

## Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine

David Bélanger

Université du Québec à Montréal

Cassie Bérard

Université Laval

La mystification serait ainsi un type de fiction (dite supercherie) que l'on fait passer pour un discours véridique. [...] Le problème est de savoir si le Lecteur modèle prévu par le texte est celui qui croit effectivement, ou celui qui démonte les rouages du faire-croire.

Jean-François Jeandillou<sup>1</sup>

Lorsque Choderlos de Laclos affirme en « Préface du rédacteur » de ses *Liaisons dangereuses* qu'il n'agit qu'en manière de transmetteur de lettres authentiques dont il offre l'édition, soulignant, pour que tout soit bien clair, que sa « mission ne s'étend pas plus loin<sup>2</sup> », il place son œuvre sous les auspices du topique du « manuscrit trouvé ». Cette stratégie, « par laquelle le roman cherchait à s'imposer comme genre littéraire » au XVIII<sup>e</sup> siècle, donnait l'histoire comme « réellement arrivée » et visait à « échapper aux reproches d'extravagance et d'in vraisemblance dont la critique officielle accablait [les romans]<sup>3</sup> ». Ainsi, grâce à ce que Gérard Genette nomme une « préface auctoriale

- 
1. Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégies littéraires*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1994, p. 38-39.
  2. Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* [1782], Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 15.
  3. Christian Angelet, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n° 42, p. 167-168.

authentique dénégative<sup>4</sup>», l'auteur se retire, du moins officiellement, de l'énonciation du texte. Plus encore, cette délégation de l'instance énonciative, pour peu qu'on y accorde crédit, inscrit le roman dans l'univers référentiel.

Cet effet engendre une question que sous-tend la citation en exergue : le procédé vise-t-il vraiment à ce qu'on y prête foi? Ugo Dionne semble en douter :

au même titre que les fictions du manuscrit retrouvé ou de la correspondance éditée, le cadre agit comme une négation conventionnelle de l'irréalité romanesque — « conventionnelle », puisqu'il ne s'agit jamais, pour l'auteur comme pour ses lecteurs, que de se donner mutuellement le change, d'asseoir une vérité explicitement factice que notre modernité condamnera, naïvement, au nom d'un réalisme dogmatique<sup>5</sup>.

Dionne suggère ici que la fiction romanesque se voit niée, plus ou moins sérieusement, par une promesse liminaire, celle qui prétend à un récit issu de la réalité. L'évolution de cette pratique paratextuelle nous pousse inévitablement à tenir compte de celle de la convention dont elle procède ; en ce sens, l'apparition de préfaces fictionnelles dans des romans contemporains suppose des enjeux autrement réfléchis. Si, à l'origine, la construction de fictions issues de formes mimétiques — le journal intime, les correspondances — « sembl[e] avoir été essentiellement développ[e] pour camoufler le caractère trop manifestement fictionnel du roman<sup>6</sup> », cette « négation conventionnelle de l'irréalité romanesque » dont nous parle Dionne paraît ne plus opérer aujourd'hui. Alors, à quoi bon ?

Il y aurait certes, dans cette pratique, un jeu sur l'illusion romanesque : lorsque Daniel Canty, auteur de *Wigrum*<sup>7</sup>, expose dans une longue postface son rôle d'éditeur du manuscrit, cédant la responsabilité des différentes strates du récit à d'autres locuteurs, il tente de nier le caractère fictionnel des narrateurs de son roman. De même, lorsqu'Anne F. Garréta, coauteure avec Jacques Roubaud du roman

4. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 172.

5. Ugo Dionne, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 119.

6. Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, ouvr. cité, p. 180-181.

7. Daniel Canty, *Wigrum*, Chicoutimi, La Peuplade, 2011. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *W*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

*Éros mélancolique*<sup>8</sup>, raconte dans une préface sa découverte mystérieuse du manuscrit que nous nous apprêtons à lire, elle ouvre la porte à d'autres auteurs — insaisissables, anonymes — qui auraient pu élaborer l'œuvre qu'elle nous présente. En raison de la convention, néanmoins, ces tentatives contemporaines de déresponsabilisation de l'auteur n'arrivent pas — voire ne visent guère — à tromper le lecteur. D'autant plus que ces « romans mimétiques », pour paraphraser le titre d'un article de Frances Fortier, se développent à la lumière de l'in vraisemblable<sup>9</sup>. Se penchant sur des romans qui reconduisent « la dimension mimétique du raconté tout en tissant, en parallèle, sa déconstruction par des accrocs plus ou moins accusés à la vraisemblance<sup>10</sup> », Fortier montre que ces formes mimétiques contemporaines, loin de problématiser la référentialité du discours, mettent davantage en jeu l'autorité narrative<sup>11</sup>. Plus précisément, en insistant sur l'identité ou l'anonymat des narrateurs — qui parle? —, les auteurs déplacent le procès de vraisemblance du roman. L'adhésion au raconté (*la captatio illusionis*) ne se joue plus, alors, au niveau de la cohérence de l'intrigue (vraisemblance diégétique) ou de l'effet de réel (vraisemblance empirique), mais de la vraisemblance pragmatique. C'est l'autorité constitutive de l'œuvre, voire sa genèse — sa *venue à l'existence* — qui se situe au centre du procès de la fiction. Les conditions d'adhésion deviennent donc éminemment pragmatiques :

8. Jacques Roubaud et Anne F. Garréta, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
9. Frances Fortier, « Le roman mimétique à la lumière de l'in vraisemblable », dans Andrée Mercier, Pierre-Luc Landry et Christine Otis (dir.), *Temps zéro* [En ligne], n° 2 (*Vraisemblance et fictions contemporaines. Une nouvelle adhésion pour les héritiers du soupçon*), octobre 2009, consulté le 30 juin 2013, URL: <http://tempszero.contemporain.info/document480>.
10. Frances Fortier, « Le roman mimétique », art. cité.
11. Dans un article paru dans *Voix et images*, Frances Fortier (« La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Voix et images*, vol. 36, n° 1 (106) (*Narrations contemporaines au Québec et en France : regards croisés*), 2010, p. 98) pose l'enjeu en ces termes : « La crédibilité d'un texte narratif, son autorité, dépend ainsi moins du pouvoir symbolique d'une instance auctoriale que de la possibilité, pour le lecteur, de reconnaître les stratégies qui la renforcent ou l'invalident. De fait, en principe, la rationalité narrative est tributaire de quelques éléments : une instance localisable, qui assume sa posture, instaure un univers diégétique et fait dérouler, avec plus ou moins de cohérence, le fil événementiel. Que se passe-t-il lorsque l'un de ces éléments est délibérément dévoyé ? »

plutôt que de demander s'il faut croire le document romanesque offert<sup>12</sup>, l'œuvre demanderait à ce qu'on en questionne l'origine. Cette hypothèse guidera du moins notre exploration de quelques romans dotés de stratégies préfacielles. Il s'agira, dans un premier temps, d'observer les conventions paratextuelles et leurs enjeux dans quelques romans québécois contemporains. Dans un deuxième temps, nous porterons notre attention sur les œuvres *Wigrum* de Daniel Canty et *Éros mélancolique* d'Anne F. Garréta et Jacques Roubaud afin de saisir l'apport narratif des paratextes. Ces analyses se feront en deux étapes : d'abord, nous étudierons l'entreprise d'effacement auctorial à l'œuvre, puis nous tenterons d'éclairer le problème d'origine engendré par cette « disparition élocutoire ».

### Contrat pour un jeu fictionnel

S'intéressant aux multiples statuts et fonctions du paratexte, Genette stipule que tous les types de préfaces fictionnelles « se distinguent par leur régime fictionnel, ou, si l'on préfère, ludique [...], en ce sens que le statut prétendu de leur destinataire ne demande pas vraiment, ou pas durablement à être pris au sérieux<sup>13</sup> ». Il ajoute que « leur fonctionnalité consiste essentiellement en leur fictionnalité, en ce sens qu'elles sont là essentiellement *pour effectuer une attribution fictionnelle*<sup>14</sup> ». Il va sans dire que le sérieux de ces préfaces varie selon des modalités externes (la convention littéraire) et internes (la vraisemblance ou, enfin, la cohérence de la « supercherie »). Ainsi, une préface actoriale (portée par la voix d'un personnage de la fiction) est appelée à être moins durablement prise au sérieux par le lecteur qu'une préface auctoriale. Il y va, en fait, du statut même de la préface dans laquelle, formule Dionne,

l'auteur et l'éditeur s'engagent. Quel que soit l'acte illocutoire posé [...], ils le posent en leur nom propre, sans les masques et les prismes d'une persona narrative qui réfracterait leur autorité. Le paratexte se distingue à cet égard du texte littéraire, et tout

12. En ce sens, Marie-Laure Ryan souligne que « le lecteur fait une évaluation globale de la vérité du texte, et selon cette évaluation, décide de croire le texte littéralement, de le croire plus ou moins, ou de ne pas le croire du tout » (« Frontière de la fiction : digitale ou analogique? », dans René Audet et Alexandre Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, colloque en ligne, *Fabula. La recherche en littérature*, 2002, URL : [www.fabula.org/forum/colloque99/211.php](http://www.fabula.org/forum/colloque99/211.php)).

13. Gérard Genette, *Seuils*, ouvr. cité, p. 256.

14. Gérard Genette, *Seuils*, ouvr. cité, p. 256 ; l'auteur souligne.

spécialement du texte romanesque, pour lequel cette responsabilité « personnelle » de l'écrivain n'existe (théoriquement) pas. [...] Une trahison de l'instance préfacielle sera ressentie comme une anomalie, une erreur à redresser<sup>15</sup>.

La prise de parole actoriale intègre quant à elle la préface au sein de la fiction, abolissant, d'une certaine manière, cette distinction entre paratexte et texte littéraire. Par exemple, l'annonce, en ouverture de *La chambre* de Simon Lambert, illustre cette continuité :

Je me permets de soumettre à votre attention ce manuscrit d'un homme qui m'est cher. Lui-même n'aurait jamais osé vous le proposer, j'en suis certaine. [...] Vous comprendrez également qu'il m'a été impossible d'obtenir quelque consentement de sa part, ce malgré quoi je vous fais parvenir son texte. J'ai la ferme conviction que c'est ce qu'il m'aurait demandé de faire, s'il avait pu<sup>16</sup>.

Cette préface ressemble peu, finalement, à un paratexte : la note suggère simplement que le manuscrit d'un homme (une sorte de journal rédigé sous la contrainte) est soumis à notre attention par une femme, qu'on identifie plus tard à Martha, la geôlière de l'homme<sup>17</sup>. Le roman établit ainsi, au sens strict, la vraisemblance pragmatique :

Même s'il ne s'agit que de sacrifier de façon plus ou moins ludique à une formalité, il faut justifier la performance narrative au nom du principe que l'on ne peut rapporter que des choses que l'on a apprises, en un mot, assurer au récit une vraisemblance pragmatique. [...] [Elle] concerne la fictivité de l'acte de narration : mode d'information du narrateur, circonstances de l'énonciation<sup>18</sup>.

Ainsi, *La chambre*, par sa préface, ne suppose pas de problématisation de l'autorité narrative. Le paratexte sert davantage à souligner le statut du manuscrit qu'à en sonder l'origine. Cette mise en contexte permet également d'assurer la légitimité de la parole narrative (le

15. Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, ouvr. cité, p. 207.

16. Simon Lambert, *La chambre*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Fictions », 2010, p. 9.

17. La situation, présentée ainsi, suppose que l'homme et la femme de la préface sont les personnages du roman ; cette interprétation paraît plausible et répond à une nécessaire économie. Néanmoins, en raison de l'anonymat total des protagonistes et du flou entourant l'identité du destinataire de la préface (serait-ce l'éditeur à qui s'adresse ainsi la femme ?), le statut de cette note d'ouverture est contestable.

18. Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 24.

roman nous donne accès au journal intégral de l'homme captif) et invite du coup le lecteur à en questionner la cohérence. En effet, le narrateur de *La chambre* se révèle paranoïaque; il surinterprète sa situation au point d'imaginer sa captivité, quand tout pousse à croire, au terme du roman, qu'il est le locataire de la chambre. La préface met donc l'accent sur l'authenticité de sa parole, et ce, afin d'éclairer sa non-fiabilité.

Par contre, lorsque l'auteur et l'éditeur «s'engagent» effectivement dans une préface, l'enjeu narratif diffère. L'exemple de *Maleficium* de Martine Desjardins expose assez bien cette situation: l'«Avertissement au lecteur» annonce que «l'archevêché a toujours nié l'existence de ce livre maudit, le funestement célèbre *Maleficium* de l'abbé Jérôme Savoie<sup>19</sup>», que «des recherches minutieuses ont toutefois permis d'authentifier le manuscrit et de confirmer qu'on avait bel et bien retrouvé le brouillon du *Maleficium*<sup>20</sup>». L'avertissement est signé par une instance, l'éditeur<sup>21</sup>. Le livre est composé de témoignages sous forme de monologues; huit pénitents prennent la parole et s'adressent, comme nous en informe la préface, à l'abbé Jérôme Savoie. Cet éclairage liminaire des circonstances énonciatives suffit à créer un cadre: Jérôme Savoie aurait transcrit ces confidences, lesquelles auraient été retrouvées et publiées plusieurs années plus tard. La préface, par ailleurs, s'appuie sur des autorités tant laïques que religieuses pour accréditer l'existence du manuscrit. Du coup, le caractère merveilleux ou fantastique des récits des pénitents est imputé soit à la plume d'un prêtre illuminé, soit à celle d'ouailles impressionnables. Le cadre issu de la préface de *Maleficium* permet une fois de plus de déléguer l'autorité du manuscrit à d'autres locuteurs. Cela devient particulièrement significatif dans la confession de la dernière pénitente: son récit, en effet, remet en question les témoignages de ceux qui l'ont précédée. On le voit bien, le cadre créé souligne l'indépendance des énonciateurs au sein du manuscrit afin,

19. Martine Desjardins, *Maleficium*, Québec, Alto, 2009, p. 9.

20. Martine Desjardins, *Maleficium*, ouvr. cité, p. 10.

21. L'observation générique que fait Genette (*Seuils*, ouvr. cité, p. 258) d'une préface «pseudo-éditoriale» convient assez bien à ce recueil: «Préface, donc, pseudo-éditoriale, pour un texte présenté le plus souvent comme un simple document (récit autobiographique, journal ou correspondances) sans visée littéraire, attribué à son ou ses personnages narrateurs, diaristes ou épistoliers. Sa première fonction consiste donc à exposer, c'est-à-dire à raconter les circonstances dans lesquelles le pseudo-éditeur est entré en possession du texte.»

cette fois encore, de mieux les mettre en doute. La préface cherche à établir une unité, or le faisant, voici ce qu'elle annonce: les auteurs directs ou indirects du manuscrit ont beau avoir fabulé, menti, inventé, le manuscrit est considéré, conventionnellement, comme un véritable artefact<sup>22</sup>.

Un dernier exemple, le roman *Une estafette chez Artaud* de Nicolas Tremblay, présente un cas particulièrement singulier de préface fictionnelle contemporaine. Le livre cherche d'ailleurs à s'arroger cette originalité en exhibant, comme mention générique, *autogenèse littéraire*. Accompagné d'une *préface allographe fictive*, le roman, par mimétisme formel, reproduit un semblant de traité ou de thèse doctorale portant sur la filiation entre l'empereur Héliogabale, l'écrivain Antonin Artaud et l'intellectuel Nicolas Tremblay — qui, on l'aura noté, signe également le roman. Le préfacier se présente ainsi: «Je me nomme Jean-Nicolas. Le prénom que m'ont donné mes parents [...] rappelle la mémoire de mon arrière-grand-père paternel, Nicolas Tremblay, né en 1975 et mort jeune, à l'aube de la quarantaine, en 2015<sup>23</sup>.» Si l'objet du manuscrit que trouve Jean-Nicolas ne fait aucun doute, son auteur reste incertain; porté par une énonciation à la troisième personne, le roman ne confirme pas, en effet, que l'auteur du document soit Nicolas Tremblay lui-même. Jean-Nicolas conclut simplement sa préface en rappelant cette indécidabilité et en soulignant l'homologie entre le texte préfacé et le livre que nous lisons:

La première page porte un titre: *Une estafette chez Artaud*, et un sous-titre: *autogenèse littéraire*. Il n'y a pas de nom d'auteur. J'ai pensé d'abord que c'était Nicolas, par un leurre dont il a le secret. Après avoir lu rapidement les premières pages, j'ai compris que cela pouvait être ma mère, Josephte. Écrit à la troisième personne, le roman raconte la vie de mon ancêtre, qui en est donc le personnage principal<sup>24</sup>.

L'enjeu, on le voit dans ce passage, touche directement l'identité du locuteur: l'œuvre, trouvée par Jean-Nicolas qui s'en fait l'éditeur,

22. Il s'agit d'ailleurs de la conclusion de Frances Fortier («La problématisation de l'autorité narrative», art. cité, p. 106), qui souligne que *Maleficium*, «en l'absence d'une voix narrative autorisée, conserve intact son statut de pur artefact, la cohérence du récit et le calque du document faisant foi de son authenticité».

23. Nicolas Tremblay, *Une estafette chez Artaud*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. «Réverbération», 2012, p. 13.

24. Nicolas Tremblay, *Une estafette chez Artaud*, ouvr. cité, p. 33.

aurait été écrite plusieurs années plus tôt, mais serait postérieure au décès de Nicolas Tremblay — puisqu'elle comprend des extraits de l'autobiographie de Gaétan Lévesque, directeur littéraire de Lévesque éditeur, publiée en 2020. Le paradoxe est patent : le préfacier d'*Une estafette chez Artaud* raconte la découverte du manuscrit, de la même manière que le fait l'éditeur de *Maleficium*, mais plutôt que d'en justifier la publication, il la rend *pragmatiquement* impossible. La publication du livre (2012) ne peut précéder le travail éditorial (élaboré après 2029). Ainsi, plutôt que de désigner un énonciateur, la préface problématise cette énonciation.

Dans ces exemples contemporains — préface actoriale fictionnelle, auctoriale fictionnelle et allographe fictionnelle —, trois procédés sont inscrits en creux. Il y aurait authentification fictionnelle (le narrateur est fictif, mais il s'agit bien de ses mots) dans *La chambre*. On retrouverait une « négation conventionnelle de l'irréalité romanesque » dans *Maleficium* par la structuration des énonciations sous un cadre *autorisé* (le manuscrit est un artefact historique qui comprend plusieurs témoignages de phénomènes semblables). *Une estafette chez Artaud* présente quant à lui une origine éditoriale justifiée, laquelle problématise néanmoins l'origine auctoriale et souligne, de par son cadre pragmatique, sa fictionnalité. Ces trois propositions ne visent d'aucune manière à ce qu'on croie. Les procédés servent plutôt à créer une unité, à induire un sens à la lecture en soulignant certains enjeux : dans tous les cas, le statut du manuscrit et de sa rédaction devient un aspect non négligeable.

Ce détour permet d'avoir un aperçu de l'usage préfaciel et de ses effets dans la littérature contemporaine. Les préfaces observées s'inscrivent dans la fiction, participent de sa construction et alimentent l'intrigue. Si *La chambre* et *Maleficium* justifient pragmatiquement leur existence — ce sont des manuscrits trouvés —, cette justification, dans *Une estafette chez Artaud*, paraît paradoxale. En effet, le procédé justificatif du topique du manuscrit trouvé, plutôt que d'éviter le procès d'invraisemblance, l'accentue : l'incohérence des données temporelles et l'incertitude quant à l'origine définitive du manuscrit participent du questionnement de la vraisemblance pragmatique. Proposer une genèse indéterminée à l'œuvre, c'est effectivement la problématiser : *qui a écrit cela?*, se demande-t-on dès lors, et *pourquoi l'a-t-on écrit? Est-ce une supercherie?* De toute évidence. Mais, à *quoi bon?* À plus forte raison, ce roman pose la question



« qui est l'auteur? », soit l'autorité du texte. La mention générique, néanmoins, se veut suggestive : le livre se serait produit de lui-même, il s'agirait d'une autogenèse, sans auteur.

Les romans *Éros mélancolique* et *Wigrum*, sans apporter une telle réponse inusitée, interrogent l'identité narrative d'une manière telle qu'on ne peut que désirer porter notre lecture vers la question de l'origine, dans l'espoir — tout littéraire — de la laisser ouverte.

*Éros mélancolique* s'offre à nous à la manière d'une poupée gigogne : les diverses couches de récit sont données comme le prétexte aux récits qui suivent. D'abord, Anne F. Garréta, dans une préface signée, explique le contexte de sa réception de l'œuvre principale : c'est Jacques Roubaud qui, naviguant sur Internet, tombe par un heureux hasard — en tapant dans Google des noms tels que Clifford, Cayley et Coxeter — sur une page web qui l'invite à télécharger un texte. Appréhendant un virus, il appelle Garréta. Dès qu'ils recueillent le fichier, le lien disparaît complètement de la toile, tel qu'annoncé sur le site. Devant le caractère énigmatique de l'entreprise, les deux amis se font éditeurs, diffusant ce travail jusque-là perdu dans l'obscurité des dédales reprographiques. Le document s'intitule *Éros mélancolique* et semble être passé entre plusieurs mains avant d'atterrir sur Internet :

Dans une boîte, on a trouvé des microfilms, un truc tapé à la machine. [...] Quelqu'un prétend avoir découvert les microfilms et les avoir scannés et numérisés. Un autre raconte avoir retrouvé le fichier sur un ordinateur d'occasion dont le disque dur avait été mal effacé. En tout cas, au fil des copies, au fil des transferts, des lacunes, des blancs ont surgi. (*EM*, p. 12)

Entre la préface de Garréta et le texte principal intitulé *Éros mélancolique*, on retrouve des courts récits au caractère paratextuel qui correspondent aux témoignages de deux intervenants anonymes. Chaque locuteur ajoute à l'œuvre sa contribution, attestant des multiples étapes menant à l'édition du document : découverte des microfilms, numérisation, récupération du fichier. Ces auteurs intermédiaires, chacun à leur tour, offrent ainsi une introduction à l'œuvre principale, signée par A.D. Clifford, et qui s'intéresse au jeune chimiste James Goodman. À l'instar de la préface et de la postface que nous évoquerons plus loin, ces récits anonymes sont facilement différenciables au cœur du livre, grâce à un en-tête distinctif et

à une police de caractères propre à chaque trame ; preuve des bons soins des éditeurs pour dissocier les énonciateurs variés. Une telle stratégie paratextuelle gigogne — il semble y avoir là trois préfaces auctoriales dénégatives emboîtées — souligne à gros traits l'origine indécidable du manuscrit.

Le phénomène est semblable du côté de *Wigrum* : fabuleusement hétérogène, le roman se structure en huit parties, portées par cinq énonciateurs. Le récit de la disparition du collectionneur Sebastian Wigrum en 1944 ouvre le livre. Ses pérégrinations et ses projets sont ainsi présentés en quelques pages, avec pour cadre une Londres sous les obus. Composé de discussions et de commentaires qu'on pourrait interpréter à l'aune de tout le projet — leur saveur métatextuelle est patente —, ce récit se clôt sur la disparition, quelque peu onirique, du collectionneur : « Quand viendra l'aube, Wigrum ne sera plus là. Mais tant que les objets continueront de parler à sa place, il aura la certitude d'être vivant » (*W*, p. 18). Ce n'est que dans l'apostille, signée par Daniel Canty, qu'on nous renseigne sur la possible identité de la rédactrice de ce chapitre premier, soit Clara, une amie de Wigrum. Suit une préface rédigée par Joseph Stepniac, où ce dernier prétend introduire le catalogue des collections de Wigrum. Pour ce faire, il assure le récit biographique de Wigrum et tâche de garantir la pertinence et, pourquoi pas, l'existence de sa collection d'objets : « Qu'à cela ne tienne : la collection, peu importe l'étiquette dont on l'affuble, est d'une réalité aussi tangible que le bois de la table où j'écris ces mots » (*W*, p. 22). Le catalogue constitue la part la plus volumineuse du livre. Il réunit une série d'images d'objets hétéroclites et de définitions ; celles-ci ne manquent pas, par moments, de faire allusion à la biographie de Wigrum. Nous avons droit, ensuite, à la postface de Daniel Canty, à la fois enquête sur l'identité de Wigrum et Stepniac et récit de la genèse du manuscrit entier. Ce texte se prolonge d'une « apostille » signée Canty mais rédigée trois ans plus tard, où ce dernier interroge sa propre implication dans la mise en lumière de la disparition de Wigrum.

La structure alambiquée de ce roman emprunte volontiers les accents de l'enquête : les objets sont étalés de façon à devenir des récits<sup>25</sup>, tout autant que l'identité des personnages-auteurs est remise

25. À chaque objet appartiennent une histoire et une origine que l'on s'efforce de retracer. La « Mèche Münchhausen », par exemple, est introduite ainsi : « Ces pilosités, conservées dans un pot de crème à raser, seraient celles du baron von Münchhausen, grand conteur d'histoires tirées par les cheveux » (*W*, p. 113).

en question par le biais des paratextes. On pousse ainsi le livre vers un vide originel : dans *Wigrum* comme dans *Éros mélancolique*, nul ne veut s'arroger l'autorité du texte, et ceux qui y prétendent paraissent, par moments, être l'invention des autres.

### Autre disparition élocutoire du romancier

Lorsque Marilyn Randall parle, paraphrasant Mallarmé, de « disparition élocutoire du romancier<sup>26</sup> », elle tente d'annoncer le passage du « roman de l'écriture » vers un certain « roman de la lecture » dans la littérature québécoise. Ce dernier présente un romancier qui « n'est mis en scène dans le texte que pour disparaître à l'intérieur de sa propre fiction<sup>27</sup> ». Ce phénomène, Charline Pluvinet le constate, quant à elle, dans les littératures américaine, britannique, espagnole et française. Elle note en effet l'existence de « ces récits [qui] accueillent l'auteur pour mieux mettre en évidence le risque de sa disparition ou de son absorption dans le non-être<sup>28</sup> ». Pluvinet relie cette pratique romanesque à un certain procès de l'auteur, soit celui de sa légitimité dans la société, celui de son autorité sur le texte : « [M]ême si les procédures de légitimation sont remises en cause et vidées de leur autorité passée, les auteurs de ces récits continuent de rechercher [...] comment être auteur et comment reconstituer une autorité qui leur permettrait de continuer à écrire<sup>29</sup>. » Cette autorité manquante laisse toutefois place à des textes pris en charge par la fiction elle-même (autogénérés, encore une fois) et, par là, à des auteurs dont le rôle diminue comme peau de chagrin. Il faut voir ce phénomène de disparition dans *Éros mélancolique*, bien visible par l'effort des préfaciers et des intervenants intermédiaires à se distancier de l'origine du texte :

Fichier créé deux mois auparavant, non modifié depuis. Je ne savais pas d'où ça sortait, ce que ça faisait là, sur mon ordinateur. [...] Je drague les profondeurs invisibles, je reconstitue l'archive fantôme qui possède ma mémoire digitale. Images de pages, scannées, enchaînées. (*EM*, p. 21)

26. Marilyn Randall, « La disparition élocutoire du romancier : du “roman de la lecture” au “roman fictif” au Québec », dans Denise Brassard (dir.), *Voix et images*, vol. 31, n° 3 (93) (*Élise Turcotte*), 2006, p. 87-104.

27. Marilyn Randall, « La disparition élocutoire du romancier », art. cité, p. 103.

28. Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 183.

29. Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, ouvr. cité, p. 262.

Dans ce passage, l'ignorance du locuteur anonyme quant à la nature du manuscrit trouvé donne à son énonciation le statut d'un témoignage externe, à placer au même niveau que celui de Garréta mais également du lecteur, chacun réagissant à l'apparition d'un document dont la création reste à l'état de mystère. Daniel Canty raconte sa découverte du catalogue de Wigrum avec la même insouciance — sa démarche, en fait, n'est pas sans rappeler celle de Jacques Roubaud, menant des recherches aléatoires sur Google :

Écumant les sites à la recherche d'inspiration pour parler d'un sachet de thé, de champignons ou d'un caillou, je découvris qu'on m'avait précédé dans ma recherche. La séquence des pages que j'avais visitées [...] avait été sondée par un automate de recherche. Je reçus un courriel d'un certain josephstepniac@wigrum.com. Un de ces bots qu'on appelle aussi « araignée » m'avait intercepté alors que je reconstituais le patron de sa toile. [...] Le message me priait de faire revivre la mémoire de l'œuvre de ces deux messieurs en cliquant sur l'hyperlien au pied de la page. [...] Je découvris donc, au bout de ce lien, une page texte, sans appareil, composée en Courier, contenant l'intégralité de la présentation de Joseph Stepniac et des textes de Sebastian Wigrum. (*W*, p. 170-171)

L'auctorialité est doublement niée par ce récit : non seulement Canty ne découvre rien (il est plutôt découvert par Stepniac), mais il ne crée rien — sa postface et l'apostille mises à part —, puisque le fichier trouvé contient l'intégralité de ce qui constitue le manuscrit de *Wigrum*.

Les auteurs des deux œuvres à l'étude travaillent à ce que les récits retenus au sein de leur roman modifient les règles de l'enchâssement que reproduit généralement le discours fictionnel. Dorrit Cohn voit dans la division opérée par la théorie littéraire moderne entre narrateur et auteur « l'un des facteurs grâce auxquels la lecture des récits fictionnels est une expérience qualitativement différente de la lecture des récits à auteur univoque<sup>30</sup> ». Cette conception l'amène à postuler que « tous les romans homodiégétiques peuvent être imaginés comme *enchâssés* à l'intérieur d'un discours qui les encadre, même lorsqu'en fait ils ne sont entourés que par du silence<sup>31</sup> ». Un

30. Dorrit Cohn, « Marqueurs de fictionalité. Une perspective narratologique », dans *Le propre de la fiction*, trad. de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 199.

31. Dorrit Cohn, « Marqueurs de fictionalité », art. cité, p. 192 ; nous soulignons.

tel enchâssement, que Cohn imagine par une phrase telle que « Voici l'histoire que raconta... » posée en début de roman à la première personne, semble plutôt explicite dans *Wigrum* et *Éros mélancolique*: Garréta souligne qu'il s'agit d'une histoire signée A.D. Clifford et en explique la découverte, tout comme le fait Canty dans l'extrait précédemment cité. Or, de telles présentations participent moins de l'enchâssement que de la délégation : ce faisant, les auteurs s'évincent de l'énonciation. La convention moderne, cependant, rend la transmission problématique. Comme le souligne Cohn, « le lecteur d'un récit non fictionnel considère que ce dernier possède une origine univoque stable et que son narrateur est identique à une personne réelle, à savoir l'auteur dont le nom figure sur la page de titre<sup>32</sup> ». Le récit non fictionnel est également « sujet aux justifications de l'auteur et à l'examen minutieux du lecteur, et sa correspondance obligée avec les événements racontés est ouvertement exhibée dans le texte lui-même<sup>33</sup> ». L'opposition entre fictions plurivoques et non-fictions univoques est bien moderne, et les œuvres étudiées en font un jeu : le souci mimétique dans *Éros mélancolique* et dans *Wigrum* détermine un cadre d'énonciation univoque. Les auteurs prennent la parole, comme le feraient des historiens, pour mieux disparaître derrière des artefacts. Néanmoins, comme ils n'ont ni l'autorité de l'historien (sinon de manière passive, malgré eux) ni l'autorité du créateur, cela réduit leur rôle à une simple donnée testimoniale. Inutile de rappeler que, sans l'apparition de la figure auctoriale, l'enchâssement fictionnel aurait été sous-entendu et le mimétisme formel des romans aurait eu de moindres conséquences. Le résultat de cette disparition élocutoire à deux régimes — le créateur n'a pas créé, il se présente comme découvreur, lequel n'a finalement que peu découvert<sup>34</sup> — confère aux œuvres une origine problématique qui surpasse, sans doute, la simple remise en cause de l'autorité narrative.

32. Dorrit Cohn, « Marqueurs de fictionalité », art. cité, p. 190.

33. Dorrit Cohn, « Marqueurs de fictionalité », art. cité, p. 176.

34. Que dire des multiples postures de passivité qu'arbore Garréta devant le manuscrit ? En effet, Roubaud lui demande de le contacter si elle ne dort pas ou « n'[est] occupée à rien d'important ou d'intéressant » (*EM*, p. 8). Puis, devant le fichier, Roubaud et Garréta hésitent. Encore une fois, ils restent passifs : « Ce fichier mystérieux lui était-il vraiment destiné ? Quel risque encourt-on à se prendre pour le destinataire d'un objet inconnu, muet, désigné par la coïncidence d'une algèbre et d'une énigme ? » (*EM*, p. 10) La rhétorique de la présentation le souligne : les deux auteurs sont découverts par l'œuvre bien davantage que le contraire, elle les dérange alors qu'ils n'ont rien de plus important à faire.

### L'œuvre comme origine

La question de l'origine de l'œuvre se pose de différentes manières dans les deux romans observés parce que le projet premier dont rend compte la diégèse (la collection dans l'un ; le projet photographique dans l'autre) n'apparaît pas, littéralement, au sein du texte. Il n'est pas constitué, en fait, d'un énoncé, mais d'une mission qui précède ou motive l'œuvre textuelle. Les différentes trames tentent donc, sans trop y parvenir, de reconstituer cette origine, d'en assurer la valeur. Encore une fois, il est question d'autorité.

Si *Wigrum* laisse une grande place au catalogue de la collection de Sebastian Wigrum, gardons à l'esprit que ce catalogue n'est que l'ersatz d'une œuvre, la collection étant inaccessible. Le préfacier Joseph Stepniac a donc pour rôle d'assurer la conformité de la représentation de cette collection, voire l'authenticité de ses constituants. On se souvient de la pauvreté de son argument : « la collection, peu importe l'étiquette dont on l'affuble, est d'une réalité aussi tangible que le bois de la table où j'écris ces mots » (*W*, p. 22). C'est que sa préface trouve peu de documents sur lesquels s'appuyer pour parfaire l'enquête biographique et artistique sur la vie et l'œuvre de Wigrum. Ainsi, sur les fournisseurs de la collection, Stepniac n'exprime que des doutes :

La question reste ouverte, à savoir : ces nombreux agents appartenaient-ils à une sorte de société secrète rassemblant des chercheurs excentriques partageant une passion commune, constituaient-ils un regroupement d'escrocs et de menteurs qui se jouaient avidement de Wigrum, ou étaient-ils des figures notionnelles ; simples prête-nom ou alter ego du « collectionneur ordinaire » ? (*W*, p. 21-22)

À la manière de ces « auteurs univoques » des textes non fictionnels dont parle Dorrit Cohn, Stepniac tente d'appuyer sa présentation par différentes preuves, qui n'apparaissent que de façon fragmentaire. L'existence du père de Sebastian Wigrum fait ainsi l'objet de certaines réserves : « Son père, Emerik Sebastýn Wigrum, est artiste. Il meurt en 1916 d'une balle perdue, alors qu'il peint sur la carlingue d'un bombardier destiné au front une femme voluptueuse. Il ne nous reste de cet ouvrage [de ce portrait] que la moitié gauche » (*W*, p. 22-23). On souligne par ailleurs que la mère de Sebastian est inconnue. Des portraits de cette mère, esquissés par Sebastian,

auraient été trouvés, tel que nous le mentionne une note en marge du texte : « Curieusement, Wigrum dessinait toujours le côté gauche de la femme, puis abandonnait l'ouvrage, signant "Sisyphé, ton fils" » (*W*, p. 23). De cette manière, la figure du père, dont il ne semble rester comme héritage qu'un ouvrage inachevé, se fond dans celle du fils, comme un auteur créé par son propre manuscrit. Malgré la diversité de ses propositions, insiste Stepniac, « les historiens se souviennent de Wigrum surtout pour son essai, *On the Souvenir as Art Object* » (*W*, p. 24). Mais hélas, ces mêmes historiens « s'entendent aujourd'hui pour dire que l'auteur acheta lui-même la quasi-totalité des exemplaires afin de les détruire » (*W*, p. 25). « On doit tout pour n'être les inventeurs de rien » (*W*, p. 26), affirme Wigrum dans une lettre citée par Stepniac. L'absence d'origine de l'œuvre, comme celle de son créateur, semble effectivement laisser un large déficit d'autorité au centre du projet.

Dans la postface, Daniel Canty reconstitue son « enquête », sorte de mise en récit de la structure du roman. Là où Stepniac, dans sa présentation du catalogue, tentait de définir l'existence et la source de la collection, Canty tente d'attester l'existence et de déterminer la source dudit catalogue préfacé par Stepniac. Même démarche, objet distinct. Canty raconte son contact initial avec Wigrum et Stepniac : « J'ai pour la première fois entendu leurs noms lors d'un exposé oral sur le droit et l'édition présenté par une collègue d'études de l'Université Simon Fraser, à Vancouver » (*W*, p. 165). Ce premier point de rencontre, anecdotique, sait pourtant rendre compte de la complexe identité du collectionneur et de son préfacier :

L'information à notre disposition permet seulement d'affirmer avec certitude que Wigrum et Stepniac sont liés. Mais que l'un des deux soit davantage « réel » que l'autre, ou qu'ils désignent une troisième personne, qui ne soit ni l'un ni l'autre, ou les deux à la fois, rien ne permet de vraiment l'établir. [...] Nous savons autre chose avec certitude. Assurément, Wigrum et Stepniac ne sont pas ces deux opposants du 19<sup>e</sup> siècle qui portent les mêmes noms qu'eux. [...] Noms d'emprunts ou boucle bouclée des correspondances? (*W*, p. 166)

Devant une telle indécidabilité, Canty décide de se faire une raison : « S'il y a bien une leçon à tirer des collections de Wigrum, c'est que, devant l'opacité de la matière, il vaut mieux se contenter des faits »

(W, p. 166). Ce sont ces faits que Canty, dans la postface et l'apostille, tentera d'investiguer, pour éclairer l'existence des deux comparses, ainsi que leur venue vers lui.

On a déjà mentionné l'essentiel de cette rencontre, qui survient grâce au hasard d'Internet. La découverte du document pousse néanmoins Canty à se questionner quant à son rôle : « En vérité, je ne le sais pas moi-même, mais j'étais déterminé à préserver la mémoire de ces deux hommes obsédés par l'ordinaire » (W, p. 172). Si l'existence des individus ne saurait être confirmée, leur mémoire (rappelez le titre de l'ouvrage de Sebastian Wigrum : *On the Souvenir as Art Objet*) paraît devoir être sauvegardée. Le premier chapitre de Wigrum se clôt d'ailleurs sur une note prescriptive : « tant que les objets continueront à parler à sa place, [Wigrum] aura la certitude d'être vivant » (W, p. 18). Ainsi, éditer l'œuvre, c'est faire (re)vivre l'artiste<sup>35</sup>.

Après la réception d'une lettre de Wigrum lui-même, Canty élargit le rayon de son doute, allant jusqu'à se demander s'il n'est pas lui-même un « agent » de cette vaste opération qu'est la collection :

Avais-je été élu pour faire partie de ce « vaste réseau de fournisseurs » évoqué par Stepniac dans sa présentation de la Collection du miroir ? Cette missive, à la fois si personnelle et si vague, parvenait-elle à d'autres agents que moi ? Les réponses à ces questions s'égarèrent à la frontière des faits. (W, p. 182-183)

Que Canty en vienne à conclure, devant toutes ces incertitudes, que « [Stepniac] aurait réécrit l'œuvre de son père symbolique [Wigrum] à partir de ses propres enthousiasmes de lecteur » (W, p. 185) ne constitue pas, à proprement parler, une résolution de l'identité originelle de l'œuvre. En effet, à ce stade de la remise en question de l'identité narrative — qui a élaboré le catalogue ? — et de l'autorité artistique du projet — sur quelle valeur repose la collection dont voici le catalogue ? —, nul ne peut proposer de réponse

35. Ce constat se retrouve dans les réflexions de Charline Pluvinet (*Fictions en quête d'auteur*, ouvr. cité, p. 239) lorsqu'elle argue que l'auteur, une fois représenté au sein de son œuvre, n'a plus à manifester « son statut d'auteur par d'autres signes que sa seule présence fictionnelle. Par cette confusion, l'auteur remplit sa fonction en tant que personnage. En effet, il perd son nom et sa réputation, il n'écrit plus ou presque plus et il tend à disparaître de l'univers fictionnel car il est permis à cet auteur négatif de réapparaître sous une forme métonymique : le récit que nous lisons qui contient ce personnage-œuvre ».



complète. Canty ajoute d'ailleurs que certains doublets du catalogue « suggèrent que nos deux hommes, en quelque sorte, *se réécrivaient l'un l'autre* » (*W*, p. 186; l'auteur souligne). Œuvre à quatre mains? À six plutôt. Canty souligne: « J'ai su, à force d'attentions cryptées, qu'il me revenait, à mon tour, de les réécrire » (*W*, p. 186). L'auteur, celui dont le nom trône sur la jaquette du livre, agirait donc à titre de collaborateur d'un ouvrage autrement inaccessible, sans autorité réelle pour en arrêter le projet.

Le problème identitaire se révèle différemment dans *Éros mélancolique*. Parce que la question de l'origine de l'auteur paraît moins soulignée, voire moins explorée — personne ne cherche vraiment à trouver qui se cache derrière le manuscrit —, l'enquête pour reconstituer l'autorité narrative emprunte d'autres chemins. Nous avons tenté déjà de présenter la structure de ce livre: chaque préface tient compte d'une préface précédente, jusqu'à ce qu'elles laissent place au récit principal, soit le manuscrit trouvé (signé par A.D. Clifford). Il s'agit de l'histoire de James Goodman, jeune étudiant chambrier à Paris, dans l'après-guerre, qui s'adonne à l'écriture de son mémoire intitulé *Chimie de la lumière*. Malgré les nombreuses couches de récit, l'itinéraire du lecteur et sa recherche de l'auctorialité semblent naître non pas de la périphérie du texte — des paratextes qui, pourtant, en problématisent l'origine —, mais de son centre, des coïncidences et accros qu'on voit se former au cœur de l'intrigue principale.

Une variété de connecteurs ont pour effet de relier les différentes trames narratives, sur le thème on ne peut plus significatif de la *disparition*<sup>36</sup>. À la disparition du sujet (celui qui parle) semble s'adjoindre celle de l'objet: ce qui est dit, ce qui est vu. Le récit sur Goodman, en effet, met en scène une expérience, qui est également l'élaboration d'une œuvre: il place son appareil photo devant la fenêtre de son logement et prend des clichés de l'extérieur selon un horaire élaboré à l'aide de calculs fort complexes. Cette expérience devient rapidement un réel exercice d'assiduité, qui le contraint à un mode de vie très strict:

Une heure après, il prit la deuxième. Ensuite il devait attendre cinq heures du soir pour, à une heure d'intervalle, s'occuper des deux

36. On notera que ce motif est aussi fortement présent dans l'œuvre de Daniel Canty; c'est la disparition de Wigrum, après tout, qui constitue le prétexte à la reconstitution de sa collection.

suivantes, numéro 3 de la première série, numéro 4 de la même. Telle était la règle. Elle imposait ses horaires. Elle lui imposait ses horaires. Il s'efforcera de la suivre avec rigueur. Une règle qu'on s'impose exige plus de rigueur qu'aucune autre. (*EM*, p. 126)

La règle assure l'élaboration de l'œuvre: si la volonté créatrice derrière le projet photographique tient, à proprement parler, de Goodman, cet ouvrage paraît ne se constituer qu'à l'aide du cadre rigoureux. Or, le cadre, pour des raisons mécaniques, échoue: «une anomalie lui sauta aux yeux. À la gauche de l'image, prise au jour de la première semaine de juillet, là où on aurait dû voir le bord d'une fenêtre, apparaissait une bande verticale blanche. [...] Sans doute un défaut de film» (*EM*, p. 213). À cette bande blanche visible sur la photo correspond, dès la page 91 d'*Éros mélancolique*, un rectangle blanc qui coupe un paragraphe à la verticale, ne laissant qu'une partie de texte lisible. Ces bandes surviennent à plusieurs reprises dans le roman et s'expliquent par le cadre pragmatique: passant de microfiches au format numérique et du format numérique à une page web, le document a subi une usure mécanique. La coïncidence, pourtant, entre l'anomalie photographique et celle du texte impose des rapprochements. En ce sens, la réflexion du narrateur peut se porter tant sur le texte que sur l'image: «Comment un appareil photographique (à plus forte raison deux) avait-il pu *inventer* du blanc, autrement dit du *rien* là où il y avait quelque chose, une vitre. Bizarre» (*EM*, p. 214; l'auteur souligne). Cette disparition, pour étonnante qu'elle paraisse, semble pourtant inscrite au cœur du projet. Parce qu'aux blancs, en effet, s'ajoutent une suite de disparitions: qu'il s'agisse d'une femme qui fascine Goodman («La jeune femme de la maison d'en face avait bel et bien disparu», *EM*, p. 160), d'une marque dans le troisième paratexte («Une plaque a dû être fixée là, portant mention du possesseur ou du fabricant. Elle a disparu», *EM*, p. 24), d'un ordinateur dans le deuxième paratexte («Mon ordinateur que j'avais installé sur la tablette devant moi pour pouvoir travailler, je m'en souviens très exactement, avait disparu», *EM*, p. 15), du lien internet dans la préface de Garréta («Sur le web, il ne restait plus que l'annonce. Le lien téléchargeable avait disparu», *EM*, p. 11) ou, enfin, d'un banc dans la postface («Derrière les grilles où j'appuie mon visage, dans le halo elliptique d'un proche réverbère, le banc où elle fut assise n'est que striures sombres contre le sol d'une

allée de sable clair, pâle, presque blanc », *EM*, p. 298), la disparition ordonne la mécanique du texte. Geneviève Guétemme parle d'ailleurs d'une œuvre — l'ouvrage photographique de Goodman autant que le livre *Éros mélancolique* — « où l'extrême engagement contiendrait son propre renoncement, où l'art serait à la fois ce qui est et ce qui disparaît<sup>37</sup> ». Elle conclut d'ailleurs sa réflexion en ce sens : « Sorte d'écriture piquetée de blanc, à l'image d'une création marquée par la disparition, une création à partir de restes, sans artiste et sans œuvre : Goodman abandonne son projet et Jacques Roubaud et Anne F. Garréta n'ont peut-être rien écrit<sup>38</sup>. » Le projet photographique, inaccessible, semble à lui seul indiquer les dysfonctionnements de l'œuvre littéraire ; le parallèle entre l'écriture et la photo pointe dans cette direction : « N'était-il pas aussi naturel, plus tard, de *montrer* le monde, et pour cela de l'écrire dans la langue de la lumière, immobilisée ? [...] Écrire à la lumière est une deuxième écriture, qui *montre* » (*EM*, p. 205-206 ; les auteurs soulignent). La disparition des objets photographiés prescrit la disparition des énonciateurs, car la lumière écrit la photographie, c'est un scripteur désincarné. Et le personnage n'a d'autre rôle, dans *Éros mélancolique*, que de capter cette écriture apparue naturellement. Ce phénomène d'inversion — l'œuvre précède l'artiste — pose certes la question de l'autorité, mais peut-être, de façon plus perverse, celle de la responsabilité de l'artiste face aux contingences du hasard.

### L'issue de la lecture

Devant l'exceptionnel romanesque, devant les hasards inouïs qu'évoquent les narrateurs, il faut asseoir l'autorité. C'est à une telle entreprise que mènent le topique du « manuscrit trouvé » et, nous l'avons vu, certaines stratégies préfacielles. Dans *La chambre* et dans *Maleficium*, la préface met en contexte le projet textuel, elle signale une autorité. Le récit paratextuel établit, ce faisant, la vraisemblance pragmatique de l'énoncé romanesque, reproduisant l'unité de sens autour d'un appareil solide, qu'il s'agisse de la recherche de l'origine du manuscrit et de son locuteur, ou du constat de son absence. Cette

37. Geneviève Guétemme, « *Éros mélancolique* de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta : écriture, photographie et disparition », *Nottingham French Studies*, vol. 51, n° 3, 2012, p. 343.

38. Geneviève Guétemme, « *Éros mélancolique* de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta », art. cité, p. 353.

quête d'origine inscrite en marge du texte rend l'absence d'autorité sensée. Dans *Une estafette chez Artaud*, où le manuscrit se présentait comme une autogenèse, mais également dans *Wigrum* et *Éros mélancolique*, on a observé une quête qui, plutôt que de devenir simple moteur d'une intrigue seconde ou même sujet de l'œuvre, s'impose comme une condition du texte, donnant au lecteur un rôle nouveau. Charline Pluvinet parle « d'une crise d'autorité mise en scène dans la fiction<sup>39</sup> ». Ces romans à préface fictionnelle explorent d'autant plus cette crise que le paratexte tend à brouiller les limites de l'œuvre — de ce qui est une œuvre —, laissant pénétrer les exégètes et dérapages interprétatifs au cœur de la fiction.

On lit bien, en ouverture de la postface d'*Éros mélancolique*, cette apostrophe menaçante : « Vous héritez d'une histoire. Ce n'est pas la vôtre. [...] Elle s'offre à vous hanter » (*EM*, p. 295). La remise en question de l'autorité du texte semble reposer, en effet, de façon précaire, sur les bras du lecteur : Roubaud et Garréta, dans ce cas-ci (mais un peu nous-mêmes), se retrouvent soumis à cette hantise<sup>40</sup>. Marilyn Randall va dans le même sens lorsqu'elle définit le « roman de la lecture » : « C'est par la disparition de leurs auteurs fictifs que ces récits font basculer le lecteur dans un indécidable qui le crée en tant que lecteur, c'est-à-dire le projette comme agent fictif dans la fiction dont il se croyait n'être qu'un témoin passif<sup>41</sup>. » Voilà où la stratégie paratextuelle mène : le texte, donné sans auteur, impose au lecteur de refondre l'unité, d'en trouver l'autorité. La perte conventionnelle de cette autorité — de cette auctorialité, même —, suppose que ces histoires peuvent se raconter seules, tirées directement du réel, comme les objets de *Wigrum*, œuvres d'art sans artiste, ou les photographies de James Goodman qui se réalisent sans le photographe. Un autre Goodman, Nelson celui-là, approchait le problème différemment :

39. Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, ouvr. cité, p. 277.

40. Frances Fortier et Andrée Mercier voient l'instance réceptrice d'*Éros mélancolique* comme le dépositaire du texte : « la déconstruction de l'autorité opérée par [Roubaud et] Garréta [...] apparaît plutôt comme le produit d'une interaction avec le lecteur : il ne s'agit pas de remonter la chaîne d'autorité mais bien de comprendre comment les stratégies textuelles construisent des fictions d'autorité susceptibles d'authentifier ou de fragiliser la transmission narrative. » (« L'autorité narrative pensée et revue par Anne F. Garréta », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 240)

41. Marilyn Randall, « La disparition élocutoire du romancier », art. cité, p. 103.

Qui est alors l'auteur d'une œuvre littéraire? Si l'œuvre est le texte, il semble raisonnable de dire que c'est l'individu qui le premier a produit l'inscription du texte. [...] L'identité de l'œuvre littéraire se situe dans le texte et les textes ne sont pas produits au hasard. Que l'auteur soit le premier producteur d'un texte nous conduit à reconnaître qu'un singe ou une machine peuvent être les auteurs d'une œuvre littéraire. Cela semble absurde. Les singes et les machines ne peuvent même pas comprendre les œuvres littéraires, comment les créeraient-ils<sup>42</sup>?

Ce dont semblent nous parler, en dernière instance, les œuvres étudiées, c'est bien du pouvoir autoritaire du lecteur, qu'il s'agisse d'un Daniel Canty, avatar de cette lecture, ou de Roubaud et Garréta, substituts d'éditeurs. Pourtant, le cadre pragmatique de ces lectures indique ce qu'aucun n'oserait contredire: les auteurs sont là, sur la jaquette du livre. C'est que la supercherie ne demande pas à ce qu'on la prenne trop au sérieux. Tous les récits ont des auteurs. Ne reste donc que ce fantasme: que la lumière et les objets se mettent à raconter des histoires.

---

42. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, « Interprétation et identité: l'œuvre survit-elle au monde? », dans *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, trad. de Roger Pouivet, Paris, L'Éclat, coll. « Tiré à part », 1990, p. 64-65.