un espace propice à l'expérimentation littéraire dans la littérature contemporaine. Cette évolution a conduit à la formation d'un genre hybride, où l'interaction constante entre les réflexions théoriques et les constructions narratives est au cœur de l'œuvre. Nous avons mis en lumière les principaux enjeux de la fiction théorique, en particulier la redéfinition des rôles traditionnels de l'auteur et du lecteur. Le lecteur, loin d'être un récepteur passif, devient un acteur essentiel dans la production du sens, contribuant activement à l'interprétation et à la réécriture potentielle des textes. Ce genre littéraire, à travers ses structures narratives complexes et ses jeux intertextuels, ne se contente pas de remettre en question les conventions littéraires, mais invite aussi à une réflexion sur la nature même de la création littéraire. Le chapitre suivant approfondira ces aspects en se concentrant sur les mécanismes structurels et les stratégies narratives propres à la fiction théorique. Nous examinerons plus en détail comment des concepts tels que l'incomplétude du texte, la transfictionnalité et l'interdisciplinarité permettent à ce genre d'explorer de nouvelles formes de savoir et d'expérimentation littéraire. De

plus, une attention particulière sera accordée au rôle fondamental du lecteur, non seulement comme cocréateur du texte, mais également comme enquêteur, capable de naviguer entre les niveaux narratifs et d'en extraire des significations nouvelles. En outre, nous analyserons comment la fiction théorique réussit à fusionner la création de savoirs avec le plaisir de la lecture, offrant une expérience unique où narration et réflexion se répondent. Cette approche permet d'élargir les frontières entre littérature et théorie, tout en faisant des personnages et de la structure narrative des agents essentiels dans cette exploration théorique. Ce travail préparera le terrain pour comprendre la manière dont la fiction théorique contribue à renouveler les pratiques littéraires tout en engageant un dialogue constant avec d'autres disciplines du savoir.

ANNEXE II

Transcription de la vidéo-portrait d'artiste de Jean-Benoît Puech

Vidéo présentée à l'occasion de la quinzième journée d'étude de la revue universitaire *Les Chantiers de la création.* Journée organisée le 14 avril 2022 à l'université d'Aix-Marseille. Journée intitulée : *Décoloniser le regard écologique ? Les arts et les représentations du vivant.*

Scarlaken, J., Chane-Sit-Sang, C., & Ben Ari, Y. (2022). Portrait d'artiste Jean-Benoît Puech. *Les Chantiers de la création*, 15. https://doi.org/10.4000/lcc.6065

Les abréviations suivantes seront utilisées pour introduire les différents interlocuteurs :

BJ : Benjamin Jordane, interprété par Camille Chane-Sit-Sang

Y : voix off, interprétée par Yasmina Ben Ari

MR : Marianne Reynard, interprétée par Justine Scarlaken

JBP : Jean-Benoît Puech

Y : Ils ne vous ont pas reconnus ou ils ne vous ont pas vus ?

BJ : Ce ne serait pas la même chose, au final ?

Y : Peut-être. Est-ce que votre double fictif, ce n'est pas un peu vous, en fin de compte ? Ce qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs la façon dont vous vivez, en quelque sorte, dans l'ombre de Jean-Benoît Piège ?

BJ : Comment ça je ne vis absolument pas dans l'ombre de Puech ? Je ne vous le permets pas, c'est plutôt lui qui vit dans mon ombre, pour ainsi dire. Il s'est fait connaître grâce à la publication de mes œuvres, je lui en suis d'ailleurs très reconnaissant, mais je tiens à rappeler que, sans mon œuvre, il ne serait rien.

MR : Dans son œuvre, Puech se présente comme le critique de l'œuvre de Benjamin Jordane, ce qui nous montre bien une fois encore que sans la critique, l'œuvre ne pourrait exister, et sans cette critique, Benjamin Jordane ne peut exister. Donc je pense que c'est là le secret de l'œuvre de Puech.

Y : Sir Andrew Marbot, Herbert Quain, Pierre Ménard, Sébastien Knight, Kimbote, Louis Lambert, Paul Gény, Thomas Pilaster, Nisard, Clément Coupèges, Yves Savigny, Stéphane Prager et bien sûr Benjamin Jordane. Quel est le point commun entre tous ces noms ?

Ces auteurs et artistes sont le fruit de l'imagination de leurs créateurs, qui ont tenté de les faire accéder à la gloire en mettant à jour leurs œuvres supposées. Bienvenue donc dans le monde de la métafiction ou de la supposition d'auteurs.

Cet univers particulier à la frontière entre réalité et fiction est le lieu privilégié d'expression de l'artiste qui nous intéresse aujourd'hui dans ce nouveau portrait d'artiste, à savoir Jean-Benoît Puech.

Si l'angle de la métafiction pour aborder l'œuvre prolixe de Puech nous a semblé pertinent, c'est parce que Jean-Benoît Puech s'est tout au long de sa carrière amusé à repousser toujours plus loin les frontières entre fiction et réalité, offrant ainsi un exemple de maestria dans le champ de la métafiction grâce à son double fictif, j'ai nommé Benjamin Jordane.

BJ : Bonjour, je suis Benjamin Jordane, auteur de *Toute ressemblance*. Il s'agit d'un recueil de nouvelles où j'explore, à travers des fragments de textes liminaires, ce qu'on peut appeler l'étape préparatoire du roman. Alors, vous me direz, pourquoi étudier la création romanesque si c'est pour n'écrire que des débuts de romans et ne jamais les finir ?

À cela, je vous répondrai la fameuse citation de Borges. « Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en 500 pages une idée que l'on peut très bien exprimer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà et en offrir un résumé, un commentaire. »

MR : Bonjour, je m'appelle Marianne Reynard, professeure à l'université Pierre Ménard de Buenos Aires, auteure de la monographie *La Virgule inénarrable, ponctuation protéiforme et liminale* chez Jean-Benoît Puech.

BJ : Au-delà de l'œuvre de Puech, le point de départ de cette discussion, c'était quand même mon œuvre autobiographique à moi. Et il est clair que se positionner sur la question de mon existence, qui d'ailleurs ne devrait pas être une question, ce n'est pas sujet à débat, j'existe, est

crucial dans l'interprétation que l'on peut avoir autant de mon œuvre que de celle de Puech. Autant vous dire que je suis en désaccord absolu avec tous les critiques persistant à nier mon existence.

MR : La supposition d'auteur, c'est la création d'un auteur fictif et d'une œuvre tout aussi fictive. Puech a initié ce processus avec Benjamin Jordane, mais il a par la suite peuplé cet univers de toute une galerie de personnages, d'auteurs et critiques plus fictifs les uns que les autres, qui vont venir commenter une œuvre tout aussi fictive.

L'œuvre de Benjamin Jordane n'existe pas, ce ne sont que des débuts de roman. Mais pour traduire la fictionnalité des personnages nés de son imagination, il utilise ce qu'on appelle les indices de fictionnalité, qui permettent de comprendre, pour peu que l'on y soit attentif, que ces personnages, mentionnés par Puech, ne sont que des personnages, des êtres de papier, sans aucune réalité matérielle ou qui n'ont aucune prise sur le réel.

BJ : Alors, moi, je ne suis pas tout à fait d'accord avec le terme que vous employez, parce que vous parlez d'autofiction. Moi, je ne parlerai pas d'autofiction, je parlerai d'éléments tout simplement biographiques. En effet, vous aurez remarqué que mon œuvre est saturée d'éléments qui renvoient à mon existence. Je me nourris de mon expérience propre pour créer des romans et des nouvelles. Donc c'est de la réalité que se nourrit la fiction que je déploie. Et la fiction, la réalité, les deux sont pour moi indissociables de toute façon.

MR : La critique littéraire, comme je l'ai dit, elle permet d'appréhender cette œuvre. Ce qui nous prouve une fois de plus la supériorité de la critique sur la fiction. Et je le rappelle, c'est la critique qui permet à la fiction de perdurer. Ce sont des chercheurs comme moi et de mon travail qui assurent la postérité de la fiction par notre travail d'interprétation. C'est pourquoi les états d'âme des personnages fictifs, c'est bon, excusez-moi pour l'expression, pour les lecteurs de romans de gare. Il y a certes quelque chose de tragique dans le fait que Monsieur Jordane n'accepte pas sa condition fictionnelle, mais personne n'y peut quoi que ce soit, pas même Jean-Benoît Puech, ni moi.

JBP : Et donc mon idée, l'enjeu, si vous voulez, c'est de montrer qu'au fond, il n'y a pas tellement de différence entre un écrivain réel et un écrivain imaginaire. Pour autant que cet écrivain imaginaire soit le lieu de recoupement d'un certain nombre de discours très sérieux, de pastiches, très sérieux, pastiches, pastiches discursifs, mais aussi des pastiches iconiques, bien sûr, puisque

j'ai fait faire par un ami de faux papiers, par exemple, pour Jordane. Il y a un faux acte. J'ai fait faire de faux papiers, alors évidemment, comme il est mort en 1994, j'ai fait faire son acte de décès. Tiens, voilà le pays qu'il a inventé. Vous voyez, là, on ne le voit pas très bien. C'est la carte qu'on a retrouvée dans ses archives de son pays imaginaire. Vous voyez, ce sont deux îles, une qui ressemble à un « J » et une qui ressemble à un « B ».

Y : Et vous n'êtes pas sans savoir que vous étiez au départ un personnage de fiction inventé par Puech, et vos lecteurs sont peut-être curieux de savoir comment vous vivez votre rapport ambigu à la réalité, votre non-existence.

BJ : Mais non, j'existe. Vous voyez bien que j'existe. Comment pouvez-vous mettre en doute mon existence alors que je suis aujourd'hui face à vous ? J'irai même jusqu'à dire que je trouve votre assignation très vexante. Dans une certaine conception de la littérature et de la réalité, on peut certes dire que j'ai été, comme vous le dites, inventé par Puech, mais ça ne veut pas dire que je n'existe pas. Regardez là, sur le mur, c'est mon portrait. Vous voyez bien que c'est moi. On voit que c'est moi. Vous savez où je suis né, en quelle année, où j'ai fait mes études. Les gens me connaissent. Nier mon existence, c'est aussi nier tout le travail que j'ai accompli en tant qu'auteur et l'attribuer injustement à un vulgaire commentateur.

Vous savez, je me suis rendu à l'exposition organisée par Jean-Benoît Puech, bien que je n'aie jamais reçu d'invitation. Sachez que le comité d'organisation ne m'a même pas reconnu. Pour moi, il n'y a pas d'ambiguïté sur la question, j'existe, un point c'est tout, les preuves sont là, même si ça défie la raison.

Y : Et alors, vous savez, je me suis entretenue tout d'abord avec Benjamin Jordane, qui lui défend avec virulence son existence. Comment est-ce que, vous parlez beaucoup de Puech, comment est-ce que vous positionnez le personnage de Benjamin Jordane par rapport à cette œuvre ? Et dans quelle mesure la notion de son existence ou pas est importante en recherche ?

MR : Alors je pense que l'existence ou la non-existence de Benjamin Jordane n'est en réalité absolument pas importante dans le cadre de la recherche. Ça ne change rien pour nous.

Y : Et alors qu'est-ce que vous répondez du coup à la chercheuse Marianne Reynard ? Qu'est-ce que vous lui répondez quand elle dit que l'existence de Benjamin Jordane n'a aucune

incidence sur le travail de recherche, notamment sur les ouvrages de Puech ? Que cela ne porte pas à conséquence finalement que vous existiez ou pas ?

BJ : Marianne Reynard, Marianne Reynard, non, je ne connais pas, non. Vous êtes sûre qu'elle existe, elle ?

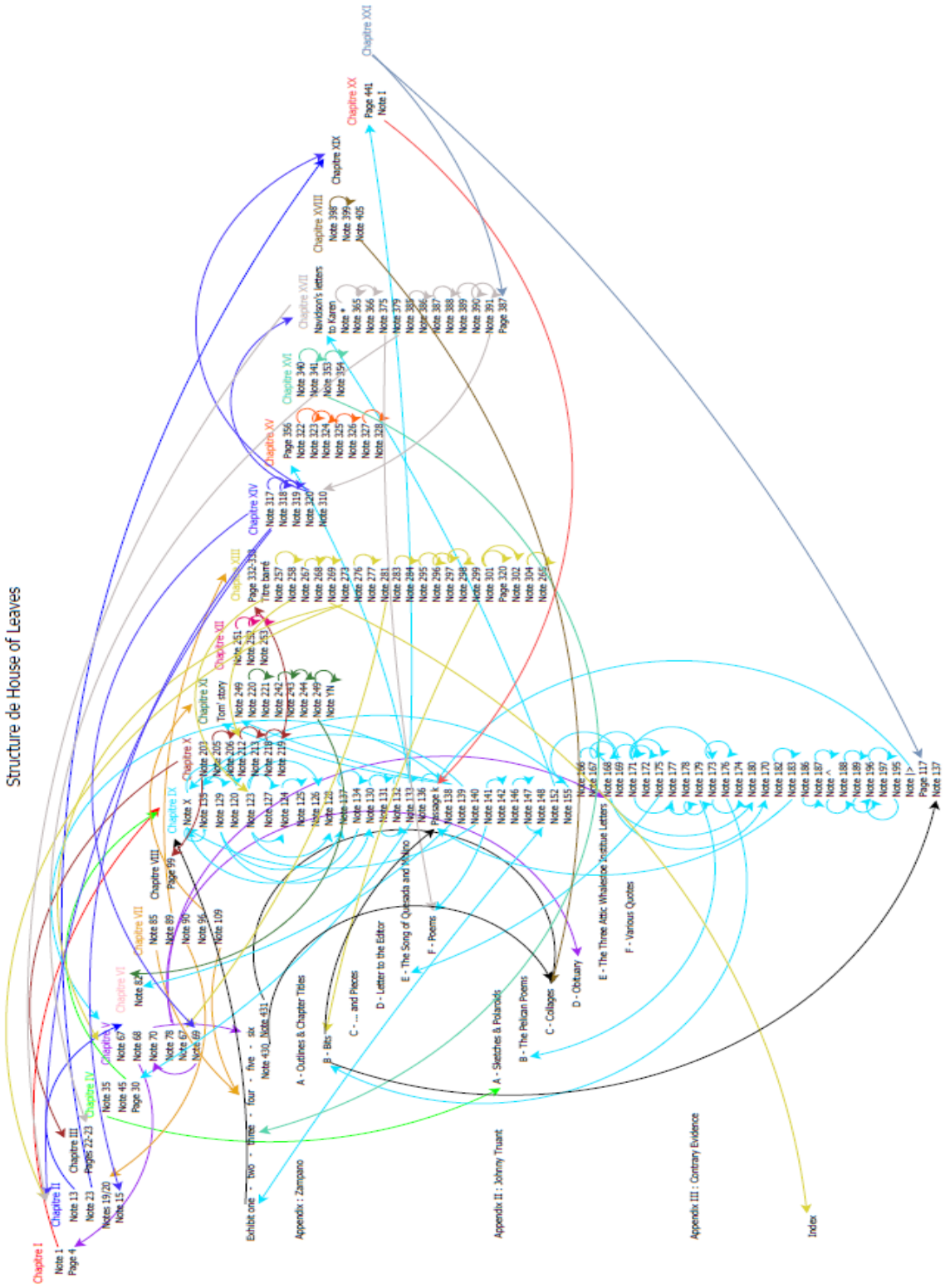
Y : Une dernière question, vous répondez quoi à Benjamin Jordane qui défend son existence ?

MR : Je ne sais pas. C'est une excellente question…

ANNEXE III

Schémas de lectures de *House of Leaves* élaborés par Gaëlle Debeaux

Debeaux, G. (2017, 21 août). Schéma exhaustif de la lecture, House of Leaves. *Multiplication des récits*. https://multirecits.hypotheses.org/175/a6-hol-schema-lecture


Structure de House of Leaves
Chapitre I
Note 1
Page 4
Chapitre II
Note 13
Note 23
Chapitre III
Pages 22-23
Notes 19/20
Note 15
Chapitre IV
Note 35
Note 45
Page 30
Chapitre V
Note 67
Note 68
Note 70
Note 78
Note 87
Note 89
Chapitre VI
Note 82
Chapitre VII
Note 85
Note 89
Chapitre VIII
Page 99
Note 90
Note 96
Note 109
Chapitre IX
Note X
Note 199
Chapitre X
Note 203
Note 205
Chapitre XI
Tom' story
Note 249
Note 220
Note 221
Note 242
Chapitre XII
Note 251
Note 252
Note 253
Chapitre XIII
Page 332-338
Titre barré
Note 257
Note 258
Note 267
Note 268
Note 269
Note 273
Note 276
Note 277
Note 281
Note 283
Note 284
Note 295
Note 296
Note 297
Note 298
Note 299
Note 301
Page 320
Note 302
Note 304
Note 265
Chapitre XIV
Note 317
Note 318
Note 319
Note 320
Note 310
Chapitre XV
Page 356
Note 322
Note 323
Note 324
Note 325
Note 326
Note 327
Note 328
Chapitre XVI
Note 340
Note 341
Note 353
Note 354
Chapitre XVII
Navidson's letters
to Karen
Note *
Note 365
Note 366
Note 375
Note 379
Note 385
Note 386
Note 387
Note 388
Note 389
Note 390
Note 391
Page 387
Chapitre XVIII
Note 395
Note 399
Note 405
Chapitre XIX
Chapitre XX
Page 441
Note 1
Chapitre XXI
Exhibit one - Two - Three - four - five - six
Note 430_Note 431
A - Outlines & Chapter Titles
B - Bits
C - ... and Pieces
D - Letter to the Editor
E - The Song of Quisada and Violano
F - Poems
Appendix : Zampano
A - Sketches & Polaroids
B - The Pelican Poems
C - Collages
D - Obituary
E - The Three Attic Whalesine Institue Letters
F - Various Quotes
Appendix II : Johnny Truant
Appendix III : Contrary Evidence
Index