

Université de Montréal

**L'œuvre d'art fictive dans le roman contemporain :  
immersion, intermédialité et interaction.**

par

Mathilde Savard-Corbeil

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Art (M.A.)  
en littérature comparée

Août 2012

©Mathilde Savard-Corbeil, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

L'œuvre d'art fictive dans le roman contemporain : immersion, intermédialité et interaction.

Présenté par :  
Mathilde Savard-Corbeil

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Livia Monnet, président-rapporteur  
Eric Savoy, directeur de recherche  
Olivier Asselin, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse à la présence des œuvres d'art fictives dans le roman contemporain. Leur description précise remet en question les codes de la représentation et soumet le lecteur à une autre forme d'expérience face à l'œuvre d'art. C'est à travers les concepts d'immersion, d'intermédialité et d'interaction que la fiction de l'œuvre d'art dans le texte sera ici abordée à travers trois différents romans, soit *The Body Artist* de Don DeLillo, *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq et *Œuvres* d'Édouard Levé. La transformation de l'expérience de lecture suggère un renouvellement de l'esthétique littéraire, accentuant l'importance de la participation du lecteur dans la démarche créatrice, et ouvrant les possibilités de la transmission de l'art contemporain. Les dispositifs propres au récit sont mis de l'avant pour intégrer le médium visuel, et ainsi questionner le rapport à l'attribution du sens de l'œuvre d'art, à son interprétation et à sa perception. Le présent mémoire tentera de proposer des possibilités pour l'art contemporain de se manifester à l'extérieur des institutions muséales traditionnelles, permettant ainsi de considérer l'immersion littéraire comme étant non seulement une expérience de lecture, mais aussi une approche face à l'art visuel.

**Mots clés :** oeuvre d'art, lecture, fiction, immersion, intermédialité, interaction, transmission, Don DeLillo, Michel Houellebecq, Édouard Levé.

## Summary

This thesis focuses on the presence of fictional works of art in the contemporary novel. Through their precise descriptions, the fictional works of art challenge the codes of representation and transform the reader's experience in front of the artwork. It is through the concepts of immersion, intermediality and interaction that the fictional nature of the works of art in the text will be addressed here through three different novels which are *The Body Artist* by Don DeLillo, *La carte et le territoire* by Michel Houellebecq and *Oeuvres* by Édouard Levé. The transformation of the reading experience suggests a renewal of literary aesthetics, showing the importance of the reader's participation in the artistic process and creating new opening possibilities for the transmission of contemporary art. Specific narrative devices are put forward to integrate the visual medium and to questions the meaning of the work of art, its interpretation and perception. This thesis attempts to provide opportunities for contemporary art to manifest itself outside the traditional museum institutions, thus considering the literary immersion not only as a reading experience, but also as an approach to experience visual art .

**Key Words: work of art, reading, fiction, immersion, intermediality, interaction, transmission, Don DeLillo, Michel Houellebecq, Édouard Levé.**

## Table des matières

<b>Remerciements</b>	p.6
<b>Introduction</b>	p.7
<b>Chapitre 1</b>	
<i>L’immersion littéraire : la stratégie du récit face à l’œuvre d’art fictive</i>	
Le phénomène immersif	p.25
L’immersion et l’œuvre d’art fictive	p.45
<b>Chapitre 2</b>	
<i>L’immersion intermédiaire : penser un lieu pour l’existence des œuvres d’art fictives</i>	
L’immersion comme dispositif	p.56
L’œuvre d’art fictive dans un lieu «autre»	p.63
L’intervalle et la fiction	p.65
L’intermédialité comme médiation de l’expérience immersive	p.72
Le texte littéraire comme remédiation de l’œuvre d’art	p.77
<b>Chapitre 3</b>	
<i>L’expérience du lecteur-spectateur. De l’immersion à l’interaction</i>	
L’acte de lecture : entre aura et interaction	p.83
La durée de l’expérience immersive	p.94
L’expérience de la création artistique : pour une esthétique relationnelle	p.102
<b>Conclusion</b>	p.111
<b>Bibliographie</b>	p.119

*J'aimerais remercier tout d'abord tous les professeurs qui m'ont encadré au cours de mes études, autant au baccalauréat qu'à la maîtrise. J'ai eu la chance de côtoyer tous les jours à l'Université de Montréal des gens qui ont pu m'inspirer et qui ont partagé leur savoir avec une grande générosité.*

*J'aimerais remercier le département de littérature comparée ainsi que le département d'histoire de l'art, mais aussi la Maison internationale de l'Université de Montréal qui m'a aidé à réaliser mes différents séjours à l'étranger.*

*Un merci plus particulier à Eric Savoy d'avoir été présent pour ce projet depuis le tout début. Un grand merci à Tania Vladova et à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris pour m'avoir accueilli si chaleureusement lors de mon séjour de recherche.*

*Merci à Philippe Despoix et au Centre de recherche en intermédialité.*

*Merci à mes collègues de l'équipe de Post-Scriptum, plus particulièrement à Catherine Lemieux et à Sébastien Poirier, pour avoir rendu la vie étudiante si dynamique et intéressante.*

*Merci à mes colocataires à Montréal, à Paris et à Toronto pour avoir partagé mon quotidien et mes collections épiphaniques.*

*Merci au personnel de la bibliothèque Sainte-Geneviève pour m'avoir filé une carte privilège.*

*J'aimerais dédier ce mémoire à mon père.*

*Et à Daviel.*

## Introduction

### Les possibilités de la fiction de l'œuvre d'art

*L'esthétique tient son pari si elle répond aux demandes croissantes d'interprétation, d'élucidation et de sens ; si elle démontre que circuler dans les parcs d'attractions de la culture est plaisant mais qu'il est plus important que la culture circule en chacun d'entre nous.*

- Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique ?*

Dans son essai, *Le partage du sensible*, Jacques Rancière affirme que «Le réel doit être fictionné pour être pensé.» [Rancière ; 2000 ; p.61]. Cette réflexion s'inscrit dans la lignée poursuivie par Carlo Ginzburg, qui, dans *Le fil et les traces*, rappelle l'importance de la narration et de la fiction pour le récit historique : «La microhistoire choisit la voie opposée : elle accepte la limite en explorant les implications gnoséologiques<sup>1</sup> et en les transformant en un élément narratif.» [Ginzburg ; 2010, p.393]. En observant la place que la fiction prend dans ces réflexions, on tentera ici un déplacement de cette notion. Considérée comme une tactique, une stratégie, une technique, la fiction est proposée ici comme dispositif propre au médium littéraire plutôt que sous l'angle d'une «histoire imaginaire».

---

<sup>1</sup> Ici, les implications gnoséologiques font référence aux conditions nécessaires à l'accès à la connaissance, et ce, dans une mise en relation au monde. La définition de la gnoséologie par Henrie Lefebvre dans *Problème actuel du marxisme* peut alors sembler pertinente : « [...] la "gnoséologie" distingue plusieurs lois : celle de l'interaction entre les "choses" et les processus déjà distingués par une analyse concrète ; celle des rapports entre quantité et qualité ; celle du bon qualitatif à un moment donné, celle enfin des contradictions comme raison du devenir.» [Lefebvre ;1958 ; p.122].

La fiction permet au texte d'aspirer à un lieu «autre», différent de ce que ses caractéristiques matérielles lui permettent pourtant. Chez Rancière, ce lieu de la fiction se rapproche même de celui de l'hétérotopie, pour conserver le vocabulaire de Michel Foucault, puisqu'il permet de «[...]reconfigurer le territoire du visible, du pensable et du possible» [Rancière ; 2000 ; p.65.]. Il s'agit donc d'une technique pour penser le réel, tandis que Ginzburg se sert de la fiction pour rendre l'Histoire lisible. La fiction comme technique permet d'arriver à une fin qui dépasse son propre usage. Grâce au récit, on peut envisager ouvrir les possibilités d'expérimentation à travers la fiction et, ici, ce sera l'univers des autres médiums artistiques qui seront considérés dans leur rapport à la littérature.

Les visées de la fiction qui nous intéressent ici sont celles qui concernent l'image, plus particulièrement l'œuvre d'art. Nelson Goodman termine son essai *Langages de l'art* dans les termes qui suivent :

«Mon objectif a été de faire quelques pas en direction d'une étude systématique des symboles et des systèmes symboliques, ainsi que de leurs modalités de fonctionnement dans nos perceptions et nos actions, dans les arts et dans les sciences, et donc dans la création et la compréhension de nos mondes.» [Goodman ; 1990 ; p.309].

Ce désir de comprendre le réel à travers la production artistique s'inscrit dans la même lignée que les précédentes réflexions de Rancière et Ginzburg. Le présent projet de mémoire développe des objectifs similaires, soit ceux de saisir le fonctionnement du médium visuel et du médium littéraire et de comprendre en quoi leur système respectif, lorsque mis en relation, permettent de partager une vision du monde. Dans *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Marc Jimenez insiste sur l'importance de l'ouvrage de Goodman en art contemporain, plaçant ce désir de «faire un monde» au cœur du renouvellement des problématiques esthétiques, déplaçant le questionnement depuis «Qu'est-ce que l'art ?» vers «Quand y a-t-il art ?» [Jimenez ; 1997 ; pp.407-408]. Ce

questionnement artistique rejoint alors celui soulevé précédemment autour de la notion de fiction, à la recherche d'un lieu «autre», où l'art peut expérimenter ses possibles.

Que se passe-t-il alors quand le lieu de l'art devient la fiction ? L'art, dans sa représentation du réel et dans sa tentative de compréhension du monde qu'il fictionne, peut à son tour se faire prendre dans ce jeu de mise en scène du réel qui lui est propre. Ce type de phénomène peut s'observer de différentes manières, mais ici, c'est à travers celui des œuvres d'art fictives dans le roman que l'on tentera d'analyser ce qu'amène ce type de fiction d'un point de vue conceptuel. Parce que l'une des choses que cette fiction peut amener, c'est l'ouverture des possibilités d'existence et d'expérimentation de l'art. Rancière le rappelle très bien dans *Le partage du sensible* : «La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des «fictions», c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire.» [Rancière ; 2000 ; p.62]. La littérature romanesque devient donc, à travers la fiction qu'elle pratique de l'œuvre d'art, ce lieu d'ouverture des possibles. En soulignant le rapport entre ce qui est fait et ce que l'on pourrait faire, la littérature souligne le rapport entre l'actuel et le potentiel, repoussant les frontières de l'expérimentation et de la représentation.

Ce qui nous intéresse ici dépasse toutefois l'aspect factuel de la présence d'œuvre d'art fictive, donc textuelle, dans le récit de fiction. Au-delà de leur présence descriptive et de la tradition ekphrastique que cette présence entretient, c'est davantage le rapport d'expérience de lecture qu'elle offre au public qui nous apparaît comme étant intéressante pour l'art contemporain. Dans *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Marc Jimenez soutient d'ailleurs que cette question de l'expérience de l'œuvre d'art est au cœur des défis actuels de l'esthétique :

«La vision juste ? Il suffit d'accommoder le regard sur les propositions des artistes et de retenir leur invitation à vivre intensément une expérience en rupture avec la quotidienneté. Ces propositions peuvent intriguer, choquer, dérouter, agacer, parfois aussi enthousiasmer et émerveiller. La tâche de l'esthétique consiste précisément à prêter attention aux œuvres afin de percevoir «simultanément tous les rapports qu'elles établissent avec le monde, avec l'histoire, avec l'activité d'une époque». Elle renoue alors avec l'exigence de Kant : sortir de la solitude de l'expérience individuelle, subjective et ouvrir cette expérience, sinon à tous, du moins au plus grand nombre.» [Jimenez : 1997, p.430].

Le rapport à la fiction ici est donc uniquement concentré sur l'œuvre d'art en soi. En littérature, il s'agit d'un phénomène qu'on aperçoit déjà dans l'Antiquité grecque, notamment dans les textes sur la peinture de Pline l'Ancien. Toutefois, l'histoire littéraire a davantage retenu la présence des personnages d'artistes fictifs comme problématique narrative, plutôt que l'œuvre d'art en soi. Il faut mentionner ici l'important travail qui a été fait avec *The Encyclopedia of Fictional Artists* (2010), qui répertorie 280 biographies d'artistes fictifs des plus importants : qu'on pense à Elstir d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, à Basil Hallward du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, à Frenhofer du *Chef d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac, ou même, plus récemment, à Nate Tate, du roman biographique canular éponyme de William Boyd.

La consultation de cet ouvrage de référence conduit toutefois à formuler certaines observations, notamment concernant les œuvres d'art créées par ces artistes fictifs. Dans la plus grande majorité des cas, les œuvres qui sont produites de manière textuelle par le récit narratif sont contemporaines à la période à laquelle le roman est écrit. Quelles conclusions peut-on alors tirer de cette observation ? Nous n'irons pas ici vers les ambitions que certains auteurs pourraient avoir envers les arts visuels. Il ne s'agit pas d'écrire sur l'art parce qu'un auteur est incapable de peindre ou parce qu'il veut prouver la plus grande force représentative du médium littéraire. Il s'agit davantage de repenser le rapport à la création en se concentrant plutôt sur les œuvres d'art en tant que telles et sur comment, par leur existence conceptuelle et immatérielle, elles peuvent,

si ce n'est que de stimuler la production artistique de leur époque, du moins, la remettre en question et en expérimenter les possibilités d'existence grâce au médium littéraire qui devient ainsi un lieu «autre». Un bon exemple depuis *The Encyclopedia of Fictional Artists* est celui du personnage de *L'œuvre* de Zola :

«[...]Claude Lanthier ultimately missed his appointment with art history because his career was a struggle against extremes. He refused to choose between the two schools generally associated with Monet and Courbet, and constantly see-sawed back and forth between Impressionistic ideals of beauty (see the early sketches, *Batignolles* and *Place du Carroussel*) and naturalistic subversion (see *Open Air*, *Winter* and *The Dead Child*.» [Brams ; 2010 ; p.165].

On observe ici la concordance entre la dynamique réelle en art visuel, notamment concernant l'émergence de l'impressionnisme, et la pratique artistique du personnage fictif d'Émile Zola, actualisant par son travail narratif des problématiques artistiques équivalentes à celle de ses contemporains.

L'art actuel introduit de son côté des problématiques qui lui sont propres. L'ère numérique amène, en art contemporain, de nouvelles pistes d'exploration pour les créateurs. Comme toute révolution technique, elle permet un changement de paradigme de la représentation. Cette transformation peut se produire puisque l'ère numérique parvient à redéfinir autant les paramètres de création, que l'image en soi. Elle modifie les conditions d'existence du médium, mais aussi la réception qu'en fait le public. Dans le cas des œuvres d'art fictionnelles au sein du récit romanesque, la réception est particulièrement pertinente. La relation entre le spectateur et l'œuvre d'art se voit teintée par l'immersion, nouveau facteur de l'époque du virtuel.

Ce type d'expérience fait désormais partie de l'horizon d'attentes en raison des avancées des technologies dans l'espace public. Cet horizon d'attentes est établi à une époque où les

ordinateurs et les consoles de jeux vidéos font partis de l'imaginaire collectif. Pourtant, l'immersion est un phénomène qui précède ces avancées technologiques tel que l'explique Jean-Marie Schaeffer et Ioana Vultur dans leur définition de la notion d'immersion dans le *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* :

«The term «immersion» is most commonly encountered in theoretical contexts related to multimedia environments, computer games, and other implementations of virtual reality. This leads sometimes to the erroneous belief that only modern technological devices have the capability to produce states or processes of immersion. In fact, immersion is central to mental simulation in general and to mimetic art in particular.» [Schaeffer & Vultur, 2004 : pp.237-238].

L'immersion vécue dans un contexte de nouvelles technologies qui sont davantage englobantes influence la manière dont le public vit une immersion littéraire. Dans le cas de l'œuvre d'art fictive dans le roman, cette immersion est celle d'une représentation d'une représentation, et le niveau de complexité vient déterminer l'expérience. Le lecteur voit la fonction de la représentation ici troublée et est confronté à des problématiques externes à celle de la littérature. La réalité virtuelle instaure un nouveau paradigme, mais aussi un nouveau comportement social face aux images auxquelles les artistes doivent eux aussi se soumettre. Plusieurs questions apparaissent ici. Où se trouve l'augmentation de la réalité d'un point de vue visuel ? À quel endroit se produit-elle ? Est-ce dans le dispositif, dans la projection de l'image, dans son objet médiateur, ou encore, est-ce attribuable à un mixage optique ? Nous penserons ici l'immersion comme phénomène propre au médium. Il s'agit de penser l'immersion comme étant une spécificité médiale en soit, tel que l'entendrait Clement Greenberg. En définissant le modernisme, théorie phare du mouvement de l'expressionnisme abstrait américain, Greenberg fait valoir que la peinture doit se définir comme étant le plat, ainsi que les limites du plat, afin de situer au cœur de ses préoccupations ce qui la définit, ce qui correspond à son unicité comme support. Il s'agit donc d'une vision technique de la médialité, qui se structure autour de qualités

plastiques et qui se replie sur ses propriétés physiques. Malgré son appareil formel, cette vision du médium dicte une esthétique bien précise et dominante au XX<sup>e</sup> siècle. Elle est particulièrement intéressante à l'ère numérique puisqu'elle donne une attention particulière aux dispositifs, aux divers matériaux, outils, supports, instruments, machines et autres appareils techniques.

Même si les questions liées à l'immersion sont massivement mises de l'avant à l'ère numérique, elles réactualisent par le fait même cette problématique envers des médiums moins «technologiques», comme la littérature. Il s'agit d'un déplacement des plus intéressants, puisqu'il concerne la notion même de médialité. Considérer une problématique propre à un médium actuel afin de l'appliquer à un autre offre une riche matière à réflexion. C'est précisément ce que nous tenterons de faire ici à travers une réflexion sur l'immersion littéraire, mais aussi intermédiaire. Technique beaucoup plus ancienne, la fiction romanesque permet de penser l'immersion avec des effets différents de l'expérience numérique. L'immersion intermédiaire prend le lecteur en tant que spectateur dans un lieu entre le réel et le fictif. Elle constitue alors un espace «autre» pour l'imaginaire où il s'immerge et vit une expérience très actuelle malgré l'absence de technologies numériques.

Le présent mémoire propose d'explorer les mécanismes de l'immersion littéraire dans le contexte actuel des technologies numériques et de leur présence en art contemporain. Grâce à ce type d'expérience immersive produite par l'acte de lecture, la littérature qui intègre l'œuvre d'art par la fiction permet d'observer les différentes contraintes de l'esthétique contemporaine, laquelle cherche à comprendre comment l'art actuel implique davantage son public. Ainsi, l'œuvre d'art fictive ouvre des possibilités qui permettent non seulement de redéfinir la

traditionnelle relation entre le texte et l'image, mais également de mieux comprendre l'apport de la littérature à la création artistique visuelle.

Ce mémoire propose une réflexion en trois temps à travers les concepts d'immersion, d'intermédialité et d'interaction, concepts qui seront compris ici à travers la littérature mais qui font également appel aux technologies numériques en art contemporain, ce qui justifie leur présence dans le présent contexte des œuvres d'art fictives dans le texte. D'abord, il faut articuler le lien entre fiction romanesque et procédés immersifs et identifier les techniques propres à l'immersion littéraire afin d'en comprendre les besoins et les enjeux. Il faut alors considérer le texte littéraire comme un dispositif puisque, dans le cas présent, c'est lui qui peut intégrer l'œuvre d'art fictive au sein du roman. Cet aspect plus technique du récit permet de questionner non seulement la présence de l'œuvre d'art dans le texte, mais également la structure narrative qu'elle implique. Cette immersion est non seulement littéraire, mais également intermédiaire, puisqu'elle s'appuie sur une coprésence des médiums au sein d'une même œuvre. Il faudra alors définir cette immersion intermédiaire et en observer les manifestations, comme entre-deux, comme un intervalle matériel qui manifeste la présence de l'œuvre d'art fictive. Cette mise en relation des médiums représente en soi une certaine forme de médiation, qui devient le propre d'une immersion intermédiaire. Il est évident que ce phénomène vient bousculer la logique de représentation qu'établit habituellement une œuvre littéraire, et ce mémoire essaiera alors de définir ce lieu, cet intervalle, cet espace où se vit cette expérience immersive spécifique de la fiction de l'œuvre d'art par le texte narratif. En terminant, c'est l'expérience du lecteur qui est vécue à la fois comme une expérience du spectateur qui sera étudiée, notamment à travers les notions de durée et d'aura, mais également de créativité, faisant ici des emprunts théoriques autant à la littérature qu'à l'histoire de l'art, mettant en perspective une immersion intermédiaire

par une pensée qui l'est tout autant. L'application d'une esthétique de la relation entre le lecteur et l'œuvre, impliquant notamment les concepts de participation, de réception et de transmission sera suggérée afin de comprendre comment la fiction de l'œuvre d'art interroge l'art contemporain, mais aussi, comment elle renouvelle l'expérience esthétique à travers la lecture.

Le choix du corpus s'avère ici d'une importance fondamentale si l'on souhaite pouvoir explorer différentes facettes d'une immersion littéraire à travers l'œuvre d'art fictive. Toutefois, avant de pouvoir considérer ces œuvres comme entité autonome et se concentrer sur leur impact en tant qu'œuvres individuelles, il faut les penser dans leur contexte. Il faut se demander, bien sûr, quel est le rapport de l'auteur de l'œuvre d'art fictive à l'art contemporain, mais aussi, quelle place la description, voir la création de ces œuvres d'art occupe dans leur production romanesque. Mettre de telles problématiques en contexte permet de comprendre comment les œuvres d'art fictives s'intègrent dans les projets d'écriture des divers auteurs, et ainsi, saisir également le choix du corpus.

Le premier roman à l'étude est *The Body Artist*, de Don DeLillo, publié en 2001. Dans ce récit de fiction, l'histoire tourne autour du personnage de Lauren Hartke, artiste de performance et du body art, qui vient tout juste de perdre son mari. Le récit s'ouvre sur l'une des dernières scènes, banale et matinale, de leur vie de couple, suivi du suicide, puis du deuil. Seulement, la période de deuil correspond également à une période de création artistique pour Lauren Hartke, c'est-à-dire qu'elle entraîne son corps parallèlement afin de créer une pièce de performance, intitulée *Body Time*, dont la description clôturera le récit. Cette pièce se déroule dans la lenteur, la fragmentation, la simulation, la répétition et la transformation. Hartke transforme son corps en trois personnages

différents, qui font partie de son voisinage et de son quotidien depuis sa vie de veuve, qu'elle imite lentement, en faisant des gestes simples, répétitifs et sans visée ni lien causal apparents. La pièce de trois heures intègre également une performance de ventriloque imitant une conversation téléphonique, une projection vidéo de deux autoroutes au trafic tout aussi aléatoire, ainsi qu'une horloge digitale enregistrant le temps.

Ce roman est totalement imprégné de l'univers artistique puisqu'il dirige son attention uniquement sur le travail du personnage de Lauren Hartke. Par contre, Don DeLillo n'est pas un auteur qui utilise le milieu de l'art comme thématique récurrente dans son écriture. Toutefois, c'est un terrain qu'il est habitué d'explorer. Son dernier roman, *Point Omega*, s'ouvre sur une longue description de l'expérience d'un personnage face à l'œuvre vidéo *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon, projeté au MoMA. *Underworld*, son plus important roman datant de 1997, intègre aussi un personnage d'artiste fictif, tout comme sa pièce de théâtre de 2006 *Loves-Lies-Bleeding*. Il est familier avec cet univers artistique, sans en faire un projet en soi. La diversité de ses univers romanesques lui est davantage caractéristique, explorant la reconstitution historique ou politique, la science-fiction, le policier, le sport ou encore le western. Son projet romanesque se constituerait davantage autour d'une critique de la culture contemporaine, utilisant la fiction et l'ouverture des possibilités possibles qu'elle peut explorer pour l'établir :

«The problem, as DeLillo has articulated now across five decades of fiction, is the loss of the authentic self after a half-century assault of images from film, television, tabloids, and advertising that have produced a shallow culture too enamored of simulations, unable to respond to authentic emotional moments without recourse to media model [...]» [Dewey ; 2006 ; p.6].

La présence de l'œuvre d'art fictive dans l'œuvre romanesque de Don DeLillo ne se présente donc pas comme une critique du milieu de l'art en tant que tel. Cette présence devient davantage

un témoignage de l'art comme étant une partie intégrante de la culture actuelle, rejoignant ici Marc Jimenez lorsqu'il exprime le tournant culturel de l'esthétique contemporaine.

DeLillo est reconnu pour son œuvre romanesque qui accorde une importante attention au langage lors de l'écriture. Cette préoccupation va au-delà du travail narratif et s'interroge sur les différentes stratégies de la représentation que peut explorer la littérature. Il a d'ailleurs expérimenté plusieurs genres littéraires et multiplié les thèmes et les sujets. Cette grande variété témoigne d'un désir d'opacité de son œuvre littéraire, voulant rendre l'acte de lecture plus difficile à approcher, rendant ainsi à la littérature sa spécificité médiale. Il s'exprime d'ailleurs sur le sujet dans une entrevue accordée au tout début de sa carrière d'auteur, établissant ainsi clairement un projet d'écriture qu'il continue de poursuivre :

«Making things difficult for the reader is less an attack on the reader than it is on the age and its facile knowledge-market [...]. The writer is working against the age and so he feels some satisfaction at not being widely read. He is diminished by an audience. [...] I wrote for the page.» [LeClair ; 1983 ; p.87]

L'intégration d'une œuvre d'art fictive et son impact sur l'acte de lecture est donc tout à fait logique et fonctionne avec la poursuite de cette vision de la littérature développée par Don DeLillo. La problématique de l'immersion permet de mieux comprendre la présence de l'œuvre fictive dans le roman *The Body Artist*, tout en l'intégrant au désir de proposer un autre rapport du lecteur face au texte. Par le travail sur l'opacité du récit, dans la difficulté d'accès de l'œuvre d'art fictive à travers l'acte de lecture, DeLillo propose un renouvellement de l'expérience du lecteur, le situant au cœur du processus créatif, rendant possible une présence réelle pour l'image de l'œuvre d'art à travers le travail participatif qu'implique l'imagination et l'immersion dans le récit.

La seconde œuvre qui sera abordée est *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, paru en 2010. Contrairement au roman précédent, plusieurs œuvres sont créées tout au long du récit. Le lecteur est invité à suivre le personnage de Jed Martin au cours de sa carrière artistique, qui constitue l'intrigue même de la narration. Trois différentes séries sont développées dans le texte. La première, intitulée *La Carte est plus intéressante que le territoire*, est constituée de diptyque réunissant de très grandes photographies de cartes Michelin et une prise de vue satellite du territoire que chacune d'entre elles représentent. La seconde phase de son travail constitue un retour à la peinture. La série des *Métiers* est un portrait social des différents travailleurs de l'époque contemporaine. Cette production artistique se présente comme une pièce d'anthropologie et contient un traitement réaliste pour être considéré dans un aspect de documentaire collectif. Finalement, la dernière œuvre développée dans le roman est une vidéo ayant comme thématique la représentation de la désintégration de la matière. L'artiste y filme la destruction d'objets comme des plantes, des figurines *Playmobils* et des photographies de gens qu'il a connus au cours de sa vie sous l'effet du temps, accéléré à la fin par l'effet de bombes d'acide. Jed Martin apparaît comme un personnage ayant une production éclectique, choisissant à la fois des sujets et des médiums différents. La diversité des techniques et des thématiques apparaît ici comme une tentative d'exploration du milieu de l'art et de ce qu'il a à offrir au milieu littéraire. La partie d'expérimentation apparaît ici très importante puisqu'elle est au cœur de la démarche créatrice de l'auteur : «En outre, même s'il se pensait détenteur d'un certain nombre de réponses, Houellebecq s'estimerait dans l'impossibilité d'en témoigner par le genre qu'il a choisi.» [Dion, 2011, p.183]. L'exploration d'un autre médium de représentation est donc une manière d'ouvrir les possibilités pour le genre narratif, et c'est ce qui est tenté à travers *La carte et le territoire*. La structure narrative du récit permet également de considérer le travail artistique de Jed Martin comme une entité à part entière, inscrivant chacune des étapes de sa

production artistique dans la même quête de représentation. Chaque nouvelle série cherche à saisir ce qui a échappé à la précédente, reprenant les mêmes problématiques en utilisant la littérature pour explorer cette continuité visuelle fictive.

La relation entre Michel Houellebecq et le milieu artistique est bien connue. Sans nécessairement être affilié directement avec l'art contemporain, il développe toujours des personnages créateurs, souvent dans l'autofiction et donc écrivain. Connu d'abord comme auteur, il a aussi collaboré à un album, *Présence humaine* (2000) où il chante ses propres textes sur la musique de Bertrand Burgalat, et est aussi le réalisateur de l'adaptation cinématographique de *La possibilité d'une île* (2008). La présence d'œuvre d'art fictive dans le roman peut donc se présenter comme étant une interrogation du rapport de représentation face à l'œuvre d'art visuelle, mais aussi, comme étant une différente façon de témoigner d'une «vision du monde». Parce que le projet d'écriture de Houellebecq peut s'articuler de la sorte : partager une représentation sociale et faire le portrait de l'époque contemporaine à travers la littérature. Dans un grand entretien filmé accordé à Marin de Viry et Pierre Poucet pour *Sur le ring*, Houellebecq explique ce projet en accordant une attention importante sur l'expérience de lecture :

«Un roman a cette grosse utilité : en le lisant on se dit ce que j'ai vécu, d'autres humains l'ont vécu, l'ont décrit, c'est déjà pas mal, on n'a pas la sensation de vivre quelque chose d'unique, monstrueux dans son unicité, quelque chose circule.»  
[Houellebecq, 8 septembre 2010, 27'10].

L'importance accordée au lecteur dans le projet d'écriture permet donc de penser la problématique de l'immersion narrative face aux œuvres d'art fictives dans le roman houellebecquien. L'expérience de lecture peut être renouvelée face aux codes de la représentation et ainsi questionner les possibilités de la présence et de l'existence de l'œuvre d'art, mais le milieu artistique peut également être pensé comme étant une partie intégrante de la

société contemporaine telle que Houellebecq tente d'en faire le portrait à travers sa production littéraire.

Les différences intéressantes entre l'expérience de lecture de *The Body Artist* et de *La carte est le territoire* en ce qui concerne l'immersion se situent dans le rapport au temps développé par la narration ainsi que la distance entre le lecteur et le personnage principal. Chez DeLillo, l'immersion est basée sur une expérience de la proximité puisque le lecteur développe une relation d'intimité avec le personnage, mais aussi avec son processus créatif, le tout se déroulant dans un court moment, précis et détaillé. Houellebecq base son immersion davantage sur une vue d'ensemble, utilisant la littérature pour rapporter la totalité d'une production artistique, mais également d'un parcours biographique. Cette différence permet donc de problématiser l'immersion sous différentes conditions qui donnent un panorama plus large des possibilités de présence de l'œuvre d'art fictive dans le roman contemporain, autant à travers différents contextes créatifs au niveau de la représentation visuelle qu'à travers différentes techniques littéraires.

Finalement, la dernière œuvre littéraire à l'étude constitue un cas particulier puisqu'elle provient à la base du monde artistique. Il s'agit du texte *Œuvres* d'Édouard Levé, paru en 2002. Le transfert du médium dans le cas présent se fait dans le sens inverse, c'est-à-dire que l'on part du monde de l'art contemporain pour aller vers la littérature. Il semblait nécessaire d'intégrer une œuvre de ce genre dans ce projet de mémoire afin d'apporter une crédibilité théorique et esthétique aux œuvres d'art qui n'existent que par le texte, qu'à travers leurs fictions, malgré leur immatérialité en s'y penchant depuis le point de vue de l'histoire de l'art. Édouard Levé est un

artiste contemporain, mieux connu pour son travail en photographie et en art conceptuel. Il se tourne vers l'écriture avec ce premier projet qu'est *Œuvres*, avant d'être considéré comme un auteur à part entière à la suite de la publication de *Journal* (2004), *Autoportrait* (2005) et *Suicide* (2008). Il est représenté par la Galerie Loevenbruck à Paris jusqu'à sa mort en 2007, où il combine reconnaissance critique et succès commercial.

Le concept développé dans *Oeuvres* est assez facile d'accès et c'est d'ailleurs dans cette simplicité qu'il trouve toute sa force. Concrètement, il s'agit de descriptions d'œuvres d'art que l'artiste aurait la capacité de réaliser, projets potentiels dont il décide littéralement de ne produire qu'une description littéraire. Les 533 œuvres sont numérotées et présentées l'une à la suite de l'autre, sans aucune structure narrative. Est-ce un roman ? Non. Mais l'intérêt de considérer ce texte de Levé aux côtés des romans de DeLillo et de Houellebecq vient de ce qu'il produit comme effet sur le public, soit l'expérience de lecture immersive comme contact face à l'œuvre d'art.

Le rapport à la fiction d'Édouard Levé est également très intéressant puisqu'il est présent dans tout son travail, pas seulement dans sa production littéraire. Son œuvre photographique interroge cette notion dans toutes les possibilités que permet ce médium visuel. Ses séries *Reconstitutions* (2002) et *Fictions* (2006) sont peut-être celles qui témoignent davantage de cette thématique dans son travail. *Rêves reconstitués* est un bel exemple de l'utilisation de la fiction dans l'œuvre de Levé et ,ce, à plusieurs égards :

«Il ne cherche pas à photographier le visible, puisque ce qui l'intéresse est le souvenir d'un rêve. Il le dessine au réveil et le rêve a été choisi parmi ceux dont il ne subsiste qu'une trace. [...] La photographie, généralement considérée comme un moyen de se souvenir du présent, devient chez lui une méthode pour se souvenir d'un souvenir, et, qui plus est, de celui d'un rêve dessiné.» [Bouyssi ; 2011 ; p.25].

La fiction apparaît d'abord à travers la photographie d'une représentation picturale. L'image ne représente pas le réel, mais un dessin, et ce dessin pousse davantage la fiction puisqu'il représente un rêve, qui n'est jamais arrivé, qui n'habite que l'imaginaire.

L'utilisation de la photographie dans ce projet est un choix qui perturbe la spécificité même de la technique à travers l'utilisation de la fiction. Son essence est donc également remise en doute. Roland Barthes a défini le propre de la photographie par le «Ça a été là» [Barthes ; 1980 ; p.119]. La photographie, par sa composition chimique, est une trace du réel, elle est la preuve que quelque chose est arrivée «pour vrai». On peut alors aussi penser à ce que Susan Sontag écrit dans *Sur la photographie* : « Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire ou s'approprier.» [Sontag ; 2008 ; p.17]. Dans cette réalité qui est transmise, on suggère l'image vraie qui transpose une vision du monde. Utiliser la photographie pour représenter la fiction questionne ce qu'est la photographie en soit. Cette mise en doute du médium photographique comme projet artistique d'Édouard Levé se poursuit dans son travail du médium littéraire. En écrivant un récit dans lequel il n'y a que des descriptions d'œuvres d'art fictives, il remet en doute les possibilités de la représentation textuelle et visuelle, tout en proposant une autre expérience de l'œuvre d'art au public, qui se transforme de spectateur en lecteur.

Tenter une compréhension de l'œuvre d'art fictive à travers la problématique de l'immersion littéraire cerne certes l'attention sur le rapport au lecteur, mais il permet aussi un questionnement du médium artistique. À travers *The Body Artist* de DonDeLillo, *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq et *Œuvres* d'Édouard Levé, le présent mémoire tentera de proposer des possibilités pour l'art contemporain de se manifester à l'extérieur des institutions muséales

traditionnelles, afin de permettre une appropriation de l'œuvre d'art par le public, mais également pour assurer sa transmission. Il s'agit bien évidemment d'un corpus très précis, bien qu'incomplet, mais nous pensons qu'il permet de proposer des pistes de réflexion assez justes puisqu'il explore différents médiums, tel que la performance, le body art, la photographie, la peinture, l'art vidéo, et qu'il permet même de considérer la littérature comme médium de l'art contemporain en tant que tel grâce notamment à l'affiliation d'Édouard Levé comme plasticien. Cette vision esthétique est donc celle qui sera partagée ici, permettant de positionner le texte comme véhicule d'une idée de l'art, tentant de considérer cette idée même comme étant une œuvre d'art valable dans son aspect critique, et ce, peut importe son caractère fictionnel. Cela permet ainsi de considérer l'immersion littéraire comme étant non seulement une expérience de lecture, mais aussi une approche face à l'art visuel. Par la possibilité de transmission de l'œuvre d'art fictive que le texte, il permet de valoriser l'expérience de l'art par la lecture comme étant valable à part entière, au-delà même du contexte de fiction. Le caractère expérimental de ces récits permet de repousser les frontières de l'existence de l'œuvre d'art, de remettre en doute l'institution établie par rapport à l'expérience muséale et à la transmission du savoir sur l'art. Cette expérimentation se passe à travers les stratégies propres au récit, à travers la description de l'œuvre d'art, insistant ainsi sur la capacité du texte à créer l'image, à créer un univers imaginaire qui a le pouvoir d'interagir sur la perception du lecteur. Cela vient affirmer la réussite de l'immersion par l'acte de lecture, et la possibilité pour la littérature de transmettre l'œuvre d'art fictive, mais aussi une vision du monde, permettant de démocratiser un certain rapport à l'art contemporain.

L'immersion que provoque l'œuvre d'art fictive dans le roman se pense donc comme une relation entre l'expérience de lecture et une approche face à l'art contemporain. Cette relation implique que l'immersion demande une forte participation du lecteur puisque, au-delà de la lecture et de la compréhension du texte, il est nécessaire que ce dernier construise l'image pour lui-même. Cette construction demande une série d'actions supplémentaires, soit une appropriation des éléments du récit et une implication personnelle afin de bâtir un univers fictif imaginaire. Parce que, face à l'œuvre d'art fictive, le lecteur désire l'image, mais le texte ne la lui donne pas. Cela lui demande alors une implication personnelle, permettant de développer une intimité avec le récit. La visualisation est donc une partie prenante de l'acte immersif, et c'est elle qui permet l'intégration des œuvres d'art fictives dans le texte. La littérature devient alors le lieu d'une activité cognitive qui, elle aussi, se caractérise comme étant intermédiaire.

L'immersion est donc un lieu autre, à l'intérieur duquel le lecteur peut se laisser aller à une certaine forme de créativité visuelle à travers la présence d'œuvre d'art fictive dans le texte puisque ce lieu est un entre-deux, entre le réel et la fiction, entre le concret du texte et l'abstraction de l'image. Elle est aussi un pont, une charnière, puisqu'elle permet d'ouvrir les possibilités d'existence de l'œuvre d'art, renouvelant les formes dans lesquelles elle peut se manifester et se transmettre. Cette immersion se pense donc comme une source de renouvellement du sens et de l'interprétation de l'œuvre d'art, situant cette proposition au cœur des problématiques de l'esthétique contemporaine. L'étude de ce corpus permettra alors de valider l'hypothèse du présent mémoire, soit qu'il est possible, à certaines conditions, de considérer la littérature comme médium de l'art contemporain en tant que tel puisqu'il propose une expérience de l'œuvre d'art par l'acte de lecture qui en est tout à fait typique.

## Chapitre 1

### L'immersion littéraire : la stratégie du récit face à l'œuvre d'art fictive

[...]La loi du «profond aujourd'hui», la loi de la grande parataxe, c'est qu'il n'y a plus de mesure, il n'y a que du commun. C'est le commun de la démesure ou du chaos qui donne désormais sa puissance à l'art.

-Jacques Rancière. *Le destin des images*.p.55

#### Le phénomène immersif

Les œuvres d'art fictives dans le roman sont contemporaines à celles créées dans l'univers réel de l'art. Ainsi, elles poursuivent les mêmes problématiques théoriques et esthétiques, mais à travers le récit fictionnel et la représentation visuelle. Dans son essai *Virtual Art : From Illusion to Immersion*, Oliver Grau situe le phénomène immersif au cœur des recherches plastiques contemporaines :

«The technological goal, as stated by nearly all researchers of presence, is to give the viewer the strongest impression possible of being at the location where the images are. [...] The most ambitious project intends to appeal not only to the eyes but to all other senses so that the impression arises of being completely in an artificial world.» [Grau ; 2003 ; p.14].

On remarque donc un désir de dépassement des attentes en art contemporain face à une expérience strictement visuelle. Ce désir permet de considérer la littérature comme une possibilité de renouvellement de l'expérience artistique à travers l'immersion narrative puisque le texte propose une approche fictive de l'image qu'elle intègre, se distanciant ainsi d'un rapport uniquement visuel.

L'immersion a beau être l'un des concepts clés de la réalité virtuelle et des autres technologies nouvelles, il est établi que son origine est bien plus ancienne que les technologies du monde virtuel. L'immersion, comme expérience chez le public, était non seulement présente dans toute fiction narrative, mais elle en pose même les repères. Il s'agit d'un fait que rappelle Marie-Laure Ryan dans son essai *The Narrative As Virtual Reality : Immersion and Interactivity in*

*Literature and Electronic Media* : «When VR theorists attempt to describe the phenomenon of immersion in a virtual world, the metaphor that imposes itself with the greatest insistence is the reading experience[...].» [Ryan, 2001, p.89]. Ainsi, l'immersion peut se penser avec les spécificités du médium littéraire. Définir ce type d'immersion consiste à mettre de l'avant les techniques, les stratégies et les dispositifs que le texte peut utiliser afin de produire ce type de phénomène chez le lecteur. L'influence de l'acte de lecture sur les conditions de mise en place de l'immersion dans d'autres médiums narratifs tel que le cinéma ou les jeux vidéos vient affirmer l'affiliation d'une telle problématique en littérature contemporaine. Cela vient également créer un pont de relation avec les nouvelles technologies puisque leur manière de traiter l'immersion vient également influencer le phénomène dans sa forme littéraire.

Cela amène à considérer l'immersion comme une problématique narrative, et ainsi, à développer une poétique autour de ce concept. Il s'agit de l'un des objectifs poursuivis par Marie-Laure Ryan dans *The Narrative As Virtual Reality*. Dans sa poétique de l'immersion, elle répertorie trois formes d'engagements du lecteur dans le récit. Il y a d'abord l'immersion spatiale, qui est une réponse à un environnement, voire l'implication de soi, le lecteur, dans un lieu. Il y a également l'immersion temporelle, qui se veut une réponse à l'intrigue narrative ainsi qu'une implication dans la durée. L'immersion émotive traduit finalement la réaction aux personnages, provoquant une identification et un engagement personnels du lecteur dans le récit.

L'immersion narrative est propre au récit de fiction. Elle utilise des techniques qui lui sont spécifiques, comme la description textuelle, pour faire pénétrer le lecteur dans le récit : «Immersion in the artificial paradise of narcotics, for example, as described by Charles Baudelaire, dream journeys or literary immersions past and present [...] refer mainly to imagination addressed through words, as expressed by the concept of *ekphrasis*.» [Grau ; 2003 ;

p.15]. L'ekphrasis est une technique typiquement littéraire qui nous intéresse particulièrement ici, puisqu'elle concerne directement l'œuvre d'art fictive. Dans *Museum of Words : the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*, James Hefferman propose la définition suivante : «I propose a definition simple in form but complex in its implications : ekphrasis is the verbal representation of visual representation.» [Hefferman, 1993 : p.9]. L'ekphrasis apparaît donc comme l'élément technique qui permet d'intégrer les œuvres d'art fictives au récit littéraire puisque c'est à travers ces descriptions qu'elles deviennent partie prenante de la narration et qu'elles peuvent ainsi prendre part à la mise en place du phénomène immersif chez le lecteur. L'ekphrasis est toujours conscient de sa fonction de transmission puisqu'elle n'est jamais une représentation directe. Cette description de l'œuvre d'art est toujours un acte de distance entre le lecteur et la représentation, se positionnant alors comme lieu de manifestation de l'immersion à cause de la nécessité d'imagination qu'elle suscite.

L'ekphrasis, en tant que figure de style, participe à l'immersion par ce qui la caractérise comme procédé littéraire. En effet, il s'agit d'une description dynamique, vivide, qui manifeste une présence par fidélité mimétique et par sa forte dimension visuelle:

«Perhaps more so, since a painting may produce a mere resemblance or likeness of a thing, whereas through the combinatory power of language, the figurative aspect whereby images are woven into other images, my idea or sense of a thing in the world as a result of verbal description of that thing may be more «real», more vivid and alive to me, brought closer to my comprehension, than either the thing itself, or a painting of the thing. » [Cheeke ; 2008; p.28].

Cette définition de Stephen Cheeke permet aussi de considérer l'ekphrasis comme technique qui rend compte du monde, qui permet de l'expérimenter à travers le texte, s'inscrivant dans la même lignée esthétique établie plus haut, soit celle de d'établir un contact plus direct entre le public et l'oeuvre. Le recours à l'ekphrasis pour créer une œuvre d'art fictive est intéressante puisqu'elle

tente de rendre le rapport à la fiction tout aussi vivant que le rapport au réel et ce, même si le texte littéraire constitue le seul lieu d'existence de l'œuvre d'art. Cette fiction est toutefois inscrite dans le contrat de lecture du roman qui crée une œuvre d'art en son sein. Il s'agit d'un horizon d'attente qui est fixé entre le lecteur et l'auteur et, une fois celui-ci assumé, l'immersion littéraire peut se produire au sein du roman qui devient un espace virtuel, tel que pourrait l'entendre Alexander Gosztonyi : «*The virtuality of the movement must be emphasized ; one can also "enter" the space virtually [...], in thought or imagination, whereby the distances are not actually experienced but rather "assumed".*» [Gosztonyi ; 1976 ; p.959, cité dans Grau, 2003.] La distance est préétablie par la fiction de l'œuvre d'art et permet ainsi à l'expérience esthétique de se manifester à travers le phénomène immersif, permettant à l'art visuel de se concrétiser pour le lecteur uniquement à travers les stratégies littéraires.

Dans chacun des trois ouvrages du corpus – *The Body Artist*, *La carte et le territoire* et *Oeuvres* – le phénomène de l'immersion se produit dans le récit et contribue à créer un univers qui reproduit le monde de l'art contemporain. Il s'agit d'un univers fictif qui prend appui sur un monde préexistant, contribuant ainsi à la crédibilité des œuvres d'art qui sont créées tout au long de chacun des textes. Afin de se laisser emporter par la narration et de participer à la création imaginaire de l'œuvre d'art, les lecteurs de DeLillo, de Houellebecq et de Levé font l'expérience des trois formes d'immersion citées plus haut (spatiale, temporelle, émotive).

D'abord, chez Houellebecq, l'immersion spatiale est attribuable au Paris contemporain, lieu précis où se déroule, le récit. Certains repères géographiques sont évoqués afin de permettre au lecteur de visualiser le contexte du récit et d'utiliser des images réelles, qu'il connaît ou pas, afin de bâtir son univers visuel mental. C'est le cas notamment de cette description de la Place Lino-Ventura, situé dans le neuvième arrondissement de Paris :

«Une après-midi d'octobre, remontant la rue des Martyrs, il fut soudain saisi d'un trouble sentiment de familiarité. Plus loin, il s'en souvenait, il y avait le boulevard de Clichy, avec ses sex-shops et ses boutiques de lingerie érotique. Aussi bien Geneviève qu'Olga avaient aimé, de temps à autre, acheter des tenues érotiques en sa compagnie, mais généralement ils allaient chez Rebecca Ribs, beaucoup plus bas sur le boulevard, non c'était autre chose. Il s'arrêta au coin de l'avenue Trudaine, tourna son regard sur la droite et il sut.» [Houellebecq, 2010 : p. 114].

Ce qui est intéressant avec cet extrait, c'est qu'il permet non seulement au lecteur de se situer géographiquement par un processus de reconnaissance, mais il témoigne également de la même utilisation de cette technique par l'auteur qui, avec la ballade de son personnage dans la ville, se réapproprie non seulement le territoire, mais également ses souvenirs. Cette technique littéraire affirme également l'affiliation de Houellebecq avec la tradition du roman réaliste. Les précisions cartographiques détaillées insistent sur un désir de crédibilité, et permettent ainsi la mise en place du phénomène immersif à travers l'acte de remémoration.

Édouard Levé écrit lui aussi sur l'acte de remémorisation qu'il demande au lecteur d'effectuer. Cette action de réappropriation de l'espace passe lui aussi par le processus de description de lieu précis et réel. L'œuvre 283 créée par Levé constitue une mise en abyme de l'immersion spatiale, et demande au public fictif d'effectuer une reconstitution de l'espace, d'abord à travers l'acte de lecture, mais aussi à travers le concept de l'œuvre fictive en soit :

«283. *Visualisation*. Dans une salle obscure est diffusée une bande-son de trente-six minutes dans laquelle on entend un homme décrire les images mentales qui lui apparaissent, allongé sur un lit les yeux fermés. Visualisant ce qu'il énonce, les auditeurs font l'opération inverse de la sienne : traduire les mots en images.» [Levé ; 2002 ; pp.116-117].

Non seulement Levé crée une œuvre d'art autour de cette question de l'immersion et du pouvoir immersif du texte, mais il donne également par écrit ce que serait cette description depuis laquelle le public devrait faire un effort de visualisation. Et, comme chez Houellebecq, cette description utilise des lieux réels afin de favoriser le phénomène d'immersion spatiale et de renforcer l'effet de présence chez le lecteur :

«Le cochon vient du parc Monceau. Je vois les grilles du parc Monceau. C'est un soir d'hiver, au coucher du soleil, les arbres à contre-jour sont noirs, il fait frais et humide, il y a une odeur de terre grasse. J'ai un frisson. J'ai dans ma main la main coupée de Jeanne, elle est glaciale, je la tiens comme la main d'une amoureuse. C'est une..., comme une fausse main. Il y a de la cire, comme coulée d'une bougie, la main est mal faite. J'embrasse les doigts. Ils sont froids. Je jette la main. Il y a une tête congelée. Le parc Monceau est couvert de givre.» [Levé ; 2002 ; p.121].

Tout comme la Place Lino-Vertura et le boulevard de Clichy, le parc Monceau est un lieu parisien bien connu. Situé dans le 8<sup>e</sup> arrondissement, ce parc à l'anglaise possède son aspect actuel depuis les réformes d'urbanisme du baron Haussmann, ce qui en fait un des lieux les plus typiques, facile à visualiser. Ryan explique dans sa poétique de l'immersion l'importance des noms propres pour l'immersion dite spatiale :

«A particularly efficient way to create a sense of place without resorting to lengthy descriptions is the use of proper names. From a semantic point of view, proper names contrast with common nouns through their intrinsic lack of sense and the uniqueness of their reference: in a perfect nomenclature, every object in the world would have a different label. [...] Through the instantaneous character of the act of reference, the use of a place name teletransports the reader to the corresponding location.» [Ryan, 2001 : pp.127-128].

L'utilisation des noms de rue ou du parc permet au texte d'utiliser ses propres techniques afin de produire l'effet immersif chez le lecteur. De plus, en diminuant la nécessité de descriptions, on utilise le propre même de la linéarité narrative comme technique de mise en situation géographique. Ainsi, tout au cours du récit, la narration de Houellebecq permet de saisir l'importance du lieu, Paris, puisque c'est à travers la scène artistique parisienne que le personnage principal, l'artiste fictif Jed Martin, évolue :

«"Ce mec, c'est l'acheteur de Roman Abramovitch pour l'Europe" précisa Marylin. "Je l'avais déjà vu à Londres, à Berlin, mais jamais à Paris ; jamais dans une galerie d'art contemporain, en tout cas. "C'est bon si t'as une situation de concurrence potentielle dès le premier soir du vernissage" poursuivit-elle.» [Houellebecq, 2010, pp.198-199].

Ce n'est d'ailleurs que par et grâce à ce milieu des galeristes parisiens que Jed Martin connaît le succès commercial, succès qui se trouve au cœur de l'intrigue narrative.

Le nom propre est également, chez Édouard Levé l'élément, qui permet au lecteur une immersion spatiale. Bien plus qu'une technique immersive, l'utilisation du nom propre chez Levé est un véritable leitmotiv, autant dans son travail photographique que littéraire. Dans *Œuvres*, le nom propre en soi est au centre d'un bon nombre d'œuvres fictives, dont la plus importante est l'œuvre numéro 83, qui s'étend sur huit pages, et qui est l'œuvre dont la description est la plus longue de tout l'ouvrage :

« 83. Sur un tableau sont peints les noms des artistes que l'auteur connaît : Aballéa, Abramovic, Absalon, Acconci, Achour, Adami, Agam, Aillaud, Alberola, Albers, Alberti, Alechinsky, Allain, Allais, Allen, Altodorfer, Amer, Andre, Andrea, Angelico, [...], Woodrow, Wright, Wurm, Zao, Wou-ki, Zarcatte, Zaugg, Zhen, Zieger, Zorio, Zurbaran.» [Levé ; 2002 ; pp.40-47].

Bien que cette technique textuelle relève du processus immersif, elle en dépasse néanmoins sa simple dimension spatiale. Il s'agit d'une manière de plonger le lecteur dans un univers mimétique en utilisant des références réelles, ce qui permet à l'œuvre d'art fictive d'être imaginable pour ce dernier, mais aussi d'être crédible et d'être associée à l'histoire de l'art par son désir d'affiliation qui se concrétise à travers l'utilisation du nom propre. Cette technique, que Levé qualifie lui-même de *name dropping*, établit une relation entre la mémoire et le savoir collectif. L'œuvre, entièrement dédiée à cette technique immersive, est une manière de tester le lecteur sur ses connaissances, mais également sur son rapport aux institutions artistiques tout en créant un effet de réel:

«Mais après tout, le *name dropping* est comme le monument. En tant que fixateur de noms propres, il est de l'ordre de la mémoire volontaire. Il est du côté du sens officiel, muséal, qui, par la répétition et le ressassement des mêmes références, en démonétise progressivement les autres sens possibles. » [Bouyssi ; 2011 ; p.42].

Chez DeLillo, le rapport spatial reste plus abstrait. Certes, il fait référence à des lieux concrets, notamment le Boston Center for the Arts où Lauren Hartke fait sa performance *Body Time*. Il situe également certains lieux, comme la ville de New York, là où Rey Robles, le mari de Lauren,

se suicide dans l'appartement de sa première femme. Mais la plus importante partie de la narration se déroule dans un cottage anonyme, dans un lieu inconnu de la côte est américaine, mais typique de l'esthétique de la Nouvelle-Angleterre. L'absence de détails d'un lieu exact est un choix dans le récit qui fait partie de la stratégie d'immersion textuelle de DeLillo. L'auteur favorise ici l'expérience d'un lieu clos, sans contact avec l'extérieur. L'expérience d'une immersion spatiale dans le roman est ici celle d'un enfermement propre à la création artistique. Ce choix rapproche le lecteur de l'acte créatif, mais aussi de la démarche artistique de Lauren Hartke. Bien que le lieu soit anonyme, DeLillo en fait une description précise, description qui suit également les différentes humeurs de l'artiste, permettant une association entre l'évolution du deuil et l'évolution de son projet artistique. Cela crée un rapport d'intimité dont le lecteur est témoin, lequel peut ainsi avoir «l'impression d'être là», donnant prise à l'immersion spatiale et à la possibilité de visualisation de l'espace:

«She thought of these days as the first days back. In the first days back she restocked the pantry and sprayed chemicals on the bathroom tile. There was a full-size pantry, a dark musty room off the kitchen, and it didn't need restocking. She cleaned and filled the bird feeders, shaping the day a round a major thing with all its wrinkles and twists, its array of swarming variations. She sprayed the tile and porcelain with pine-scent chemicals, half addicted to the fumes. There were two months left on the rental agreement. They'd rented for six and now there were two. One person, two months. She used a bottle with pistol-grip attachment. It felt like home, being here, and she raced through the days with their small ravishing routines, days the same, paced and organized but with simultaneous wallow, uncentered, sometimes blank in places, days that moved so slow they ached.»  
[DeLillo ; 2001 ; p.34].

La réappropriation du cottage en bord de mer par Lauren se fait à travers son obsession pour le ménage. L'importance de la propreté et l'installation d'une hygiène et d'une routine correspondent à la création d'un espace intime, rendant à la fois possible la création artistique pour le personnage, mais également l'immersion spatiale pour le lecteur. La description de ce processus, autant que les détails concernant la maison, sont les deux éléments de la stratégie

immersive de DeLillo. Le style accumulatif vient caractériser le processus immersif dans lequel le lecteur doit s'impliquer, permettant d'insister sur une intensité qui est propre à la création artistique. L'énumération qui implique un enfoncement (*wallow*), un décentrement (*uncentred*), un vide (*blank*), est aussi la contrepartie du processus créatif auquel l'artiste est confronté. À travers le quotidien, la réappropriation de l'espace et du temps, le personnage arrive toutefois à mettre en forme (*shaping the day around*) un lieu et un moment pour la création.

Ce jeu d'immersion spatiale et temporelle ouvre les possibilités d'expérimentation et permet ainsi à l'œuvre d'art issue d'un processus fictionnel d'exister uniquement à travers le texte littéraire. «In a virtual space, the parameters of time and space can be modified at will, allowing the space to be used for modeling and experiment. The possibility of access to such spaces [...] opens up a range of new options.» [Grau ; 2003 ; p.7]. L'espace créé par la narration devient donc sujet à l'immersion par l'utilisation des différentes stratégies propres au médium textuel. Ces caractéristiques spécifiques peuvent également être mises de l'avant pour renforcer cet effet de présence et plonger le lecteur davantage dans le texte lorsqu'elles sont également employées au profit d'une immersion de type temporelle.

L'immersion temporelle se déploie dans une linéarité narrative fragmentée. Marie-Laure Ryan différencie deux types d'immersion temporelle, une plus pure qui consiste à envoûter le lecteur par l'intrigue, comme dans le suspens, et l'autre dite spatio-temporelle qui mise sur un rapprochement de la distance entre les personnages du récit et le lecteur. Peu importe l'immersion temporelle visée, elle est réussie par une variation des stratégies afin de dérouter le lecteur et de le raccrocher à l'intrigue. C'est par une rupture de la linéarité que le lecteur peut s'immerger puisqu'il a besoin de nouveaux stimulus étant donné que l'immersion temporelle est une

immersion plus courte que l'immersion spatiale. Ryan explique la courte durée de l'immersion temporelle par l'intensité qu'elle produit chez le lecteur :

«This experience of being transported onto the narrative scene is so intense and demanding on the imagination that it cannot be sustained for a very long time; an important aspect of narrative art consists, therefore, of varying the distance, just as a sophisticated movie will vary the focal length of the camera lens.» [Ryan, 2001, p.139]

Une immersion temporelle pure est présente dans *La carte et le territoire* parce que la narration intègre différents genres littéraires tout au long du récit. La dernière partie du livre se présente comme un roman policier, où l'inspecteur Jasselin est chargé de résoudre le meurtre de Michel Houellebecq. Certaines scènes très descriptives permettent aux lecteurs de bien s'imaginer le crime, et d'être attentif à la découverte de nouvelles pistes qui pourraient résoudre le mystère. C'est le cas de cet extrait où le commissaire interroge Jed Martin : «La surface de sa table de travail était presque entièrement recouverte des photos de la scène de crime, qu'il avait pour la cinquantième fois peut-être, examinées en vain une grande partie de la matinée. [...] Jed examina plusieurs des agrandissements, qui pour Jasselin se ressemblaient à peu près tous : des couleurs, des lacérations, un puzzle informe. «C'est curieux...» dit-il finalement. «On dirait un Pollock ; mais un Pollock qui aurait travaillé presque en monochrome. Ça lui est arrivé d'ailleurs, mais pas souvent.» [Houellebecq, 2010 : p.350].

La réaction de Jed Martin face aux photographies de scène de crimes permet de bien intégrer le suspens du genre policier dans le roman parce qu'il affirme une récurrence textuelle un peu morbide du traitement sadique du corps de Houellebecq, démembré au côté de celui de son chien. Toutefois, elle constitue une fausse piste, puisque Martin ne fait qu'un parallèle entre la disposition des membres et une œuvre de Jackson Pollock, ce qui brouille les pistes et continue à entretenir le mystère autour du meurtre du personnage de Houellebecq. Ce qui est intéressant,

c'est que cet extrait permet d'affirmer l'importance centrale de l'art par cette référence au plus célèbre peintre américain des années 1950 au moment où la narration s'éloigne le plus d'un contenu artistique par l'intégration du genre policier. La peinture de Pollock participe ici à créer un référent, un lien pour ce qui se déroule dans le récit et le réel. Il s'agit d'un élément qui contribue à la mise en place de l'immersion et qui active le processus d'imagination du lecteur. L'œuvre de Pollock ne contribue pas à la visualisation mentale de l'œuvre d'art fictive, mais elle fixe des bases quant à l'univers dans lequel cette œuvre fictive prend place et contribue à sa crédibilité.

Cet extrait contient également une stratégie narrative qui permet le second type d'immersion temporelle, soit l'immersion spatio-temporelle. Cela se produit par l'intégration du dialogue, ici rapporté directement. Pour Marie-Laure Ryan, il s'agit de l'une des techniques propres au littéraire qui permet au processus d'immersion temporelle de se mettre en place : «The most fundamental of these techniques are those that invite the reader to relocate to the inner circle of the narrative action by dissociating the reference of the deictic elements of language[...]. [Ryan, 2001, p.134]. Le dialogue au sein du récit permet de diminuer la distance entre ce qui se passe dans le roman et le lecteur. Il permet un rapprochement puisqu'il fait voyager le lecteur au sein même du récit narratif par son effet d'instantanéité, brouillant la frontière entre le réel et le fictif par son impact qui produit une proximité, aussi littéraire soit-elle.

Chez Levé, l'absence de narration et d'intrigue n'empêche pas l'immersion temporelle de se manifester. Ce type d'immersion est justement créé chez le lecteur par l'enchaînement banal des 533 œuvres fictives, décrites l'une à la suite de l'autre. L'agencement de ses descriptions sous forme de fragments collés crée une rupture entre chacune des propositions artistiques de Levé,

donnant du rythme au texte et permettant de recentrer l'attention de lecture après chacune des œuvres d'art fictives dont l'idée est décrite. Tout le texte est basé sur cette rupture entre chacune des œuvres, dont l'organisation trouve sa logique à travers la numérotation des œuvres et en leur présentation en tant que fragments jamais réalisés. La stratégie textuelle pour créer l'immersion temporelle est donc au cœur même de la présentation des différentes descriptions des projets d'œuvres d'art que constitue *Œuvres* en tant que projet littéraire. Toutefois, certaines de ces œuvres exploitent également le temps comme thématique, rendant ce type d'immersion possible à deux niveaux. L'exemple de l'œuvre 102 est particulièrement intéressant puisqu'il utilise les caractéristiques propres au médium photographique pour bousculer le rapport au temps du lecteur :

«102. Après avoir pris une photographie, un homme reste à l'emplacement de l'appareil et regarde en direction de ce qu'il a cadré pendant une durée inversement proportionnelle au temps d'exposition. L'échelle de l'attente est donnée par la règle :  $T_a = 40/T_e$ .  $T_a$  est le temps d'attente,  $T_e$  le temps d'exposition pour une photographie prise au cinq-centième de seconde, l'homme reste sur place pendant cinq heure trente-trois minutes et trente-six secondes. Ce faisant, il enregistre ses remarques, qui constituent la longue légende de la photographie, qui n'a pas nécessairement de rapport avec le sujet photographié.» [Levé ; 2002 ; p.56].

L'œuvre crée ici explore la fragmentation d'un rapport logique de sens entre le temps et l'image, mais aussi entre l'image et le texte. Une œuvre de la sorte ne pourrait être accessible au public que dans une infime partie de ce qu'elle constitue. Elle se dévoile toutefois dans son entièreté à travers sa description textuelle, bousculant ainsi le rapport au temps du lecteur. À travers la lecture, l'œuvre devient accessible instantanément, alors que son approche réelle demanderait un investissement d'une bien plus grande envergure. Cette instantanéité se confronte aussi à la longueur de l'expérience de création que nécessite une telle règle entre le temps d'exposition et la création de la légende. Cette œuvre fictive met donc de l'avant le propre du médium littéraire et

ce qu'il propose en termes d'accessibilité face à l'œuvre d'art et à l'expérience du temps qu'en fait le public à travers l'immersion textuelle.

Jacques Rancière voit en la durée narrative la possibilité de construire un nouveau regard pour l'œuvre d'art :

«La défiguration voit la nouveauté au passé. Mais elle constitue l'espace discursif qui rend la nouveauté visible, qui lui construit un regard dans le décalage même des temporalités. Le décalage est alors prospectif autant que rétrospectif. Il ne voit pas seulement la nouveauté au passé. Il peut aussi voir dans l'œuvre présente des possibles encore non réalisés de la peinture.» [Rancière ; 2003 ; p.95]

Le décalage tel que le présente ici Rancière se pense comme une caractéristique de l'écriture expérimentale, telle que la pratique DeLillo dans *The Body Artist*, en ouvrant les possibilités pour le lecteur. Ce décalage se pense dans une durée narrative, et le thème de la défiguration se pense donc théoriquement, mais aussi littéralement dans le récit. Comme caractéristique propre à la fiction, la durée narrative développe le regard sur l'œuvre d'art dans une temporalité qui lui est propre et qui permet d'intégrer tout le processus créatif. De cette manière, on propose aussi, à travers le roman, un autre regard sur le geste créateur. La mise en scène de la création de la performance de Lauren Hartke dans le roman de DeLillo y révèle l'importance de la temporalité. D'une part, l'action du temps est nécessaire à la transformation du corps de l'artiste et est racontée tout au long du récit. Mais aussi, le temps est une thématique propre à l'œuvre qui est en train d'être créée : «Past, present and future are not amenities of language. Time unfolds into the seams of being. It passes through you, making and shaping.» [DeLillo ; 2001 ; p.101]. On insiste sur une temporalité à la fois nécessaire au geste créateur et au lecteur dans sa perception de l'œuvre d'art. Le champ lexical de cet extrait renforce également cette idée, situant le temps narratif comme une manière de faire et de former l'expérience.

Cette temporalité ne peut être développée que dans la durée narrative, caractéristique propre à la fiction. Il s'agit d'une manière différente d'exploiter la temporalité de l'œuvre d'art que de vivre cette expérience à travers le roman. Il s'agit d'une dimension d'expérimentation que l'œuvre d'art n'a pas encore exploitée, comme le suggère Rancière, mais dont DeLillo, lui, est tout à fait conscient. Et cela se fait sentir à travers le discours de Lauren Hartke sur sa propre œuvre :

«"Maybe the idea is to think time differently", she says after a while. "Stop time, or stretch it out, or open it up. Make a life that's living, no painted, When time stops, so do we. We don't stop, we become stripped down, less self-assured. I don't know. In dreams or high fever or doped up or depressed. Doesn't time slow down or seem to stop. What's left? Who's left?.."» [DeLillo; 2001; p.109].

La stratégie d'immersion ici est de faire intervenir l'artiste directement au sujet de l'œuvre fictive qu'elle crée, permettant au dialogue de varier la distance entre le lecteur et le récit au cours de la narration. Le changement au sein de la narration permet de conserver l'attention du lecteur, qui au cours de la durée de l'acte de lecture, reste ainsi concentrer sur l'action dans l'univers fictif qui est créé au sein du récit grâce aux stratégies textuelles qui installent ainsi l'immersion temporelle.

Le dernier type d'immersion qui permet au médium littéraire d'utiliser ses propres ressources et stratégies afin d'immerger le lecteur est une immersion émotive. Cette dernière est créée par une identification entre le lecteur et les personnages. Des liens d'attachements doivent être créés envers (entre ?) ces derniers, malgré leur existence fictive et leur absence dans la réalité, afin que le lecteur puisse éprouver des émotions au cours de sa lecture, et ainsi, se sentir pleinement immergé par le récit.

La relation qui se développe entre le lecteur et les personnages est unique parce que la narration permet au lecteur de découvrir et d'apprendre à connaître les personnages de manière intime. Une intimité que ne peut être alimentée que par les techniques littéraires : «There are good reasons, both pragmatic and stylistic, for the power of fiction to elicit this kind of response. Narratorial omniscience and the techniques of internal focalization allow a greater intimacy with the mental life of fictional characters than with the thoughts or emotions of real-life individuals» [Ryan, 2001, p.149]. Cette relation, qui se développe grâce à l'acte de lecture, est celle qui permet à l'immersion émotionnelle de se produire. Un peu plus loin dans son argumentation, Marie-Laure Ryan donne l'exemple du personnage de Emma Bovary, que l'on connaît même mieux que soi-même.

Cette connaissance du personnage explique l'attachement émotionnel et la réaction produite par les différents événements qui vont se dérouler tout au long du récit. Ce phénomène se présente chez Houellebecq lorsque le personnage de Jed Martin s'attarde à la création de sa dernière œuvre :

«Vers la même époque, il commença à filmer des photographies de toutes les personnes qu'il avait pu connaître, de Geneviève à Olga, en passant par Franz, Michel Houellebecq, son père, d'autres personnes aussi, toutes celles en réalité dont il possédait des photographies. Il les assujettissait sur une toile imperméable gris neutre, tendue sur un cadre métallique, et les filmait juste devant chez lui, laissant cette fois opérer la dégradation naturelle. Soumises aux alternances de pluie et de lumière solaire, les photographies se gondolaient, pourrissaient par places, puis se décomposaient en fragments, et étaient totalement détruites en l'espace de quelques semaines.» [Houellebecq, 2010 : pp.425-426].

Jed Martin réalise cette partie de sa dernière œuvre alors qu'il est déjà très malade. Sans être explicite, ce processus illustre bien le sentiment de nostalgie que l'artiste éprouve à la fin de sa vie, mais aussi, sa très grande solitude. Le désir de l'œuvre de représenter le temps qui passe, le cycle qui inclut la vie et la mort ainsi que la dégradation de toute chose matérielle, s'inscrit également dans ce même processus. Face à cette œuvre, le lecteur ressent une forte émotion parce qu'il peut, non seulement imaginer cette œuvre visuellement puissante, mais parce que, rendu à la fin du roman, il éprouve également de l'empathie pour le personnage. Il est au courant de toute sa

vie grâce à la narration dans le récit et il connaît également tous les gens qui sont nommés dans l'extrait puisqu'ils sont tous des personnages secondaires du roman. L'attachement est donc établi grâce à la narrativité littéraire et se développe tout au long du récit afin de créer une réaction émotive très forte qui permet également de dévoiler l'ambition humaniste du projet artistique du personnage.

L'immersion émotive chez Édouard Levé se déroule autrement. Elle utilise davantage la possibilité que le texte littéraire a de créer une proximité avec le lecteur par son rapport au quotidien. La description d'une routine de tous les jours dans l'œuvre 71 installe le commun, qui, lui, fait preuve de possibilité d'identification pour le lecteur :

«71. Un film suit une femme dans sa vie quotidienne. Il n'y a ni question, ni réponse, ni commentaire. La narration est plate, l'action inexistante, le son ambiant. C'est l'histoire monotone d'une personne anonyme, à un moment non événementiel de son existence. Le film commence dans le métro et s'achève dans un cinéma. C'est à Paris. » [Levé ; 2002 ; pp.36-37].

L'anonymat est source du commun, et produit ainsi sur le lecteur un effet d'appropriation, lui permettant de se visualiser lui-même dans l'œuvre décrite par Levé. Toutefois, la description est rendue d'une manière objective, avec une certaine forme de détachement. C'est vraiment à travers le quotidien que le processus immersif se déploie. Dans la froideur objective du style de Levé, dans cette narration à plat, le commun s'impose comme véhicule du processus de visualisation, d'imagination de l'œuvre d'art fictive. De plus, la présentation des œuvres du point de vue de l'artiste amène l'acte de création comme étant une focalisation interne, positionnant ainsi le lecteur dans un rapport particulier à l'œuvre d'art. En tant que public, le lecteur assiste aux premières réflexions de Levé face à son projet artistique, avant même que celui-ci ne prenne forme, chose qui, dans sa fiction, n'arrivera finalement jamais. Ce sentiment de privilège face à la création permet de créer un sentiment d'attachement envers l'auteur écrivain-artiste, et ainsi

provoquer une immersion émotive. Le processus d'identification est toutefois mis à distance par l'intervention de l'auteur qui se met lui-même en scène par l'importance qu'il s'accorde dans le récit. Il est lui-même l'artiste de ces œuvres d'art fictive, ce qui a pour effet de suspendre le rapport traditionnel entre sujet et objet et ainsi redéfinir l'expérience immersive à la base même de l'acte créatif du processus artistique.

Une autre stratégie littéraire employée par Levé est celle d'isoler des pratiques communes, mais banales. : «73. Des notes manuscrites retrouvées dans les poches de personnes décédées sont présentées sous vitrine.» Cette œuvre est très simple, très courte, et tient en une seule phrase descriptive. Mais la puissance immersive de cette œuvre réside dans son utilisation du particulier pour rejoindre l'universel, stratégie d'identification qui permet au lecteur de s'immerger émotionnellement dans le projet que constitue *Œuvres*. Nicolas Bouyssi explique l'importance du banal et du quotidien dans le travail de Levé :

"Par le truchement du futile, où on fait jouer l'insignifiance (la ruine et le ratage) contre l'officialité du sens (le monument, la réussite), il s'agit tout bonnement de «fonder une anthropologie : celle qui, comme dit Perec, parle de nous, qui va chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres". Ce qui est recherché et qu'on désire expérimenter n'est plus le choc ni l'extraordinaire. Il s'agit d'autre chose, d'un souci de trouver le propre dans un commun que personne ne regarde, à qui personne ne s'intéresse : celui du quotidien.» [Bouyssi ; 2011 ; pp.90-91].

Le principe de l'œuvre 73 s'établit sur le principe de «tout le monde le fait». Il s'agit d'un portrait de comportement typiquement humain. Tout le monde a un bout de papier qui traîne dans un vieux vêtement. Levé n'a même pas besoin de décrire leur contenu pour que le lecteur soit capable de s'imaginer leur contenu, ce qui témoigne de la possibilité d'identification par l'acte de lecture. Ces bouts de papier ne font plus aucun sens hors contexte et c'est une généralité qui touche tout le monde et qui encourage ainsi le processus d'immersion émotive. L'acte

d'exposition et de monstration de ces morceaux trouvés transforme le quotidien en art. Il part du commun pour aller vers l'unique, vers l'artistique, et c'est cette transformation même qui est l'œuvre, d'où la possibilité concrète pour cette œuvre d'exister uniquement en tant que description textuelle. L'immersion émotive se concrétise donc à travers la simplicité de l'action, mais grâce à la transformation qu'elle opère à travers la concrétisation du commun en art, mais aussi de l'œuvre d'art fictive, qui est une image mentale, en représentation textuelle. Le commun fait preuve d'une distanciation qui sépare l'identification d'une séquence narrative traditionnelle et fait du projet de Levé un texte dont l'appropriation de l'œuvre d'art fictive à travers le quotidien est au centre de l'expérience immersive.

Chez DeLillo, l'immersion émotive se fait d'une part à travers l'attachement au personnage, mais également à travers l'identification à un processus typique de l'être humain, soit le deuil. Le processus d'attachement du lecteur passe encore une fois par une expérience singulière, décrite par le texte, qui, par sa spécificité, réussit à rejoindre l'universel. Le roman de DeLillo intègre une critique de la performance *Body Time* qui se termine justement sur ces propos :

«Her art in this piece is obscure, slow, difficult and sometimes agonizing. But, it is never the grand agony of stately images and sets. It is about you and me. What begins in solitary otherness becomes familiar and even personal. It is about who we are when we are not rehearsing who we are.» [DeLillo; 2002; pp.111-112].

Ici, non seulement la critique d'art vient donner un sens possible à la performance, mais elle vient aussi réinterpréter tout le récit narratif. L'histoire personnelle du personnage de Lauren Hartke était, jusque-là, la seule piste de compréhension de l'enchaînement des actions dans le récit. Or, cette nouvelle source mène vers un dépassement de l'individualité du personnage pour aller dans un registre plus communautaire, social, voire humaniste. Chez Judith Butler, la réflexion sur le

deuil établit la nécessité de partager l'expérience de la perte, de transformer cette expérience personnelle en expérience collective puisqu'elle concerne la nature même de l'être humain :

«Mais peut-être que quelque chose de nous-même nous est révélé lorsque nous subissons ce que nous faisons, en ce sens que les liens qui nous attachent aux autres sont mis en lumière et apparaissent comme constitutifs de ce que nous sommes : nous sommes faits de liens et d'attaches.» (Butler 2005 : 48).

L'expérience du deuil nécessite donc le passage vers le collectif. Ce passage est au cœur même du travail de Lauren Hartke et reprend également les mêmes principes d'une immersion émotive telle que démontrée plus haut chez Houellebecq et Levé. Ainsi, face à l'expérience de la perte, l'une des vérités qui se déploient concerne la dépendance de l'individu à sa communauté. Ce présumé se révèle comme une certaine égalité humaniste puisqu'il s'agit d'un sentiment commun, qui se partage, qui rattache les expériences entre elles, aussi uniques soient elles. Le fait que l'être humain soit vulnérable le rend dépendant de sa communauté, mais rattache sa douleur à une expérience qui le dépasse en tant qu'individu. Cette vulnérabilité même est exploitée par la littérature afin de créer un sentiment d'attache face au récit, rendant ainsi possible une véritable immersion par les seuls procédés textuels. Il s'agit d'une réflexion que partage le personnage de Lauren dans le récit, à travers une intervention à la première personne, augmentant ainsi l'attention du lecteur puisque cette technique brise la distance entre lui et le personnage : «How could a surplus of vulnerability find itself alone in the world? Because it is made that way. Because it is vulnerable. Because it is alone» (DeLillo 2001 :98).

La production même de l'œuvre provient d'un désir individuel d'accomplir le deuil. En révélant la vulnérabilité de son personnage, DeLillo en fait un être humain comme les autres, auquel il est possible de s'identifier à travers le récit. En créant une œuvre à la fois opaque dans sa forme et accessible par sa thématique, Lauren Hartke invite le lecteur à partager le passage de son travail

de la forme privée à la forme publique, processus à la fois créatif dans la fiction de l'œuvre qu'elle produit, mais également immersif au niveau de l'attachement émotif.

On observe donc que le processus d'immersion littéraire peut prendre trois formes différentes, soit spatiale, temporelle et émotive. Un regard plus attentif sur les récits de *La Carte et le territoire*, *The Body Artist* et *Oeuvres* a permis de comprendre la stratégie de déploiement de l'immersion littéraire au sein de divers types de textes. Les différents exemples utilisés ont permis à la fois de comprendre le processus par lequel le lecteur pouvait se sentir immergé par le récit et de dévoiler les techniques littéraires qui permettent de mettre en place une telle immersion. Oliver Grau insiste lui aussi sur l'effet que peut provoquer l'immersion sur le lecteur, soit une réaction à la fois intellectuelle et émotive, révélant ainsi la complexité des processus littéraires mis en place pour la provoquer :

«Immersion can be an intellectually stimulating process : however, in the present as in the past, in most cases immersion is mentally absorbing and a process, a change, a passage from one mental state to another. It is characterized by diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening.» [Grau ; 2003 ; p.13].

Seulement, les cas précis des œuvres étudiées dans ce mémoire révèlent une autre problématique par rapport à l'immersion littéraire. Elles permettent au lecteur de vivre une expérience immersive puisque le roman en question s'appuie sur des stratégies textuelles pour la créer, alors que ce même roman, grâce à la présence d'œuvres d'art fictives, intègre également une relation visuelle très forte à la narration. Le texte suggère une mise à distance de la perception de l'œuvre d'art à travers sa fiction et sa forme descriptive dans le récit. L'immersion dont le lecteur fait l'expérience est donc de provenance littéraire, certainement, mais elle doit se penser aussi dans sa dimension visuelle, et donc, être considérée à travers ces médiums pour bien saisir l'importance de la présence des œuvres d'art fictives au sein même du texte.

## L'immersion et l'œuvre d'art fictive

*La puissance de la phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et du heurt qui révèle le secret d'un monde, c'est-à-dire l'autre monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuse.*  
 -Jacques Rancière. *Le destin des images*. P.67

Afin de comprendre l'impact de l'œuvre d'art fictive sur l'immersion littéraire, il faut prendre en considération le fait que l'immersion est nourrie et encouragée par différents aspects de la représentation textuelle. Cette existence uniquement textuelle de l'œuvre d'art créée par le roman oblige celui-ci à atteindre certains standards s'il veut assurer sa crédibilité auprès du lecteur. Le mimétisme apparaît donc comme une condition nécessaire à l'immersion. En ce qui concerne l'œuvre d'art imaginaire, fictive qui devient narrative par sa présence dans le roman, le récit se doit de copier les codes de l'œuvre d'art qu'il invente, soit ici celui de l'art contemporain. La crédibilité critique de l'œuvre d'art créée textuellement est assurée par plusieurs moyens, entre autre par l'intégration du genre de la critique d'art.

Dans *La Carte et le territoire*, la manière d'intégrer le genre de la critique passe également par un rapprochement du contexte réel en intégrant l'auteur, Michel Houellebecq, en tant que personnage du récit. Cette technique littéraire de l'autofiction crée un effet de mimétisme, favorisant ainsi l'immersion du lecteur. Il s'agit d'une technique rendue populaire dans la littérature dites post-moderne, qui renouvelle les codes de la représentation et les attentes du lecteur face à la narration et son rapport au réel :

«Même s'il est plutôt considéré aujourd'hui comme une curiosité historique, ce texte de Houellebecq – le premier de cette importance consacré à l'œuvre de Martin – n'en contient pas moins certaines intuitions intéressantes. Au-delà des variations de thèmes et de techniques, il affirme pour la première fois l'unité du travail de l'artiste, et découvre une profonde logique au fait qu'après avoir consacré ses

années de formation à traquer l'essence des produits manufacturés du monde, il s'intéresse, dans une deuxième partie de sa vie, à leurs producteurs. Le regard que Jed Martin porte sur la société de son temps, souligne Houellebecq, est d'un ethnologue bien plus que d'un commentateur politique.» [Houellebecq, 2010, 188-189].

Il s'agit ici d'un extrait de la critique d'art que le personnage d'écrivain que Michel Houellebecq fait de lui-même écrit pour le catalogue de l'exposition de Jed Martin sur sa série des métiers. Ici, la critique d'art joue un double rôle au chapitre de l'immersion. D'abord, elle permet d'illustrer le fonctionnement réel du milieu de l'art contemporain. L'importance d'une bonne critique d'art se révèle essentielle, non seulement parce qu'elle constitue une reconnaissance par les pairs, mais également parce qu'elle permet d'augmenter la valeur marchande de tout travail artistique. Un peu plus loin dans le roman, Franz, le galeriste de Jed Martin, fait observer le rôle fondamental que la critique de Houellebecq a pu jouer dans le succès de sa carrière : «Son texte a joué un rôle important. En insistant sur le côté systématique, théorique de ta démarche, il a permis d'éviter que tu sois assimilé aux nouveaux figuratifs, à tous ces minables...» [Houellebecq, 2010 : p.207].

L'insertion de la critique d'art dans le roman permet d'assurer une immersion narrative puisqu'elle imite le milieu de l'art contemporain, mais également parce qu'elle donne à l'œuvre une dimension réelle. Elle permet à l'œuvre d'art créée dans le texte d'être crédible, donc immersive, puisqu'elle est reconnue par le milieu de l'art et qu'elle affiche ainsi sa pertinence théorique et critique. Cela permet au lecteur de considérer cette création artistique comme étant une œuvre d'art à part entière, et d'être immergé par la véracité potentielle des différentes toiles de la série.

L'œuvre d'art fictive peut donc être ici pensée comme une phrase-image, au sens où l'entendrait Jacques Rancière :

«La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image, j'entends l'union des deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. Dans le schéma représentatif, la part du texte était celle du supplément de présence qui lui donne chair et consistance. La phrase-image bouleverse cette logique. La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle donne chair.» [Rancière ; 2003 ; p.56].

On peut ici observer la spécificité littéraire qu'est la phrase comme technique narrative qui fait aussi acte de présence. Cette hybridité qu'est la phrase-image permet à l'œuvre d'art fictive d'être intégrée dans le récit comme entité à part entière, d'être autonome à la fois comme description mais aussi comme œuvre. C'est aussi elle qui instaure le possible, le potentiel, l'hypothétique qu'implique la fiction de l'œuvre d'art par le texte. La phrase-image ne relève pas du dicible comme le souligne Rancière, mais elle hante la fonction représentative du texte parce qu'elle s'instaure par le langage en affirmant sa présence. Si la crédibilité de l'œuvre d'art créée dans le roman est soutenue par la présence de la critique d'art dans le texte, elle trouve aussi écho dans le monde réel de l'art contemporain. Il serait donc intéressant de rappeler une séquence de l'entrevue radiophonique que Houellebecq a accordée à Alain Finkielkraut dans le cadre de l'émission *Répliques* sur France Culture. L'auteur y affirme que Catherine Millet, critique d'art et rédactrice en chef de la revue *Art Press*, lui a confié avoir été esthétiquement conquise par la série des photographies des cartes Michelin ainsi que par la dernière œuvre plus mystique et sans titre de Jed contenant des vidéos sur la désintégration de la matière. L'œuvre a beau être fictive, sa pertinence critique est visiblement bien réelle. Catherine Millet, en tant que lectrice, reconnaît par cette affirmation la réussite immersive de l'œuvre d'art au sein du roman. Le paradigme de l'immersion littéraire se trouve alors dans la nécessité de considérer ces créations artistiques dans le processus de réalisation de cette expérience chez le lecteur. Si une critique d'art établie, comme Catherine Millet, reconnaît l'efficacité immersive des œuvres d'art fictives et textuelles, l'immersion n'est plus que littéraire, elle est également visuelle.

Don DeLillo intègre également cette dimension dans son roman. En plus d'une histoire fictive sur une œuvre d'art fictive, il y a dans un texte la présence d'une fausse coupure de journal, une fausse critique de la pièce *Body Time*. Dans le cas présent, l'œuvre d'art n'est en fait dévoilée que dans cette partie du récit, le reste de la narration se concentrant davantage sur l'acte de création. La critique de la performance agit ici comme un collage textuel, un mélange du genre romanesque et de la critique. Et cela n'est rendu possible que par la fiction en tant que technique. En ayant une critique fictive, qui n'a pas de référent réel puisque l'œuvre n'existe pas, le texte peut réfléchir à la stratégie employée pour intégrer ce genre dans un récit narratif à travers cet aspect expérimental de la fiction. Il s'agit non plus d'un régime représentatif, mais d'expérimentation. La critique de Mariella Chapman vient proposer des pistes de réflexion pour le lecteur qui cherche à donner une interprétation à cette œuvre d'art fictive, sans matérialité ni référence réelle, à laquelle il est confronté.

«Then, she does it again, half-pirouetting in very slow motion. You may find yourself looking and listening in hypnotic fascination, feeling physically and mentally suspended, or you may cast a glance at your own watch and go slouching down the aisle and into the night .» [DeLillo ; 2002 ; p.108].

En décrivant la réaction du public, la critique permet ici de guider le lecteur face aux possibles réactions qu'il pourrait avoir face à l'œuvre d'art. La critique s'adresse au public, mais également directement au lecteur à travers l'utilisation de la deuxième personne. La présence du public dans le rapport à l'œuvre encourage ainsi l'immersion puisque le lecteur se voit mis en scène, lui aussi, et tous les codes de l'art contemporain sont ainsi conservés.

La critique au sein du récit de fiction apparaît comme un élément fragmentaire, qui coupe la fluidité du déroulement de l'histoire. Il crée un espace de choc au sein du roman, rappelant la technique cinématographique du montage. Selon Jacques Rancière, l'appropriation de cette

technique par la fiction permet la coexistence des hétérogènes. C'est le propre de l'art à son ère esthétique. Il s'agit, en créant un choc, d'organiser un continuum qui permet une intégration d'éléments plus complexes que ce que le visible peut faire seul :

«L'espace des chocs et celui du continuum peuvent porter le même nom, celui d'Histoire. L'Histoire, ce peut être en effet deux choses contradictoires : la ligne discontinue des chocs révélateurs ou le continuum de la co-présence. La liaison des hétérogènes construit et réfléchit en même temps un sens d'histoire qui se déplace entre ses deux pôles.» [Rancière ; 2003 ; p.70]

En assurant cette liaison des hétérogènes par l'intégration du genre de la critique d'art, le roman de fiction assure sa contemporanéité tout en pouvant également s'approprier, à sa manière, la présence de l'œuvre d'art au sein du texte. Sans vouloir se positionner sur la force ou la faiblesse d'un autre médium, la fiction a la capacité de les intégrer tous et de leur apporter une nouvelle dimension d'existence.

Le rapport entre Levé et la critique d'art se pense de manière différente puisque la nécessité de justifier ses descriptions textuelles d'œuvres d'art fictives n'est pas la même que les auteurs précédents étant donné qu'il est avant tout un artiste visuel. Il faut d'abord situer son travail dans le contexte des problématiques en art actuel afin de comprendre la pertinence d'œuvres d'art fictives dans sa production artistique. Dans son essai *Fréquenter les incorporels : Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Anne Cauquelin insiste sur le fait que la matérialité de l'œuvre occupe une place centrale. C'est autant la présence de la matière que les manifestations de son absence qui fascinent les créateurs, insistant ainsi sur l'actualité de la problématique :

«Les pistes ne manquent pas, et nombre d'artistes contemporains ont en tête la même quête ou requête, celle-ci précisément : traquer l'invisible, viser l'ineffable, désirer le rien, se vouloir transparent, effacer leurs traces, n'être rien. Ils font part de leur désirs et de leurs projets, de leur philosophie, ils écrivent, donnent des interviews.» [Cauquelin, 2006 : p.9].

Cette tendance vers l'immatériel est avouée dès la création de l'œuvre. Cauquelin explique également qu'il ne s'agit pas d'une nouveauté, que l'art a toujours cherché à illustrer l'invisible, et c'est pourquoi elle se base sur la notion de l'incorporel chez les stoïciens pour ancrer sa théorie. Toutefois, le fait de donner la parole aux artistes pour qu'ils expliquent leur démarche et leur objectif est, quant à lui, tout à fait contemporain. En ce sens, les œuvres d'art créées par Levé s'inscrivent directement dans cette lignée puisqu'en n'étant que textuelles, elles sont délibérément sans traces visuelles, elles sont condamnées à être une représentation invisible et imaginaire par leur forme médiatique.

Le projet que constitue *Œuvres* n'est pas seulement typique des problématiques de l'art actuel. Il s'agit également d'un projet qui essaie de réfléchir le fonctionnement de l'art actuel. Ainsi, l'œuvre 52 utilise la critique d'art non seulement comme thématique, mais également comme médium propre à l'œuvre fictive qui est créée au sein du texte : «521. Un texte est écrit en réduisant une revue d'art contemporain aux descriptions d'œuvres que contiennent ses articles. Commentaires, photographies et publicités sont supprimées. Reste une suite de fragments sans mention d'auteur, d'un volume quatre fois même.» [Levé ; 2002 ; p.189].

La critique d'art est ici utilisée comme constat de l'absence de matérialité de l'œuvre créée dans le texte. Elle vient aussi poser une distance entre l'œuvre et sa réception, reproduisant le fonctionnement de l'art contemporain. Le lecteur peut ainsi faire l'expérience d'une immersion à la fois textuelle et visuelle à travers la fiction.

Ce détachement mimétique de la fiction nous rappelle l'importance du référent au sein du système représentatif. L'image en tant que représentation autonome ne peut pas produire de sens par elle-même. Elle a besoin de ce que Régis Debray nomme un «tiers symbolisant». Cette relation implique à la fois l'objet, ce qui le représente et la personne qui le perçoit. Pour lui, le visible n'est pas lisible. Il a besoin de développer un langage autre pour être compris. L'objet et sa représentation doivent recourir à un tiers afin de produire du sens pour qui les perçoit.

L'écriture est ce tiers symbolisant, celui qui permet à l'image d'être intelligible. Parce que seule, elle ne possède pas de langage pour produire du sens. Dans *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en occident*, Debray explique comment l'écrit permet à l'image de devenir intelligible.

Et comment ce langage, une fois développé, permet aussi de mieux voir :

«L'œil s'éduque par les mots – les noms de couleurs, une bonne palette de substantifs, nous entraînent à mieux discriminer entre les tons. Les bons poètes nous exercent à mieux voir, et leurs mots pourtant sont aveugles. [...] Comme l'intelligence «développe» les sensations, le langage peut aspirer à «développer» l'image comme un négatif, quoiqu'il n'ait pas le même pouvoir de suggestion. Le visible alors s'accomplit dans le lisible. Cela s'appelle la littérature.» [Debray ; 1992 ; pp.69-70].

Il s'agit d'une possibilité pour la fiction que de pouvoir donner un sens à l'image, dans une mise à distance. Que son référent soit réel ou non, l'image dans la fiction développe son propre langage. Quand cette image est une œuvre d'art qui n'existe pas à l'extérieur du roman, la fiction devient autonome. En étant auto-référentielle, elle met en scène ses propres techniques pour faire sens. Et c'est cette autonomie de l'œuvre d'art fictive qui permet au lecteur de vivre une immersion à la fois textuelle, à travers les dispositifs spécifiques du médium littéraire, mais également visuelle, à travers la crédibilité de l'œuvre d'art créée. Cette réflexion sur la puissance de la littérature chez Debray permet de la considérer comme un médium visuel en soi dans le

travail de Levé. Cette manière de considérer le texte le propose en tant que médium de création plastique, renouvellement à la fois les codes de la représentation, mais également les possibilités d'expérience de l'œuvre d'art par l'immersion du lecteur.

Il faut alors se demander comment doit être pensée cette immersion, à la fois littéraire et visuelle, résultant de la présence d'œuvre d'art fictive au sein du roman. Dans son essai, *Pourquoi la fiction ?* Jean-Marie Schaeffer introduit la notion «d'immersion perceptuelle» pour distinguer l'immersion littéraire de l'immersion visuelle. Pour définir d'immersion perceptuelle, il faut prendre en considération le fait qu'une immersion naturelle ne peut se produire que devant une image, un signe indiciel et/ou analogique, qui imite à des degrés divers la perception naturelle. Devant un roman, le signe qui se présente aux lecteurs n'est nul autre que le mot. Ils n'offrent pas d'imitation naturelle en raison de l'absence de matière. Pourtant, c'est bel et bien par l'intermédiaire des mots que le lecteur accède à l'immersion imaginaire. Dès lors, l'immersion littéraire de la fiction doit aller au-delà d'une perception naturelle :

«La situation de l'immersion fictionnelle pourrait en fait être comparée à celle dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous sommes victimes d'une illusion perceptive tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion. En effet, une illusion perceptive au sens technique du terme (c'est-à-dire une illusion qui résulte d'une erreur des modules perceptifs préattentionnels) continue à être opératoire même lorsque je suis parfaitement conscient du fait qu'il s'agit d'une illusion, c'est-à-dire lorsque je suis à même d'empêcher qu'elle se transforme en croyance perceptive (erronée). [Schaeffer, 1999, p.191].

Ainsi, l'immersion suggérée par *La carte et le territoire* est ambiguë parce qu'elle est à la fois textuelle, par son existence uniquement romanesque, mais également visuelle et perceptive, par la présence des œuvres d'arts fictives. Une combinaison de ces deux modes d'immersion survient pourtant au sein d'une même et seule expérience, soit celle de la lecture. Dans son roman, Houellebecq revendique littéralement ce désir d'ambiguïté immersive :

«Un chien porte déjà en soi un destin individuel et une représentation du monde, mais son drame a quelque chose d'indifférencié, il n'est ni historique ni même véritablement narratif, et je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* – le monde des romans et des films, le monde de la musique aussi. Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition* – celui de la poésie, de la peinture.» [Houellebecq, 2010: pp258-259]

Cet extrait dévoile l'action délibérée de l'auteur de vouloir créer lui-même, à travers le roman, des œuvres d'art. Il dévoile ce désir à travers les ambitions littéraires du personnage qu'il a fait de lui-même. Il se représente comme un écrivain qui est attiré par une production plus imagée que ce que permet habituellement le texte. Il insiste ainsi sur la différence entre les médiums du réalisme qui utilise la narration pour faire part du monde, comme le roman et le cinéma, et les médiums qui sont conscients de leur absence de récit et de l'effet que cela peut avoir sur le spectateur. Houellebecq transfère ainsi cette conscience du médium dans une poétique de la création pour le récit, conscience propre à la littérature post-moderne. Cette représentation de l'image est au sein d'un roman dans lequel l'écrivain crée lui-même un contenu visuel fictif, faisant coïncider les désirs de Houellebecq avec ceux de son personnage.

Édouard Levé est tout aussi conscient du trouble que peut provoquer ce type d'immersion perceptuelle chez le lecteur. Il joue d'ailleurs sur ces codes de la représentation qui varie de médium en médium, créant une œuvre fictive basée exactement sur les mêmes principes que ce qu'engendre la lecture d'*Oeuvres* :

«110. Sur chacun des murs d'une même salle sont projetées les dispositifs reconstituant l'atelier du peintre Frenhofer dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, tel que quatre lecteurs l'ont visualisé. Ils ont décrit à un dessinateur la représentation qu'ils s'en faisaient à la lecture du texte. Celui-ci a fait apparaître les ateliers au fur et à mesure de leurs rectifications, à la manière d'un portrait-robot. C'est d'après ses dessins qu'ont été construites et aménagées, pour être photographiées, les quatre versions réelles de ce lieu fictif. » [Levé ; 2002 ; p.59].

Levé est donc tout à fait conscient lui aussi du trouble perceptif créé par la présence d'œuvres d'art fictives uniquement textuelles. Encore une fois, le lecteur est ici mis en scène. L'acte de lecture consiste à prendre compte du pouvoir de visualisation que possède l'immersion, et consiste exactement au même transfert de médium que le travail de Levé en soi. Dans cette œuvre, le transfert se passe d'abord du texte à l'image dessinée, puis à la structure architecturale avant de retourner à l'image photographiée. L'utilisation de la photographie, comme ultime médium témoin du réel, relève ici de l'absurde et devient complice de la mise en place de la fiction. L'immersion perceptuelle s'articule donc autour de la possibilité qu'ouvre la fiction littéraire de transcender les médiums et d'ainsi permettre une expérience renouvelée face à l'œuvre d'art.

Dans *The Body Artist*, le travail que fait Lauren Hartke sur son corps est ce que l'on pourrait considérer comme étant ce qui provoque l'immersion perceptuelle chez DeLillo. La transformation du corps de l'artiste est ce qui conduit le lecteur à perdre les points de repère avec le réel. Le texte joue sur cette perte d'une possible connaissance de l'apparence physique de l'artiste, plongeant le lecteur dans l'inconnu, jouant à la fois sur la perception et sur les codes de la représentation. Le récit se termine d'ailleurs sur le témoignage du personnage face à la perception de son propre corps, envers lequel elle a exigé des transformations physiquement violentes, pour se sentir en vie, pour sentir son propre corps à la suite de l'expérience de la perte :

«She walked into the room and went to the window. She opened it. She threw the window open. She didn't know why she did this. Then she knew. She wanted to feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was. » [DeLillo ; 2002 ; p.126]

Cet extrait met une emphase importante sur le ressenti, créant un pont entre l'expérience du personnage et l'expérience de lecture, insistant sur le sentiment de présence. L'immersion ici

prend donc en considération le corps à la fois comme source de la perception, mais également comme médium artistique visuel, créant ainsi un rapport hybride face à l'œuvre d'art fictive dans le texte.

Chez Ryan, l'immersion littéraire est caractérisée par la spatialité, la temporalité et l'émotion. L'importance que prennent les œuvres d'art fictives dans *La carte et le territoire*, *Œuvres* et *The Body Artist* permet d'ajouter l'immersion perceptuelle aux phénomènes vécus par le lecteur de ce roman. De cette manière, il faut considérer cette expérience comme étant une immersion intermédiaire, rendue possible grâce à la fiction. En adoptant ce point de vue, l'immersion devient littéralement un moyen de la fiction : «Si l'immersion joue un rôle central dans la fiction, il n'en reste pas moins que son statut est celui d'un moyen : elle nous permet d'accéder à ce qui constitue la finalité véritable de tout dispositif fictionnel, à savoir l'univers de fiction». [Schaeffer, 1999, p.198.]. Ce propos de Schaeffer amène donc à considérer l'immersion de type intermédiaire comme dispositif propre à la fiction, et d'ainsi penser une expérience esthétique qui se définit à travers l'acte de lecture.

## Chapitre 2

### **L'immersion intermédiaire : penser un lieu pour l'existence des œuvres d'art fictives**

*Car la finalité de la fiction verbale (qu'elle soit narrative ou dramatique), comme celle de n'importe quelle fiction, de même que le critère véritable de son succès et de son échec, résident bien dans la création d'un modèle d'univers.  
- Jean-Marie Schaeffer. Pourquoi la fiction ?*

#### L'immersion comme dispositif

Après avoir cherché, dans un premier temps, à comprendre les facteurs qui conditionnent la présence du phénomène immersif dans le contexte précis des œuvres d'art fictives dans le texte littéraire, le présent mémoire tentera maintenant de penser cette immersion comme étant intermédiaire. Cette intermédialité se manifeste ici comme une relation entre deux médiums et peut être définie comme un lieu «autre», où le lecteur expérimente le médium visuel et le médium textuel en même temps. On tentera alors de concevoir l'immersion en tant que dispositif de la fiction qui permet la mise place d'un lieu pour l'intermédialité. Cette expérience se pense aussi dans une temporalité précise, celle de la simultanéité, de la coprésence de deux médiums. Plusieurs propositions sont donc mises de l'avant afin de penser ce lieu autre de la mise en relation intermédiaire. L'immersion causée par l'œuvre d'art fictive dans le texte sera d'abord considérée comme un dispositif, puis comme une hétérotopie, avant d'envisager l'intervalle et enfin, la médiation.

L'immersion s'articule comme dispositif puisqu'un dispositif est le propre d'une technique, d'un médium. L'immersion est un moyen propre à la littérature pour établir une mise en relation entre le lecteur et le texte. La littérature s'appuie sur la fiction pour faire vivre une immersion au lecteur, ce qui place la fiction comme moyen et l'immersion comme dispositif. Schaeffer insiste

sur le fonctionnement du dispositif et l'objectif poursuivi par l'immersion : «Il me semble ainsi que ce qui importe pour le rôle des dispositifs fictionnels dans l'économie psychique affective, ce ne soit pas tant le contenu de la représentation imaginaire, que le fait même du passage d'un contexte réel à un contexte fictionnel.» [Schaeffer, 1999 : p.324]. La coprésence des médiums dans le texte littéraire intégrant l'œuvre d'art fictive se pense comme un passage. Ce passage d'une forme à l'autre de la représentation inclut le lecteur et l'immersion qu'il y vit au sein même de ce procédé. La réussite de ce passage entre les formes médiales tient alors à la révélation des dispositifs qui les mettent en place. Il s'agit alors de dévoiler le fonctionnement stratégique du médium pour utiliser pleinement les possibilités de la fiction. Montrer comment fonctionne la fiction permet de l'inscrire dans le réel, d'en mettre en scène son univers, et ainsi, d'assurer l'immersion par l'acte de lecture. Ainsi, si l'effet n'est pas produit par le contenu, il faut penser aux avenues qu'emprunte l'immersion pour assurer son fonctionnement dans un mode littéraire fictionnel.

Dans *La carte et le territoire*, une réflexion sur le fonctionnement des différents médiums et de leurs dispositifs de représentation sert non seulement de dévoilement, mais aussi de contenu. Dans une conversation entre le personnage que Michel Houellebecq fait de lui-même et celui de Jed Martin, les deux créateurs débattent des différentes possibilités offertes par les spécificités des médiums :

«On pourrait très bien, aujourd'hui, retracer dans un roman le parcours du minerai de fer, la fusion réductrice du fer et du coke métallurgique, l'usinage du matériau, la commercialisation enfin – ça pourrait venir en ouverture du livre, comme une généalogie du radiateur.

-Dans tous les cas, il me semble que vous avez besoin de personnages...

-Oui, c'est vrai. Même si mon vrai sujet était les processus industriels, sans personnages je ne pourrais rien faire.

- Je crois que c'est la différence fondamentale. Tant que je me suis contenté de représenter des objets, la photographie me convenait parfaitement. Mais quand j'ai décidé de prendre pour sujet des êtres humains, j'ai senti qu'il fallait que je me remette à la peinture ; je ne pourrais pas vous dire exactement pourquoi. À l'inverse, je ne parviens plus du tout à trouver d'intérêt aux natures mortes ; depuis l'invention de la photographie, je trouve que ça n'a plus aucun sens. [...] Je sais que cela peut paraître absurde ; certain vous diront que le sujet n'a aucune importance, que c'est ridicule de vouloir faire dépendre le traitement du sujet traité, que la seule chose qui compte est la matière dont le tableau ou la photographie se décompose en figures, en lignes, en couleurs.

-Oui, le point de vue formaliste... ça existe chez les écrivains aussi ; c'est même plus répandu en littérature que dans les arts plastiques il me semble.»  
[Houellebecq ; 2010 ; pp.143-144]

Cet extrait permet de mettre de l'avant plusieurs aspects d'une immersion intermédiaire. D'abord, l'extrait se présente sous une forme comparative, reprenant la tradition de dévoiler les points les plus forts et le plus faibles de chacun des médiums. Cela prend forme ici à travers la fidélité de représentation de la photographie qui s'oppose à une personnalisation de la représentation picturale et à une liberté narrative de la fiction propre au roman. On illustre ainsi les spécificités médiales, tout en s'attardant à déterminer les sujets de représentation dans lesquels chacun excelle. L'extrait témoigne de la vision que chacun des personnages possède de son propre médium, et dévoile ainsi leur choix esthétique et les dispositifs qu'ils empruntent pour arriver à leur fin. Ce débat sur les médiums révèle une hiérarchie entre eux. Il s'agit d'un jeu de pouvoir qui détermine la forme de représentation la plus noble. Cela se passe également en regard des dispositifs, reprenant une hiérarchie des genres picturaux datant de l'art classique, mettant au-dessus de tout la peinture historique, puis le portrait, le paysage, la scène de genre et finalement, la nature morte, propos qui est ici entretenu par Jed Martin.

Cette relation au pouvoir permet de définir l'immersion comme dispositif de la fiction puisqu'elle entreprend, dans *La carte et le territoire*, de bousculer cette hiérarchie de la représentation par l'intégration d'œuvre d'art fictive. La relation au pouvoir est au cœur de la définition du concept

de dispositif chez Giorgio Agamben dans son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Il emprunte la terminologie contemporaine du concept à Michel Foucault : «J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser. Le dispositif donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent» [Foucault, *Dit et écrits* vol. 3, p.299 dans Agamben, 2007 : pp.9-10].

L'immersion comme dispositif littéraire se propose d'être un réseau reliant les médiums entre eux puisque les médiums ne peuvent coexister qu'à travers l'expérience de la lecture. Le dispositif immersif s'inscrit dans un jeu de pouvoir puisqu'il permet de bousculer la hiérarchie entre les médiums, intégrant une représentation visuelle fictive au sein du médium textuel. C'est un dispositif qui remet en cause l'autorité mimétique, figure d'ordre de la représentation. L'ordre est bousculé parce que le rapport du texte et de l'image au réel est combiné par la création d'œuvres d'art fictives qui ne peuvent exister que par la lecture du roman. De cette manière, le dispositif peut arriver à créer une nouvelle forme de savoir, une nouvelle forme d'expérience de lecture par l'immersion qui se veut intermédiaire, à la fois littéraire et visuelle, mais aussi fictionnelle et imaginative. Le dispositif permet donc de trouver un lieu pour l'œuvre d'art fictive, de créer un endroit pour déployer un univers qui lui est propre.

Ce rapport à l'autorité visuelle instaurée habituellement par la photographie est remis en question dans le projet de Levé. Le pouvoir de «vérité» qu'établit la photographie grâce à sa forme chimique, sa trace du réel, est ce qui est bafoué ici à travers sa forme descriptive et textuelle. L'œuvre 478 expérimente ses possibilités par le passage entre les diverses formes médiales, et sur

le changement d'autorité que ces formes ont sur le pouvoir octroyés aux différents types d'images. La transfert entre la forme réelle de la photographie et la fiction de cette image qui est transmise par le texte illustre d'emblée l'intermédialité d'un tel projet et défini ainsi le type d'immersion qu'expérimente le lecteur par sa mise en contact littéraire :

«478. Des personnages rejouent des scènes de tableaux anciens, photographiés dans des décors et des costumes contemporains. Leurs visages n'expriment rien. Les enjeux de la scène originelle se perdent, la chorégraphie change de sens. Les photographies sont tirées aux formats des tableaux, dont elles portent le titre.» [Levé ; 2002 ; p.176].

Le pouvoir traditionnel octroyé par certaines peintures perd tout son sens lorsque l'iconographie est transférée à la forme photographique, alors même que celle-ci est censée avoir une plus grande force représentative mimétique. Un second transfert est ensuite fait dans la représentation textuelle de ce passage entre les médiums, illustrant comment l'autorité de l'image est susceptible d'être ébranlée par le dispositif. Levé utilise la parodie comme dispositif de la post-modernité pour s'établir dans une distance critique face aux institutions, utilisant l'ironie pour se positionner contre l'autorité. Ainsi, l'intermédialité est présente dans le projet d'*Oeuvres* à travers l'acte descriptif des œuvres d'art fictives. Cette mise en relation des médiums à travers la fiction permet une immersion différente pour le lecteur, mais surtout, elle considère ce phénomène comme un dispositif de l'intermédialité.

Cette réflexion sur les médiums agit comme une prise de conscience de leur condition, de leur présence dans le texte malgré leur forme habituellement visuelle. Penser la condition d'un médium visuel à travers une autre forme médiale, qui est ici le texte, demande un effort supplémentaire au lecteur, augmentant ainsi l'effet immersif de l'acte de lecture. C'est de cette manière que l'intermédialité augmente, voir intensifie le phénomène

immersif, dans sa manifestation même, dans sa réflexion sur la coprésence des médiums. Et lorsque la fiction met en scène une telle réflexion, elle incite le lecteur à réfléchir sur le propre processus de l'immersion qu'il est en train de vivre, d'en être conscient à travers l'acte de lecture qu'il est en train d'accomplir, et donc, de vivre par lui-même la mise en relation des médiums à travers la fiction. Chez Don DeLillo, le dispositif est clairement dévoilé, et se propose au lecteur comme étant une réflexion articulée autour de ce que l'on peut savoir, de ce dont on peut faire l'expérience, et de ce qui en permet la mise en place :

«I ask her about the video that runs through the piece, projected onto the black wall. It simply shows a two-lane highway, with sparse traffic. A car goes one way, a car goes the other. There's a slot with a digital display that records the time.

"Something about past and future," she says. "What we can know and what we can't".» [DeLillo ; 2002 ; p.109].

Ici, on dévoile la stratégie même de l'artiste. La performance a quelque chose d'absolument insaisissable, tout comme le temps, que la forme écrite tente de capturer, représentant l'essence même de l'œuvre d'art fictive dans ce roman. La forme de l'entretien dans le roman est très intéressante puisqu'elle donne la parole à l'artiste, et permet ainsi de représenter la stratégie de représentation. On illustre donc ici le dispositif même, on montre comment il fonctionne, ce qu'il veut montrer. On dévoile ici le rapport entre la vidéo et la temporalité, et comment ce médium vient donner une autre dimension à la performance de l'artiste, troublant le rapport au temps, d'une part pour le public qui assiste à la performance puisqu'il vient le doubler entre l'action réelle performée et l'action filmée qui constitue une mise à distance, puis pour le lecteur qui se situe également dans une temporalité différente que celle de la fiction narrative. L'immersion ici est donc consciente de l'intermédialité et c'est à travers le dévoilement de ce dispositif qu'elle peut donc prendre place. Les médiums mis en relation peuvent dévoiler une perception de l'univers. Le dévoilement du dispositif permet alors la transmission d'une vision du monde à

travers la création artistique, mais également à travers la co-présence des médiums, qui sont ici l'art vidéo, l'art corporel et la performance, le tout transmis par la forme littéraire. La notion de dispositif donne du pouvoir à la fiction, augmentant ainsi l'effet immersif à travers la spécificité de l'intermédialité.

Cette nouvelle forme d'immersion redéfinit les types d'expériences plus classiques et conditionne les attentes du lecteur face à un texte. Il s'agit d'emblée d'une esthétique de l'expérimentation puisqu'elle joue sur la condition même d'existence des médiums. Dans une entrevue accordée à la Revue Etc pour le numéro «L'obsession du réel», Rancière définit l'époque actuelle de l'esthétique de l'art de la manière suivante: «Aujourd'hui, cela prendrait plutôt la forme du volume expérimental où on met des corps, des images, des choses avec l'idée que c'est par la découverte de leurs relations imprévues que l'expérience commune peut s'éclairer.» [Palmieri, 2002 : 40]. Cette mise en relation des médiums telle qu'établie par Houellebecq, Levé et DeLillo vient définir l'existence des médiums dans un dispositif mixte précis. Ce procédé d'hybridité de la forme se reflète à travers l'expérience de l'immersion intermédiaire. L'expérimentation permet d'aller au-delà d'un conflit mimétique pour permettre la coprésence des médiums et ainsi promouvoir le renouvellement de l'expérience immersive.

### L'œuvre d'art fictive dans un lieu «autre»

Une autre manière de considérer l'intermédialité dans le rapport immersif des œuvres d'art fictives dans le texte est de penser à l'espace que ces dernières ouvrent. Malgré leur existence uniquement littéraire, ces œuvres d'art possèdent une visualité très forte, et obligent le lecteur à faire un effort imaginatif, à se représenter pour lui-même ce que pourrait être ces images. Cette relation aux possibilités, cette absence de détermination concrète de l'image constituent un lieu autre et ce, même si l'aspect visuel des descriptions textuelles constitue un espace fictif. Un lieu réel parce que l'acte de lecture l'est tout autant et qu'il positionne le lecteur dans un espace concret, mais un lieu qui est à la fois imaginaire grâce à l'univers fictif créé par les descriptions des œuvres d'art, univers où le lecteur se voit transporté par la narration et l'immersion. Ce lieu intermédial pourrait être pensé selon le concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault. Les œuvres d'arts fictives pourraient ici être comparées au miroir dans le désir de comprendre le type d'espace dans lequel elles rendent possible l'expérience immersive pour le lecteur.

Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. [Foucault, 1984, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> ]

Comme dans un miroir, le lecteur se trouve absorbé par le lieu visuel imaginaire créé par l'œuvre d'art fictive. Il est à la fois dans une distanciation et dans un dédoublement. Physiquement, il se trouve dans un moment réel, dans l'acte de lecture et, à la fois, dans un moment fictif à travers ce

qui se déroule dans le roman. Cette capacité d'être dans le réel et le fictif à la fois est possible dans un lieu de l'hétérotopie, et comme le lieu de l'œuvre d'art fictive se pense également de cette façon, on peut alors le caractériser de la sorte. L'hétérotopie est un concept intermédial puisque l'immersion suscitée par ce lieu est créée par la dimension visuelle des œuvres d'art dans le roman, donc par la co-présence des médiums. Penser l'immersion comme lieu de l'hétérotopie est l'une des façon les plus forte d'affirmer la présence des œuvres d'art fictives qui prennent vie dans le récit. L'hétérotopie du livre, dans sa forme matérielle réelle insiste sur l'acte de lecture comme ayant lieu dans le moment présent, dans un lieu intime, tout en étant une manière d'ouvrir les possibles, en créant un univers fictionnel où ce qui se passe dans le récit devient un lieu d'expérimentation des différentes formes d'existence pour l'œuvre d'art. Ce lieu intermédial contribue à créer une esthétique contemporaine à travers la problématique de la fiction de l'œuvre d'art dans le texte et donne ainsi un très grand pouvoir créatif au lecteur dans son processus d'immersion.

### L'intervalle et la fiction

Il est alors intéressant de poursuivre cette réflexion sur l'espace du littéraire, qui affirme sa différence grâce à la diversité des médiums qui y sont présents et qui invite le lecteur à en faire une expérience «autre». Cet espace intermédiaire et immersif créé par la présence d'œuvres d'art fictives au sein du roman pourrait se penser selon un autre concept bien précis, celui du *zwischenraum* d'Aby Warburg, littéralement l'entre-espace, mais traduit comme intervalle par Georges Didi-Huberman dans *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Ce concept rappelle également des notions comme celles du milieu, de l'entre-deux, de l'interstice ou même de l'intermède à l'opéra. Le *zwischenraum* suggère une ouverture des possibilités de l'image, support formel et esthétique, vers un lieu d'action pour la mémoire sociale, à la fois collective et culturelle. Cette possibilité se révèle dans le mouvement des images entre elles, mais aussi dans une mise en relation au monde, voire, à la littérature. C'est dans le rapport de distance à l'image que l'entre-espace intervient. Une fois mise en relation, l'image, dans sa distance entre ce qu'elle est et ce qu'elle représente, devient l'objet d'une science de la culture. Cette vision de l'intervalle s'accorde alors tout à fait avec les visées de l'esthétique contemporaine que nous poursuivons ici à la suite des réflexions de Marc Jimenez, mais également dans une tentative de compréhension du type d'immersion vécue par le lecteur qui est confronté à une expérience intermédiaire, soit celle de la présence d'œuvres d'art fictives dans le texte.

L'entre-espace se veut donc un dispositif de monstration qui, dans le détail, permet d'établir les relations entre les images et de prendre conscience de cette distance, celle nécessaire à toute réflexion sur la mémoire. L'entre-espace assure ainsi la survivance de l'art à travers un autre

médium, soit le récit de fiction. Le roman devient un intermédiaire créatif donnant une force à l'imaginaire, voir à la mémoire du lecteur, au sens où l'interprète Didi-Huberman:

«Mais le "milieu" dont il est question n'est pas seulement le champ optique d'où se détachent les figures : il constitue en même temps leur espace matériel, leur environnement dynamique, leur "séjour". [...] Dès lors, le «milieu» peut être compris comme Medium – au sens physique, voir chimique du terme – c'est-à-dire une atmosphère visuelle capable de se manifester jusque *dans les images* elles-mêmes.» [Didi-Huberman, 2002 : p.496].

Chez Houellebecq, la fiction permet au texte d'aspirer à un lieu «autre», différent de ce que ses caractéristiques matérielles lui permettent pourtant. La fiction comme technique permet d'arriver à une fin qui dépasse son propre usage. À travers elle, le récit littéraire peut envisager ouvrir les possibilités pour d'autres médiums. L'œuvre d'art fictive au sein du récit romanesque suggère une transformation du paradigme de la représentation auquel le texte est habituellement confronté. Le roman devient un espace d'expérimentation pour l'image. Un lieu qui propose d'explorer un univers des possibles tout en tentant de redéfinir la mise en relation du textuel et du visuel. Le roman devient un entre-espace puisqu'il est le lieu d'où naissent les œuvres d'art fictives. Il en constitue le dispositif de monstration, celui qui permet d'établir la distance entre l'œuvre d'art et le public. Un extrait du roman permet de bien mettre en place ces différents éléments qui sont spécifiques au *zwischenraum*:

«Dans «Michel Houellebecq, écrivain», soulignent la plupart des historiens d'art, Jed Martin rompt avec cette pratique des fonds réalistes qui avait caractérisé l'ensemble de son œuvre tout au long de la période des «métiers». Il rompt difficilement, et on sent que cette rupture lui coûte beaucoup d'efforts, qu'il s'efforce par différents artifices de maintenir autant que faire se peut l'illusion d'un fond réaliste possible. Dans le tableau, Houellebecq est debout face à un bureau recouvert de feuilles écrites ou demi-écrites. Derrière lui, à une distance qu'on peut évaluer à cinq mètres, le mur blanc est entièrement tapissé de feuilles manuscrites collées les unes contre les autres, sans le moindre interstice. Ironiquement, souligne les historiens d'art, Jed Martin semble dans son travail accorder une énorme importance au texte, se polariser sur le texte détaché de toute référence réelle. [Houellebecq 2010 : 184]

Le portrait du personnage que Michel Houellebecq fait de lui-même tente d'échapper au réel puisque l'œuvre d'art n'existe pas. Elle est tout aussi fictive que le roman l'est. Ce détachement de la réalité peut être envisagé comme une stratégie employée par le texte pour apprivoiser l'image dans l'absence de matérialité qui la caractérise. L'abandon de la mimésis permet au récit de fiction de se concentrer non plus sur les difficultés de la fidélité descriptive de l'*ekphrasis*, mais sur les conditions de la présence de l'image au sein du texte. En ce sens, le moment de description au sein de la narration constitue l'espace-entre, là où il y a création d'une matière virtuelle, mais également une mise à distance entre ce que l'image est et ce qu'elle représente.

C'est dans la distance que la mémoire peut agir de manière sociale, tel que l'énonce la toute première phrase du texte d'introduction à l'atlas *Mnemosyne*. Warburg insiste sur l'importance de la distance pour comprendre l'entre-espace. Cela permet de relier ce concept intermédiaire à l'expérience immersive:

« Introduire consciemment une distance entre soi-même et le monde extérieur, c'est ce que l'on peut sans doute désigner comme l'acte fondateur de la civilisation humaine ; si l'espace ainsi ouvert devient le substrat d'une création artistique, alors les conditions sont réunies pour que cette conscience d'une distance devienne une fonction sociale permanente qui, rythmée par le va-et-vient pendulaire entre matière et Sophrosyne, dessine ce mouvement cyclique entre une cosmologie de l'image et une cosmologie du signe dont la capacité ou l'impuissance à orienter l'esprit ne signifie rien de moins que le destin de la culture humaine. » [Warburg, 1928 / 1994 : p.38].

Le type d'espace que crée l'expérience immersive des œuvres d'art fictives dans le texte trouve son essence dans cette approche de l'intervalle. En affirmant son intermédialité, l'œuvre d'art fictive propose la présence de l'intervalle au sein du texte et définit un lieu propre à son expérimentation. Si Warburg parle d'espace ouvert, c'est parce que l'intervalle permet le possible et définit ici le projet littéraire dans un champ expérimental, un lieu autre où la manifestation d'un autre type d'expérience de l'œuvre d'art se concrétise.

Le rapport de la distance chez Levé est également très intéressant. La distance entre le lecteur et le texte permet de troubler le rapport représentatif, certes, mais comme la fiction ne donne pas la possibilité à l'image de se manifester, l'acte descriptif est en soit une distance. Dans l'œuvre 20, la fiction apparaît de deux manières, distinctes, d'abord par le texte, puis, par la distance entre le lieu décrit et son référent usuel :

«20. Aux Etats-Unis, un voyage est accompli pour photographier des villes homonymes de villes d'autres pays. L'itinéraire, qui les relie en ne passant qu'une fois dans chacune d'elles, fait le tour du pays en treize mille kilomètres. [...] Le chemin est parcouru en voiture. Les villes traversées sont, par ordre alphabétique : AMSTERDAM, BAGDAD, BELFAST, BELGRADE, BELLEVILLE, BERLIN, BETLEHEM, BETHUNE, BRISTOL, CALAIS, CAMBRIDGE, CANTON, CARLSBAD, CARTHAGE, CLERMONT, CUBA, DELHI. DUBLIN, FLORENCE, FRANKFORT, GLASGOW [...]» [Levé ; 2002 ; pp.12-13]

La distance utilise ici les mêmes techniques que l'immersion, soit l'utilisation du nom propre et de lieu réel. Mais le jeu de la distance consiste à troubler le référent réel. La ville de Berlin, dans l'état de New-York, ne correspond pas au Berlin de l'imaginaire collectif. L'œuvre joue sur ce trouble, crée un intervalle entre la première idée que le lecteur se fait du lieu et le lieu réel. La représentation mentale qu'il se fait de ce nouveau lieu maintenant qu'il sait que sa première idée est infirmée est également mise à distance par le rendu uniquement textuel du lieu. Le lecteur sait que le projet consiste à photographier ces villes «doubles» pour créer une distance entre la ville «connue» et la ville «inconnue» pour créer une trouble de référent, mais comme le projet n'est rendu que par écrit, que ces photos n'existe pas, le lecteur est lui aussi pris dans la distance représentative. Il se situe dans l'intervalle, dans cet espace où l'œuvre d'art existe parce qu'elle est décrite, mais où elle n'est que fiction parce qu'elle n'est que texte. Il est donc tout à fait approprié de considérer le type d'immersion vécue ici par le lecteur comme étant un milieu, un entre-deux, un espace autre qui se détermine par son caractère intermédial.

Chez Jean-Marie Schaeffer, l'immersion est le résultat d'une distance entre le lecteur et le roman. En introduisant une immersion intermédiaire, le texte s'articule comme un entre-espace. Ce lieu vient révéler la littérature comme dispositif à la fois de monstration et de distanciation pour l'œuvre d'art fictive. En affirmant cette intermédialité, on revient directement au phénomène même :

«Toute fiction est le lieu d'une distanciation causée par le processus d'immersion fictionnelle. Nous avons vu qu'un de ses traits caractéristiques réside dans le fait qu'il s'agit d'un état mental scindé : il nous détache de nous-mêmes, ou plutôt il nous détache de nos propres représentations, en ce qu'il les met en scène selon le mode du «comme si», introduisant ainsi une distance de nous-mêmes à nous-mêmes.» [Schaeffer, 1999 : p.325]

L'œuvre créée par Lauren Hartke exploite justement la thématique de la distance face à soi-même. Toute sa démarche artistique se concrétise d'ailleurs autour du fait qu'il est nécessaire d'explorer cette distance, à la fois dans un processus créatif, mais également dans un processus de deuil et de découverte de soi. Tout comme le lecteur, le personnage fait l'expérience de la narration comme étant un acte de distance. Elle s'efforce alors de mettre en scène sa propre vie comme une œuvre de performance et ainsi vivre une distanciation du réel. La fiction de l'acte performatif est ce qui permet la distance de l'intervalle de prendre place dans la représentation de soi. C'est l'acte narratif même qui permet à ce détachement de se concrétiser : «The stories she told herself did not seem hers exactly. She was in them so heedlessly they seemed to come from a deeper source, whatever that might mean, a thing that was overtaking her. Where did they come from ?». [DeLillo ; 2002 ; p.117]. Ainsi, la fiction permet de créer un espace entre soi et la représentation de soi, et ici DeLillo suggère d'utiliser cet espace, cet intervalle, comme étant une source même de la création artistique. La distance que l'artiste éprouve face à elle-même est source de trouble, de sentiment d'étrangeté face à soi comme sujet. C'est ce sentiment qu'elle

décide d'exploiter et de mettre au centre de sa démarche créative. Pour le lecteur, assister à un tel procédé permet une relation unique et privilégiée face à l'œuvre d'art. Par cette proximité, ce rapprochement avec le travail de l'artiste, le jeu de la distance prend également une dimension immersive à travers son intermédialité. Cette dynamique du jeu s'inscrit tout à fait dans le contexte contemporain de la littérature post-moderne. D'une part, le lecteur doit s'immerger dans le récit afin de réduire la distance entre lui et le texte, mais il doit également partager la distance établie par la narration qui est vécue par le personnage. Ce paradoxe établit l'ironie au centre de l'expérience immersive et rappelle la conscience que le lecteur doit avoir à la fois du dispositif littéraire et des codes de la représentation pour vivre cette expérience de lecture de l'œuvre d'art fictive.

Un dernier élément intéressant à considérer lorsqu'on tente de définir le lieu de la fiction de l'œuvre d'art en temps que *zwinschenraum* est l'écho de ce concept jusqu'en art contemporain.

A medium is just a "middle", an in-between or go-between, a space or pathway or messenger that connects two things—a sender to a receiver, a writer to a reader, an artist to a beholder, or (in case of the spiritualist medium) this world to the next. [...] If media are middles, they are ever-elastic middles that expand to include what look at first like their outer boundaries. The medium does not lie between sender and receiver ; it includes and constitutes them. [W.J.T. Mitchell ; 2005 ; p.204].

Ainsi, l'immersion intermédiaire est caractérisée par la distance qui est créée par le roman en tant qu'entre-espace. Ce milieu est expérimenté à la fois comme texte et comme image par le lecteur, l'invitant à une participation immersive qui lui demande également une contribution imaginative. Le roman qui intègre des œuvres d'art appelle à une plurisensorialité lorsque son lecteur doit imaginer le monde fictif dans lequel il s'incruste. Face à une production d'œuvres d'art contemporaines, l'immersion littéraire, devenue intermédiaire, amène forcément un changement

de type d'expérience, et donc, de type de lecteur. Le lecteur est alors dirigé vers une expérience de spectateur en raison de la coprésence des médiums au sein d'une même œuvre, ici romanesque. Il est donc tout à fait pertinent de considérer une conception du milieu qui provient de l'histoire de l'art afin de pouvoir appliquer un tel concept à toutes les dimensions de l'œuvre d'art fictives, qui, comme le soutient W.J.T. Mitchell ici dans *What do pictures want?* se positionne comme étant une manière de repousser les frontières des médiums de par leur existence uniquement textuelle. Ce milieu se pose également comme étant le lieu de relations, ici entre texte et image, mais également entre l'œuvre d'art et son public, entre la fiction et le réel, entre le livre et le lecteur.

## L'intermédialité comme médiation de l'expérience immersive

*C'est l'espace de ces relations et de leurs modalités, champ d'effets de forces, que pourraient alors formaliser, dans une théorie et pratique de la description, ce que j'appellerai les marqueurs de virtualité [...].*

*Louis Marin. De la représentation*

Concrètement, l'œuvre d'art fictive dans le roman est une œuvre à laquelle on réfléchit, on pense, mais à travers un autre dispositif que celui dans lequel elle prend habituellement forme puisque la fiction la fait passer d'une existence visuelle à une existence purement littéraire. La transformation formelle qui s'opère ne fait que changer le mode de représentation, positionnant l'œuvre d'art dans un dévoilement sous une autre forme médiale. Il s'agit donc d'une prise de contact par la mise à distance comme on l'a vu plus haut. Cette mise à distance implique également une prise de conscience du médium, autant de ses possibilités spécifiques que de son rapport à l'opacité et à la transparence. Cette conscience du dispositif, qui est le texte dans le cas des œuvres d'art fictives de Houellebecq, DeLillo et Levé, est déterminant de l'expérience de lecture. La conscience du médium par lequel l'idée de l'œuvre d'art est véhiculée constitue un élément fondamental de l'immersion. Il faut donc approcher le texte comme étant une médiation de l'œuvre d'art, qui permet sa transmission au lecteur à travers la fiction. Dans *De la représentation*, Louis Marin propose l'idée que la représentation, dans son désir mimétique, ne s'effectue que par la négation des dispositifs qui, pourtant, la permette, réaffirmant ici encore une fois l'ironie post-moderne. Cela implique que la littérature qui intègre une œuvre d'art fictive dans sa narrativité, comme dans le présent corpus, révèle en fait l'opacité du médium. Cela se produit parce que le souci d'intégrer une production artistique fictive ne révèle finalement que la

stratégie de la fiction et de ses techniques littéraires. Et pourtant, le lecteur n'est pas dupe, il sait que l'œuvre n'existe pas. Le médium est donc conscient de sa limite et finalement, ne se dévoile que lui-même.

L'œuvre d'art fictive ne fonctionne donc pas comme mimésis dans son désir de reproduire, mais davantage comme un trompe-l'œil à travers l'affirmation de sa virtualité:

«La chose trompe-l'œil dévoile dans la représentation le secret même de la représentation, le secret de sa loi, en la retournant contre elle. Elle nous fait voir, un instant, entre savoir et vision, prospect et aspect, dans un suspens fasciné du regard, la transparence de l'écran, la surface du miroir, la vitre de la fenêtre.» [Marin, 1994 : p.310].

Cette idée du trompe-l'œil avancée par Marin permet de situer les considérations médiales d'une transformation de forme subie par l'œuvre d'art fictive qui n'est que textuelle. Cette forme littéraire assignée à l'image dévoile le désir d'atteindre une transparence et, se faisant, dévoile l'opacité du médium textuel lorsqu'il fait la représentation de l'œuvre d'art fictive. Ce trompe-l'œil, cet écran, ce miroir, cette vitre rejoignent également la définition de l'hétérotopie de Foucault proposée plus haut, plaçant l'intermédialité comme un déterminant de l'expérience immersive à travers cette conscience de l'opacité.

Cette opacité se concrétise dans la conscience de la mise à distance qu'impose le récit entre l'œuvre d'art et le lecteur à travers l'acte narratif. L'œuvre d'art ne peut pas se dévoiler par elle-même en raison de son existence fictive, uniquement littéraire. La première réussite artistique de Jed Martin illustre bien ce paradigme :

«L'entrée de la salle était barrée par un grand panneau, laissant sur le côté des passages de deux mètres, où Jed avait affiché côté à côté une photo satellite prise aux alentours du ballon de Guebwiller et l'agrandissement d'une carte Michelin «Départements» de la même zone. Le contraste était frappant : alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniformes

parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lavis de départementales, de routes pittoresques, de points de vue, de forêts, de lacs et de cols. Au-dessus des deux agrandissements, en capitales noires, figurait le titre de l'exposition : «LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE » [Houellebecq, 2010 : pp.81-82].

Cet extrait illustre bien cette problématique de l'opacité médiale dans la représentation textuelle de l'œuvre d'art fictive, faisant de la médiation de l'art une problématique et une œuvre d'art en soit. Le titre de l'exposition renvoie directement au titre du roman, qui dévoile son désir de penser une mimésis à l'extérieur de l'imitation de la réalité. Le fait de proposer une œuvre d'art uniquement littéraire et fictive suggère d'articuler une pensée entre la représentation et son modèle, et dans le cadre de l'expérience immersive, n'a comme objectif finalement que de dévoiler cette pensée, cette fiction, ce trompe-l'œil. Ce dévoilement implique un certainement emboîtement des différentes couches de la représentation dont le lecteur doit être conscient pour se laisser aller immerger, pour se laisser habiter par l'espace intermédial, ce lieu «autre» dans la distance précise entre le réel et la fiction. De cette manière donc, l'œuvre d'art fictive imite le réel, mais doit davantage se penser comme médiation par son existence uniquement littéraire. Le titre de l'exposition renvoie directement au titre du roman et dévoile son parti pris pour la copie plutôt que pour son modèle. Le fait de proposer une œuvre d'art uniquement littéraire et fictive suggère d'articuler une pensée entre la représentation et son objet. La fiction de Houellebecq n'a comme désir que de dévoiler cette pensée, ce parti pris à travers la mise en valeur de la carte comme objet *médiant* du territoire, l'équivalent du texte comme objet *médiant* de l'œuvre d'art fictive.

Il s'agit d'une problématique également exploitée par Levé et qui reprend des thématiques similaires. La médiation se pose ici comme vecteur de l'expérience que le lecteur fait de l'œuvre

d'art. La médiation est la condition qui rend cette expérience possible puisque c'est à travers le texte que l'œuvre est véhiculée. La fiction de l'œuvre fait en sorte que cette dernière a besoin du texte pour être transmise. L'œuvre proposée par Levé, celle qui se situe à la fois dans la description et dans l'hypothèse, exploite donc elle aussi cette notion de médiation de l'œuvre d'art fictive par le texte, mais également la médiation du territoire par la carte : «373. Un plan de Paris est photographié dans le noir. L'obturateur reste ouvert le temps qu'un fin faisceau éclaire un itinéraire. Sur le tirage, on ne voit du plan que les rues sur lesquelles la lumière est passée. Elles dessinent le mot «FUIR»...» [Levé ; 2002 ; p.144]. Ce qui est intéressant avec cette double médiation, c'est qu'elle implique le lecteur au sein de son processus. D'abord, le rapport entre itinéraire et plan introduit une dimension humaine au territoire. Ensuite, l'œuvre témoigne d'un choix, soit la fuite, qui détermine l'itinéraire et qui ne vient éclairer qu'une seule partie du plan selon cette présence humaine. Ce choix détermine la forme de l'image, qui est ensuite soumise à la médiation par le texte. Il s'agit alors d'une appropriation de la représentation par le lecteur, déterminant ainsi ses propres conditions d'immersion. La médiation contribue à la déconstruction du phénomène immersif, de sa mise en scène, mais également de sa réussite par le dévoilement de l'opacité médiale :

«La déconstruction de la représentation qu'est la carte de la ville est déjà commencée par le double jeu du portrait comme trace et version énonciative sur ses diverses modalités. Déconstruire la représentation de la ville dans sa cartographie, c'est faire du plan un texte : un texte ou un tissu, c'est-à-dire une trame et une chaîne, une combinaison spécifique de matières d'expression.» [Marin ; 1994 ; p. 296]

Cet aspect du jeu qui s'installe dans la conscience de la médiation à la fois de la carte et de l'œuvre d'art fictive constitue un facteur déterminant de l'expérience de lecture. Parce que le lecteur connaît les conditions de la représentation, parce qu'il assiste au dévoilement du médium

dans son opacité. L'immersion se voit alors pensée dans un espace intermédial et la coprésence des médiums s'articule par la médiation de l'œuvre d'art fictive.

Chez DeLillo, l'opacité du médium se manifeste à travers la difficulté d'accessibilité de la matière pour l'artiste. Lauren Hartke est une artiste de la performance et du body art. Son médium est donc son propre corps. La conscience du médium est une connaissance à développer, et dans le cas présent, cette conscience doit être pensée comme une connaissance de soi, de son corps: «"The body has never been my enemy", she says. "I've always felt smart in my body. I taught it to do things other bodies could not. It absorbs me in a disinterested way. I try to analyze and redesign".» [DeLillo ; 2002 ; p.107]. Hartke exprime ici le rapport qu'elle entretient face à son corps, insistant sur un sentiment de connaissance de son propre corps, correspondant ainsi à cette conscience du médium. Le fait qu'elle témoigne de la nécessité d'enseigner certaines choses à son corps, des choses que d'autres ne peuvent effectuer, représente la malléabilité du médium et, le fait que ce dernier puisse être travaillé, permet de considérer le corps comme médium en soi. Dévoiler cette difficulté d'appropriation du médium corporel consiste alors à révéler l'opacité du travail de l'artiste et le témoignage, ici, devient la médiation de la réflexion sur le médium. Comme tout le roman s'attarde à la malléabilité du médium, à la transformation du corps de l'artiste, l'expérience immersive est donc elle aussi déterminée par cette relation qui est établie entre le lecteur et l'œuvre, et avec sa médiation par le texte, caractérisant ainsi l'immersion comme étant un lieu intermédial.

## Le texte littéraire comme remédiation de l'œuvre d'art

*Qu'est-ce donc de représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans sa représentation et, du même coup, dominer le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu, et dans cette appropriation différée [...].*

*Louis Marin. De la représentation*

La fiction, à travers les caractéristiques qui lui sont propres, opère un changement dans son traitement de l'œuvre d'art. Comme technique, elle est aussi un procédé de médiation. Par son action, la fiction met à distance le contact primaire entre œuvre d'art et spectateur. Le texte sert alors d'intermédiaire et permet la présence d'une œuvre d'art qui est pourtant visuellement absente dans le réel. Mais en faisant cela, le récit dévoile sa propre construction, sa propre opacité médiatique. On pourrait alors parler ici de la fiction comme étant une remédiation telle que l'entendrait Bolter & Grusin dans *Remediation : Understanding New Media* :

«Remediation as the mediation of mediation. Each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other in order to function as media at all.» [Bolter & Grusin, 1999 : p.55].

Cette nécessaire co-présence des médiums vient situer l'œuvre d'art fictive dans le roman comme étant en fait une action de remédiation, et cette double mise à distance intermédiaire permet de comprendre la portée de l'impact immersif d'une telle description littéraire sur le lecteur. En plus de dévoiler son opacité à travers le récit par ses procédés techniques, la fiction de Houellebecq fait pencher les problématiques de la narration vers une mise en scène de ses couches médiatiques. Le personnage de Jed Martin aborde la création de ses œuvres à travers un désir de

montrer cette opacité. Un extrait du roman illustre bien ce désir en détaillant chaque étape technique de la production de la série des cartes Michelin :

«Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop.» [Houellebecq, 2010 : p.65].

Ainsi, le médium photographique se dévoile en tant que technique, expliquant chacune des couches de formations de l'image. Elle montre le processus de transformation de l'objet, la carte Michelin, en œuvre d'art. Ce qui est intéressant ici est le fait que l'objet soit déjà une transformation en soi. En effet, la carte Michelin se veut une transformation du territoire comme représentation à la fois codée et normée. Il y a donc, dans un premier temps, médiation de l'œuvre d'art par le texte, mais remédiation de l'œuvre d'art puisque l'objet de sa mimésis est déjà représentation. Le territoire est représenté par la carte Michelin qui, elle, est représentée par la photographie de Jed Martin qui, elle, est représenté par le texte littéraire dans le roman de Houellebecq. Cette chaîne entre les différents médiums constitue alors une remédiation, mais illustre bien leur interdépendance. Ainsi, la médiation se situe à chacun des niveaux plutôt que dans la production finale. L'œuvre d'art qui est fictive reproduit cette chaîne alors cette chaîne de la multiple médiation et implique alors que la remédiation soit déterminante de l'expérience immersive du lecteur, notamment à cause de la fiction de l'œuvre d'art, mais également due à sa nature intermédiaire.

Cette transformation des médiums est rapportée par le récit narratif et vient ainsi établir la remédiation. Chez DeLillo, la remédiation touche le contenu de la fiction tout en s'appliquant à

sa forme. Le personnage de Lauren Hartke aborde la création de sa performance à travers un désir de montrer cette opacité. Mais pour y arriver, elle doit passer à travers une remise en question qui effectue une monstration du système de strates : « Things she saw seemed doubtful –not doubtful but ever changing, plunged into metamorphosis, something that is also something else, but what and what.» [DeLillo; 2002; p.38] Cet attrait pour la métamorphose révèle la double nature de ce qui l'entoure, mais aussi, de son propre travail. Le corps de l'artiste devient le dispositif de l'œuvre d'art tout en continuant de la définir comme être : «Or you become someone else, one of the people in the story, doing dialogue of your own devising. You become a man at times, living between the lines, doing another version of the story.»[DeLillo; 2002; p.22] Ici, le corps qui se transforme pour l'art est une source de médiation. Cette transformation est rapportée par le récit narratif et vient ainsi établir la remédiation. Cette remédiation touche le contenu de la fiction tout en s'appliquant à sa forme. La transformation permet de montrer comment fonctionne le processus lorsqu'une technique littéraire se l'approprie. Il y a donc une médiation de l'histoire vécue par Lauren Hartke à travers les marques qu'en garde son corps comme un témoignage d'un traumatisme. L'artiste remet donc en question ce qu'a conservé son corps de cette expérience et l'utilise comme source même de la représentation dans son œuvre de performance. Cette œuvre est ensuite remédiée par le texte, et c'est au tour du lecteur de remettre en question la forme de la représentation du médium visuel, mais également la nature même de l'histoire qui est racontée. À travers le travail créatif de l'artiste, DeLillo questionne donc également les possibilités de la narration, positionnant la remédiation comme étant une manière à la fois de transmettre l'œuvre d'art, mais également de questionner le médium littéraire, positionnant encore une fois la fiction de l'œuvre d'art dans le roman comme le lieu d'une immersion intermédiaire puisque le lecteur expérimente cette opacité et ces tensions de la représentation.

Ce qui est aussi intéressant avec ce concept de remédiation, c'est que, tout comme la fiction elle-même, il porte peu d'intérêt à la véracité de son objet :

«Remediation as the inseparability of mediation and reality. Although Baudrillard's notion of simulation and simulacra might suggest otherwise, all mediations are themselves real. They are real as artifacts (but not as autonomous agents) in our mediated culture. Despite the fact that all media depend on other media in cycles of remediation, our culture still needs to acknowledge that all media remediate the real. Just as there is no getting rid of mediation, there is no getting of the real.» [Bolter & Grusin; 1999; pp.55-56].

Ainsi malgré l'absence de mimésis, l'œuvre d'art fictive présente dans le roman de fiction arrive à s'inscrire dans une réalité, soit celle de la médiation. En tant que technique, la fiction crée un modèle de médiation pour l'œuvre d'art. C'est ce modèle qui est bel et bien réel. Il y a donc un déplacement dans la nécessité de fidélité de la réalité. Ce n'est pas important si on imite le réel ou pas. La réalité dans ce paradigme se trouve ailleurs. Elle n'est pas dans la représentation de l'objet, mais dans sa médiation. Bolter et Grusin ajoute la possibilité de renouveler ce paradigme par la remédiation : «*Remediation as reform. The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media. Furthermore, because all mediations are both real and mediations of the real, remediation can also be understood as a process of reforming reality as well.*» [Bolter & Grusin; 1999; p.56]. Ce désir de reformulation est au cœur même du projet d'Édouard Levé. Parce que, d'emblée, en tant qu'artiste, Levé affirme la non-existence de sa nouvelle production artistique en publiant *Œuvres* sous forme de texte. Mais le travail sur la forme médiale est également présente au sein des œuvres qui y sont décrites :

«108. Pendant la projection d'un film, un homme évalue son sentiment à intervalles réguliers. Une peinture représente l'évolution de ses émotions, restituées sous forme de bandes verticales dont la largeur représente la durée, la hauteur l'intensité, et la couleur la nature : comique en vert, triste en bleu, érotique en rose, intellectuelle en gris [...]. Le ton de la bande est d'autant plus dense que l'émotion est forte. [...] Les titres des tableaux sont ceux des films.» [Levé ; 2002 ; pp.58-59].

Le passage d'une forme à l'autre est au cœur de la problématique même de ce mémoire. C'est à travers cette forme de passage que l'on saisit également l'intermédialité d'un projet tel que celui de l'œuvre d'art fictive dans le texte. Ce passage est une forme de remédiation puisqu'il constitue une double couche de distance entre le lecteur et l'œuvre, plaçant le texte au cœur même de tout acte interprétatif, au sein de la logique de représentation qu'elle impose et qui détermine aussi l'expérience de lecture, et donc de l'immersion. Ce passage est un changement de forme, et l'œuvre fictive ici décrite par Levé exploite ce transfert, cette reformation telle qu'expliqué par Bolter & Grusin. Ce qui est intéressant dans ce passage entre l'image filmé et la peinture, puis ensuite vers le texte, est qu'il place le public comme acteur principal de la transformation. Il implique directement la réaction face à l'œuvre d'art, tout en étant ensuite le vecteur de sa transmission. La réaction du public face au film qui prend forme comme peinture avec bande de couleur est en soit une forme de médiation, mais également une forme d'appropriation. Sa remédiation par le texte implique elle aussi l'appropriation de l'œuvre d'art fictive par le lecteur, liant ainsi intimement le travail d'imagination que le lecteur se doit de faire, s'il veut s'immerger dans le récit, à l'acte de remédiation que suscite la forme intermédiaire.

C'est donc en pensant la fiction comme une technique qui, en tant que remédiation peut reformer le réel, que l'on peut ici considérer la présence de l'œuvre d'art dans le roman. La fiction reforme cet objet, en le dématérialisant par le texte dans lequel il n'a aucune forme physique possible. Il devient alors un dispositif de l'expérience immersive que peut vivre le lecteur. Puis, en la défaisant de toute référence mimétique, l'œuvre d'art qui n'est que textuelle voit sa relation au référent brisée. Ce lieu de la fiction nécessite alors d'être pensé comme étant un lieu autre, une hétérotopie ou bien une intervalle. La description des œuvres d'art fictive au sein du roman

devient alors une forme de médiation. La fiction dans cette mise à distance de l'œuvre d'art peut explorer ses possibilités en tant que dispositif, mais aussi, remettre en valeur une certaine co-existence des médias au sein d'une même œuvre. Cette revalorisation est une manière de reformer l'œuvre d'art, mais aussi son rapport avec le texte, faisant de la fiction inévitablement un processus de remédiation dans lequel l'expérience immersive se définit par son intermédialité.

### Chapitre 3

#### L'expérience du lecteur-spectateur. De l'immersion à l'interaction.

*Meaning is the image's ability to form a relationship with the viewer. The gaze cannot engage with meaningless. Meaning is an invitation, not an order ; we do not have to accept it. Because there are two kinds of images – those that open up the existing world and help us accept it and those that open up virtuality, or possible worlds – there are also two kinds of meaning. One tells us about the world, the other about the creator's worldview.*

*-Arjen Mulder, From Image to Interaction, pp.18-19.*

#### L'acte de lecture : entre aura et interaction

Dans le contexte de l'expérience immersive, la fiction est une stratégie de représentation de l'œuvre d'art. La fiction offre un autre point de vue lorsque la relation entre texte et image prend en considération l'apport participatif du lecteur, lequel, ici, devient également un spectateur lorsqu'il est confronté à la description précise d'une œuvre d'art. L'immersion proposée par le roman qui présente des œuvres d'art fictives est en mesure de redéfinir l'acte de lecture grâce à la présence du visuel dans cette expérience. Cette redéfinition prend forme en posant l'intermédialité du récit comme pivot de cette transformation. Si l'expérience de lecture peut être ainsi redéfinie, c'est parce que les œuvres d'art fictives occupent une place centrale dans le corpus présenté ici, soit dans *La carte et le territoire*, dans *The Body Artist* et dans *Oeuvres*. L'économie de la description au sein du récit s'articule comme complément narratif. De leur côté, les ekphrasis des œuvres créées par Houellebecq, DeLillo et Levé ont une influence sur le déroulement de la narration et sur l'évolution de l'intrigue, ce qui redéfinit leur place au sein de l'économie littéraire tout en contribuant à la création d'une vision du monde véhiculée par le récit de fiction. Les séquences descriptives du roman ne sont plus réduites à une simple fonction

d'ornementation ; elles sont bel et bien au cœur de l'élaboration de tout le récit et donc de l'univers textuel qui y est créé.

Par exemple, la narration dans *La carte et le territoire* se déroule autour de la vie de Jed Martin. Les différentes fluctuations biographiques de l'artiste structurent l'économie du récit. On s'aperçoit rapidement que la vie de ce personnage est empreinte de sa production artistique. Ses œuvres sont au centre de ses préoccupations puisqu'il se définit d'abord et avant tout comme un artiste. Cela positionne chacune des œuvres comme pivot narratif. Chacune des séries produites par Jed Martin correspond à une phase particulière de sa vie et, chaque fois qu'il en termine une, il s'ouvre consciemment à d'autres événements personnels et professionnels :

«C'était vraiment un tableau de merde qu'il était en train de faire. Il saisit un couteau à palette, creva l'œil de Damien Hirst[...]. Un peu calmé il s'arrêta, considéra ses mains gluantes de peinture, termina le cognac avant de sauter à pieds joints sur son tableau, le piétinant et le frottant contre le sol qui devenait glissant. Il finit par perdre l'équilibre et tomba, le cadre du chevalet lui heurta violemment l'occiput, il eut un renvoi et vomit, d'un seul coup il se sentit mieux, l'air frais de la nuit circulait librement sur son visage, il ferma les yeux avec bonheur ; il était visiblement parvenu à une fin de cycle.» [Houellebecq, 2010 : pp.30-31].

Cet extrait raconte la fin de la série sur les métiers, qu'il termine en détruisant la dernière œuvre qu'il juge médiocre. Cette destruction lui permet de mettre un terme à la production et d'ainsi considérer les soixante-quatre œuvres de la série comme un corpus fixe. On s'aperçoit alors de l'importance des œuvres d'art fictives dans l'économie du roman. Elles sont à ce point centrales et leur impact sur le lecteur si important, qu'elles permettent même de redéfinir le type d'immersion expérimenté au sein d'un récit intermédial.

Le rapport à la destruction de la matière est très intéressant ici puisqu'il est au cœur de la problématique de l'existence des œuvres d'art fictives, qui doivent se définir dans une absence

totale de matérialité. Dans *The Encyclopedia of Fictional Artists*, Koen Brams fait remarquer cette tendance à la destruction et à l'échec chez les personnages d'artistes dans les romans :

*«The careers of many artists in the Encyclopedia degenerate into nightmares of some sort : their afflictions range from addictions and weak health to unrequited love or family tragedies. They are forgers, suicides, iconoclasts and jokers. Only a few can be linked to "know" works ; most of them destroy everything they produce. Admittedly, all literary characters tend to lead turbulent lives, but fictional artists seem to have a special talent for destruction.»* [Brams ; 2010 ; p.6]

La récurrence de la thématique de l'échec et de la destruction de l'œuvre d'art fictive met en scène une certaine impossibilité qui est expérimentée dans l'acte créatif. Cette impossibilité possède une matérialité propre et, dans une existence fictive, l'œuvre d'art s'y voit confrontée autrement. L'œuvre qui n'existe que par le texte n'est pas fixe ; elle ne se manifeste pas que sous une seule forme et son rapport à sa possible destruction est donc brouillé. La fiction de l'œuvre d'art suggère une existence textuelle, ouvrant différentes possibilités pour sa manifestation. Ce facteur est alors déterminant pour l'expérience de lecture. L'absence de référent matériel propose une expérience uniquement dans l'imaginaire et ce, même si la description est bien réelle. L'œuvre d'art fictive pose de vraies questions pour l'art contemporain et pour l'esthétique lorsqu'elle ne tente d'exister que par l'idée, sans matière, impossible à détruire.

La présence de la destruction est également explorée chez DeLillo par le travail qu'effectue Lauren Hartke sur son propre corps. Son travail de body art est drastique, comme cela a été mentionné à maintes reprises. Il consiste à effectuer une mutilation, une transformation, voire une destruction de son apparence habituelle. La destruction de la matière comme problématique de l'art contemporain prend également forme dans le récit en raison de la nature même du médium utilisée, soit la performance. La spécificité éphémère de ce médium fait en sorte que l'œuvre

créée ne reste pas. Elle est sans traces. Il s'agit d'une expérience qui est limitée dans un espace-temps et qui compte sur d'autres médiums, habituellement la photographie ou la vidéo, pour assurer sa transmission. Ici, c'est le texte qui transmet l'œuvre d'art à travers la critique qu'en fait le personnage de Mariella Chapman. En étant le véhicule de la transmission de l'œuvre fictive, le roman passe d'un statut de possibilité d'expérimentation, à médium concret de transmission de l'œuvre dans le contexte de la destruction de la matière et de l'art éphémère :

*Between bites she talks about the recent performance piece she created in a dungeon space at the Boston Center for the Arts. She has transformed herself shockingly for this event and although the brief run is over, she continues to look – well, wasted. She is not pale-skinned so much as colorless, bloodless and ageless. She is rawboned and slightly bud-eyed. Her hair looks terroristic. It is not rimmed but chopped and the natural chestnut luster is ash white now, with faint pink traces.*  
[DeLillo ; 2002 ; p.105]

Cet extrait est intéressant puisqu'il témoigne à la fois de l'aspect éphémère de la performance de *Body Time* et du travail destructif que le personnage de Hartke effectue sur son médium, soit son propre corps. La présence de la destruction de la matière, d'abord par le body art, puis par la nécessité de transmission de l'œuvre par un second médium, accentuant ici l'importance de la médiation par la littérature, a un effet bien réel sur l'expérience de lecture. Cette destruction du médium fait prendre conscience au lecteur de la réelle capacité de transmission de l'œuvre d'art dans le roman, qui possède pourtant une existence. Cela permet alors de considérer le potentiel que ces œuvres d'art fictives possèdent face à une existence autonome, rendue possible par le texte.

Le rapport à la destruction peut aussi se penser sous la forme de l'avortement de la production artistique, se positionnant comme un choix conscient et délibéré de ne pas créer. Tout le projet qu'est *Œuvres* peut être pensé de cette manière. Édouard Levé, par son appartenance au milieu

de l'art contemporain, choisit l'absence de matérialité pour véhiculer une idée de l'art qui possède la plus grande diversité possible de formes. Il situe la question de la transmission de l'œuvre d'art au cœur de son travail, choisissant la fiction comme mode d'expérience de l'art pour le lecteur. Cela est particulièrement présent dès la toute première œuvre décrite : «1.Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées.» [Levé ; 2002 ; p.7] Ce qu'il y a d'intéressant avec cette première œuvre fictive, c'est que la publication d'*Oeuvres* fait en sorte que c'est la première description textuelle qui dépasse le cadre de la fiction, existant concrètement, matériellement, à travers l'existence physique du livre. Cette réalisation propose alors la littérature comme médium réel de l'œuvre d'art, non seulement comme acteur de transmission. L'expérience pour le lecteur est donc centrale ici parce qu'il voit son action, sa participation dans la lecture, donner vie à l'œuvre au-delà de la fiction. Au-delà de l'avortement de l'idée de réalisation de l'œuvre, il y a l'acte de lecture qui met en place une véritable expérience artistique, ce qui permet de donner à la forme littéraire de l'œuvre d'art une existence à part entière.

Il faut penser aux œuvres d'art fictives dans le roman comme création artistique à part entière donc et les confronter à ce que ce type de production engendre comme réaction chez le public. L'œuvre d'art, dans son mode de mise en exposition, favorise une attitude contemplative du spectateur face à l'objet. Il s'agit d'une expérience unique qui prend place dans un *hic et nunc* pour reprendre la formule telle qu'exploitée par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. C'est à travers cette spécificité originale de l'image artistique que se vit l'expérience de l'aura pour le spectateur. L'aura visuelle en est une de la contemplation unique, ce qui se prête mal à la reproductibilité dont pourtant elle dépend. En faisant la

représentation textuelle de l'objet, on assiste à un déplacement de l'aura, venant modifier l'expérience face à l'œuvre d'art. Pour Benjamin, toute forme de reproduction perd l'essence même de l'œuvre :

«L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction d'où toute matérialité s'est retirée.» [Benjamin, 1936 : 3].

En situant ailleurs l'aura dans un contexte visuel fictif, l'œuvre d'art ne perd rien de sa qualité authentique. Puisqu'elle est virtuelle, l'image n'a pas de matérialité originelle. Cela permet de resituer l'aura dans l'expérience de la lecture. L'œuvre d'art fictionnelle permet à sa reproductibilité de conserver son origine, accordant au texte son autorité et sa tradition puisque le récit est le lieu même de sa création. L'œuvre se multiplie, mais l'expérience de la lecture demeure unique pour chaque lecteur. On pourrait alors comprendre le sens de l'aura de l'œuvre d'art fictive comme une façon pour cette dernière d'être continuellement en train de se réaliser, de se matérialiser, de mettre de l'avant ses possibilités d'existence, et ce, à travers les stratégies du récit, comme l'immersion du lecteur.

Dans *From Images to Interaction*, Arjen Mulder rappelle que l'époque des œuvres interactives possède un corpus d'œuvres qui ne sont ni achevées, ni fixes, faisant ainsi reposer la spécificité de l'art visuel sur l'expérience qu'en fait le public :

«The viewer can contemplate the phenomenon of interactivity, but not what happens during an interaction. Onlookers see the interaction as a performance, but the interacting participants experience something that exceeds spectacle, because it is not representational and not interpretative. It is lived experience.» [Mulder ; 2010 ; p.32]

Dans le cas des œuvres d'art fictives, l'expérience vécue, c'est l'acte de lecture. La participation du spectateur permet d'aller au-delà de la contemplation comme relation à développer entre l'œuvre d'art et son public. Le lecteur définit cette interaction par l'interprétation qu'il fait des œuvres dans leur absence de matière et de référent réel. L'aura se situe alors dans l'expérience de lecture puisque l'image de l'œuvre est alors reproductible dans et par la ré-impression du texte, qui devient la matière assurant la transmission. L'aura est donc le moment de la lecture, dans le moment intime où le lecteur rencontre l'image, où il se l'approprie à travers la description textuelle des œuvres d'art fictives, proposant ainsi une expérience vécue unique et réelle.

L'univers imaginaire appelé à être créé par le récit de fiction est individuel, teinté par chaque expérience personnelle. L'immersion que suggère alors le récit qui reproduit l'œuvre d'art fictive en conservant son authenticité par la fiction, et son immatérialité par son absence, ne peut pas être que littéraire. Tout comme le contact à l'œuvre d'art ne peut plus être que contemplatif. Il y a redéfinition de l'expérience de la lecture qui vient suggérer une attitude participative du lecteur. Ce dernier devient également spectateur puisqu'il est appelé à créer un monde imaginaire qui contient une œuvre d'art fictive. Puisque ce monde imaginaire inclut une production artistique, l'immersion dans le roman affirme son caractère intermédial et créatif. L'immersion littéraire de l'œuvre d'art fictive incite à la participation, dévoilant ainsi son caractère interactif : «Interactive art is art that becomes such only once the viewer changes something about it.» [Mulder ; 2010 ; p.199].

Houellebecq laisse toute la place au lecteur lorsqu'il décrit la dernière œuvre que Jed Martin s'efforce de produire jusqu'à la fin de sa vie. La description affirme l'importance de l'attitude participative et du déplacement de l'aura de l'œuvre d'art à l'acte de lecture :

« [...] des procédures techniques mises en œuvre pour la fabrication de ces étranges vidéogrammes, aujourd'hui conservés au MOMA de Philadelphie, qui ne ressemblent en rien à son œuvre antérieure, ni d'ailleurs à quoi que ce soit de connu, et qui continuent trente ans plus tard de susciter chez les visiteurs une appréhension teintée de malaise. Sur le sens de cette œuvre qui l'avait occupé pendant toute la dernière partie de sa vie, il se refuse à tout commentaire. "Je veux rendre compte du monde... Je veux simplement *rendre compte du monde...*" répète-t-il [...]» [Houellebecq 2010 :420].

Ce commentaire appelle à une grandeur inconnue pour l'œuvre d'art. Houellebecq invite son lecteur à imaginer une œuvre qui veut «rendre compte du monde» mais qui, en même temps, «ne ressemble à rien de connu». Le récit littéraire possède ici une fonction d'archive qu'il est important de mentionner puisqu'elle donne un pouvoir à l'œuvre au-delà de sa qualité d'objet. L'archive, par son caractère matériel, qui est ici l'aspect textuel de l'œuvre d'art fictive, mais également par son caractère insaisissable par sa médiation, donne l'impression au lecteur d'être le témoin de l'art actuel, d'assister au moment contemporain du succès de Jed Martin. Elle témoigne alors d'un désir de conservation, par la trace que constitue le texte, mais également de destruction par l'impossibilité de fixer l'imagination ou le processus de visualisation auquel de se livrer le lecteur. L'œuvre d'art dans le texte est donc l'incarnation même de ce paradoxe par son être fictif. Houellebecq laisse ainsi libre cours à l'imagination du lecteur, tout en imposant une attitude participative par l'absence de référence. Le désir du roman d'impliquer la construction imaginaire à travers l'acte de lecture permet de dépasser les possibilités de l'image. Cela se manifeste par l'interaction immersive puisque c'est dans ce type d'expérience auratique que le visuel peut s'incarner par le texte. L'image occupe une forme multiple par la reproduction du

texte, mais aussi à la fois unique à chaque lecteur. La relation entre ces deux médiums soulève l'éventualité d'un nouveau mode de perception pour l'œuvre d'art.

L'expérience du lecteur par rapport à l'œuvre d'art dans ce contexte textuel de fiction se pose comme une occasion stratégique de redéfinir le rapport image - texte et d'aller plus loin dans la perception que ce qu'ils peuvent faire séparément. L'immersion intermédiaire vient affirmer le renouvellement de l'expérience du lecteur comme étant également celle d'un spectateur. Elle le fait en insistant sur la nécessité d'une attitude participative afin que le lecteur puisse (re)créer les œuvres d'art fictives présentes au sein du roman de manière uniquement textuelle. Chez DeLillo, ce désir de donner une place plus importante au lecteur, de l'inciter à participer à la création d'une œuvre unique, est également présent dans la description de l'apparence physique de Lauren Hartke après la transformation qu'elle fait subir à son corps pour la réalisation de sa performance

*Body Time :*

The body jumps into another level. In a series of electro-convulsive motions, the body flails out of control, whipping and spinning appallingly. Hartke makes her body do things I've only seen in animated cartoons. It is a seizure that apparently flies the man out of one reality and into another.» [DeLillo; 2002; p.110]

L'utilisation de la comparaison avec les films d'animation donne un aspect irréel au corps de Lauren Hartke. Tout comme dans la description de l'œuvre de Jed Martin qui est du «jamais vu», cet aspect inconventionnel du travail de l'artiste donne toute la place au lecteur pour qu'il puisse s'imaginer l'œuvre d'art fictive comme bon lui semble et ainsi concrétiser son apport dans la création imaginaire de la performance. À travers la plume de la critique Mariella Chapman, DeLillo insiste sur le fait que cette apparence hors du commun permet de passer d'une réalité à

l'autre, positionnant ainsi l'effet immersif comme un passage de la réalité du roman à la réalité du processus imaginatif qu'implique l'acte de lecture.

L'importance du processus participatif du lecteur dans l'immersion littéraire des œuvres d'art fictives contribue à positionner l'acte de lecture comme étant partie prenante d'une forme d'art interactive. Chez Levé, le lecteur est donc également mis en scène dans les descriptions des différentes œuvres qu'il suggère :

«53. Un livre décrit un film que l'auteur a regardé plusieurs fois, privé de son. Sans répliques, l'intrigue lui semble confuse et les actions ambiguës. Les décors, les vêtements, les gestes des personnages sont les seules certitudes des images qu'il regarde. Il les décrit minutieusement, au présent. Les protagonistes ont pour nom la particularité physique ou vestimentaire de leur première apparition. Du début à la fin, le point de vue du narrateur est celui du spectateur : il semble découvrir les choses en même temps qu'il les écrit.» [Levé ; 2002 ; p. 26].

L'œuvre 53 situe le public au cœur du processus créatif. Non seulement ce dernier interagit directement au cours de la démarche, mais il participe en impliquant sa propre perception de l'art, et son interprétation d'une autre œuvre d'art, qui est ici cinématographique. Le résultat est sans aucun doute très intéressant puisqu'il met en scène un autre type d'immersion, soit celui que vit le public du cinéma, mais l'expérience se voit troublée par l'absence de son et laisse donc le public face à lui-même, lui demandant de s'impliquer dans la création du sens de l'œuvre. L'expérience du lecteur est donc ici immersive, interactive, participative, mais implique également une appropriation qui n'est possible que par l'acte de lecture, l'inscrivant ainsi au cœur de la transmission de l'œuvre d'art fictive.

L'implication du lecteur dans le processus créatif implique donc un renouvellement de l'acte perceptif qui ne passent plus par la vision mais par l'interprétation. Le sens de l'œuvre d'art se

dévoile dans un acte intime, celui de la lecture, et suggère ainsi d'intégrer le lecteur dans le développement du sens de l'œuvre, devenant ainsi une production interactive. Les œuvres d'art qui sont créées par le texte situent leur aura dans une expérience unique, qui se renouvelle à chaque nouvelle lecture. Le lecteur doit s'impliquer afin de pouvoir créer l'œuvre pour lui-même, et ainsi ouvrir les possibilités d'existence de l'œuvre d'art fictive :

«Open artworks do not open by themselves or for free ; the audience has to make a contribution, even if that means doing things that are still considered inappropriate in museums, however much racket some artworks these days. Only if the visitor gives something will the work give something back. That is the exchange.»  
[Mulder ; 2010 ; p.30].

Le médium littéraire se pense donc ainsi comme un lieu d'échange entre le lecteur et l'œuvre puisqu'ils se nourrissent l'un l'autre. La possibilité de cette expérience prend place à travers la forme intermédiaire de l'immersion vécue par le lecteur. Cette ouverture pour l'œuvre permet d'assurer sa transmission et de considérer la littérature comme médium de l'art contemporain à part entière, démocratisant l'expérience artistique, multipliant les plateformes de partage de la production contemporaine.

## La durée de l'expérience immersive

*Dans la mesure où le développement d'une expérience est contrôlé par la référence constante à ces relations d'ordre et d'accomplissement immédiatement perçues, cette expérience devient essentiellement esthétique.*

*-John Dewey. L'art comme expérience.*

En tant que dispositif, l'immersion doit être pensée selon les techniques qu'elle met en place afin de créer l'expérience immersive chez le lecteur. L'expérience de lecture participative est l'une des stratégies employées ici. Cependant, il faut considérer que les techniques plus littéraires permettent de modifier cette expérience. La narrativité du récit romanesque offre une dimension de l'œuvre d'art fictive qu'il est impossible de découvrir dans l'action contemplative habituellement suggérée par le mode d'exposition actuellement mis en valeur en art contemporain. Cette narration permet d'impliquer la durée du roman dans le processus créatif, offrant au lecteur la possibilité d'avoir accès à toutes les dimensions de création de l'œuvre, depuis sa gestation jusqu'à sa réception critique. Le texte expose l'histoire de l'œuvre d'art tout comme l'objet, et non que son produit fini. Le sens n'est donc plus seulement dans l'analyse de l'œuvre finie, comme dans la critique d'art qui entretient un rapport textuel plus traditionnel à l'image. La durée narrative implique le lecteur dans la production de l'œuvre. Il est donc en mesure d'interpréter l'œuvre selon des données auxquelles il ne peut avoir si facilement accès en d'autres circonstances. Le texte se présente comme un espace contenant à la fois l'objet fini et toute sa démarche créative. L'image, dans sa seule forme, ne peut contenir autant d'information.

L'expérience de l'œuvre d'art doit donc se penser dans la durée, et cette durée narrative implique une prise de conscience de l'espace-temps propre au récit, lieu où se met en place la possibilité

d'établir une relation entre le lecteur et l'œuvre d'art fictive. Cette relation détermine la nature de l'immersion vécue, mais aussi la dimension participative dans la création artistique de l'œuvre d'art fictive par la littérature. Une manière pragmatique de considérer ce type d'expérience de la durée narrative est de la considérer sous l'angle de la philosophie esthétique de John Dewey, qui insiste sur le déploiement de l'expérience face à l'œuvre d'art dans l'espace et dans le temps. Pour lui, c'est l'expérience de cette durée qui permet d'intellectualiser le rapport esthétique :

Une expérience possède une certaine forme et une certaine structure, car elle ne se limite pas à agir et à éprouver en alternance, mais se construit sur une relation entre ces deux phases. [...] L'action et sa conséquence doivent être reliées sur le plan de la perception. C'est cette relation qui crée du sens et l'objectif de toute intelligence est de l'appréhender. C'est à l'étendue et au contenu des relations que l'on mesure le contenu signifiant d'une expérience. [Dewey ; 1987 ; pp.94-95]

L'expérience de l'œuvre d'art fictive par l'acte de lecture implique une relation entre la description de l'œuvre que fait le texte et l'intellectualisation que doit en faire le lecteur pour se l'imaginer, pour lui donner vie. Cette relation est partie prenante de la nature fictive de l'œuvre d'art puisqu'elle permet à l'interaction et à la participation du lecteur de définir le type d'immersion vécue par le lecteur. L'expérience du lecteur face à l'œuvre d'art fictive est donc tout à fait unique puisqu'elle juxtapose perception, interprétation et création artistique.

Si l'œuvre d'art fictive se présente dans une expérience de la durée narrative pour le lecteur-spectateur, c'est que ce dernier est appelé à la considérer sous un angle qui fait intervenir toutes les informations fournies par le récit à son sujet. Le lecteur imagine l'œuvre d'art dans les moments où il y a présence d'*ekphrasis*, mais également dans les scènes qui narrent le processus de création. Par exemple, le travail de construction de l'œuvre d'art fictive se produit dans la narration lorsque Jed Martin est dans son atelier, lorsque Lauren Hartke transforme son corps, ou

lorsque certains personnages font des critiques d'art. Sous l'influence de la durée narrative, l'œuvre d'art n'est plus un objet, mais bien un univers. C'est l'imagination d'un monde par le lecteur qui, comme l'explique Paul Ricoeur dans *Temps et récits 2 : La configuration dans le récit de fiction*, permet de vivre l'expérience temporelle fictive :

«En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection de cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une *transcendance immanente* au texte. L'expression, à première vue paradoxale, d'expérience fictive, n'a donc pas d'autre fonction que de désigner une projection de l'œuvre capable d'entrer en intersection avec l'expérience ordinaire de l'action : une expérience certes, mais fictive, puisque c'est l'œuvre seule qui la projette.» [Ricoeur, 1984 : 190].

Le monde du texte peut projeter une ouverture des possibilités de la fiction. La durée narrative permet d'impliquer le lecteur dans la création imaginaire des œuvres d'art fictives proposées par le roman. Le fait qu'elles se développent dans la durée permet aux œuvres d'exister uniquement dans la fiction et de s'ouvrir vers une nouvelle expérience immersive pour le lecteur.

La réflexion sur la durée se mélange à celle de la matérialité pour Houellebecq à travers la dernière œuvre de Jed Martin. Le personnage principal utilise les techniques de la vidéo et du montage afin de représenter la désintégration de toute chose. Cette juxtaposition d'images représente l'effet du temps sur la matière :

«Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. Ce sentiment de désolation, aussi, s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délient sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine.» [Houellebecq, 2010 : p.428].

L'importance de la durée est à la fois narrative et visuelle. C'est par l'effet du temps que l'œuvre est créée, observant son impact sur la matière et élevant ainsi la durée à un statut de technique. Cette œuvre de Jed Martin implique la durée dans le rendu visuel de son travail. Houellebecq opte pour la même stratégie que celle qu'il donne à son personnage, impliquant le lecteur dans une durée narrative pour lui faire apprécier l'œuvre d'art fictive. Cette appréciation se concrétise parce que la durée produit le sens de l'œuvre, impliquant divers points de vue dans les critiques d'art. Toutefois, l'appréciation se fait également d'une manière plus émotive, plus personnelle. Cette description de la dernière œuvre de Martin est à la toute dernière page du roman. À ce point du récit, le lecteur est attaché au personnage et connaît tous les événements importants qui ont ponctué sa vie fictive grâce à la durée narrative. La description est donc susceptible de produire une empathie chez le lecteur, augmentant le phénomène immersif par sa réaction à la disparition de l'artiste qui se combine à celle de la matière.

Cette disparition donne un certain pouvoir à l'œuvre d'art fictive puisqu'elle assure sa survivance indépendamment d'un état physique. Grand amateur des natures mortes hollandaises, Houellebecq fait du texte une allégorie du crâne dans la vanité. L'œuvre d'art fictive et textuelle rappelle la mort possible de la représentation visuelle parce qu'elle est matière et donc, destructible. Avec le roman, la durée de l'œuvre d'art devient narrative et immatérielle. Elle s'assure une survivance multiple et à la fois unique à travers l'expérience de chacun des lecteurs. Ce statut renouvelle l'expérience du lecteur-spectateur et lui donne une portée qui dépasse le cadre de la fiction tout en spécifiant une immersion qui se veut intermédiaire.

L'art se pense ici comme expérience. Dans le contexte de la fiction de l'œuvre d'art, il se dégage une nécessité de volonté du lecteur pour qu'il s'implique dans la durée narrative. Cette durée se manifeste également comme thématique dans le roman de DeLillo, encore une fois à travers le travail de Lauren Hartke. Le rapport entre le corps et le temps que le personnage exploite dans sa production artistique situe la durée comme facteur clé, notamment par la transformation qu'elle peut engendrer sur une personne, mentalement et physiquement, et sur les traces qu'elle peut laisser. La durée est également mise en scène comme une expérience vécue par le public dans le roman, qui lui aussi est confronté au temps que nécessite la performance, de la première à la dernière minute. La durée devient alors un aspect difficile dans l'approche de l'œuvre. Elle témoigne d'un niveau de complexité et devient une difficulté d'accessibilité pour le public, lui demandant un effort supplémentaire pour arriver à trouver un sens à l'œuvre. Comme le rapporte Mariella Chapman dans sa critique, il est plus facile d'abandonner l'interprétation, de quitter la performance :

The piece, called *Body Time*, sneaked into town for three nights, unadvertised except by word of mouth, and drew eager audiences whose intensity did not always maintain itself for the duration of the show. Hartke clearly wanted her audience to feel time go by, viscerally, even painfully. This is what happened, causing walkouts among the less committed. They missed the best stuff. [DeLillo ; 2002 ; p.106].

La durée narrative implique un investissement personnel, d'autant plus qu'ici le lecteur doit s'imaginer l'œuvre, il doit l'intellectualiser à cause de la médiation de l'acte perceptif. La durée se manifeste également dans l'œuvre même puisque la performance nécessite du temps pour se mettre en place, ce qui donne une double dimension à la temporalité, augmentant la complexité de récit et de l'expérience immersive pour le lecteur. Cette difficulté d'accessibilité rejoint le projet d'écriture de DeLillo, qui veut s'éloigner du divertissement, travaillant à créer diverses couches de sens. : «With similar generosity, DeLillo's narrator-authority liberates the

contemporary reader into complexity, offers not essential truths for the reader to grasp but rather the essential, sustaining truth of grasping itself, the reader as invested in and as rewarded by the text as a writer.» [Dewey ; 2006 ; p.124]. La difficulté mise de l'avant par la durée utilise les techniques littéraires pour attribuer une plus grande place au lecteur. En exigeant la participation du lecteur dans le processus de création de l'œuvre d'art, la littérature ouvre les possibilités interprétatives de l'œuvre d'art fictive, renouvelant ainsi l'expérience de l'immersion littéraire, mais également l'expérience face à l'œuvre d'art.

Il y a donc un apport narratif proprement littéraire à l'expérience de l'œuvre d'art par la présence de la durée comme thématique, mais également comme technique propre à l'immersion du récit de fiction. La durée dans laquelle s'implique le lecteur du roman permet de construire une relation entre le moment de la lecture et le moment de la création de l'œuvre d'art fictive :

La dimension créative d'une œuvre d'art est fonction d'une énorme part d'observation et de la forme particulière d'intelligence et de la perception de relations qualitatives. Celles-ci doivent être appréhendées non seulement l'une par rapport à l'autre, par paires, mais aussi en relation avec l'ensemble en voie d'élaboration ; elles sont éprouvées sur le plan de l'imagination tout autant que sur celui de l'observation. [Dewey ; 1987 ; p.105].

La combinaison de l'observation, qui consiste à l'accumulation des données apportées au cours de la narration, et la perception de l'œuvre d'art par la description textuelle, est donc une manière tout à fait envisageable de considérer l'expérience de l'œuvre d'art fictive. De cette manière, on peut intégrer la durée narrative comme partie déterminante de l'expérience.

Toutefois, chez Levé, l'expérience de l'œuvre d'art par la durée narrative se déroule un peu autrement. La structure même du récit prive le lecteur d'une certaine forme d'identification au personnage d'artiste en raison de l'absence d'intrigue ou de mise en scène proprement narrative. Toutefois, l'enchaînement des œuvres créées permet d'entrer dans l'univers de l'auteur et donne ainsi les clés interprétatives de sa production artistique. Par conséquent, la relation, ici, est aussi dans une intimité précieuse qui est créée par le texte littéraire. L'effet d'accumulation des 533 œuvres de Levé demande autant d'implication de la part du lecteur, voire peut-être même davantage en raison de la nature fragmentée de leur transmission. L'expérimentation d'une durée narrative proprement littéraire est toutefois belle et bien présente le texte. Elle en est même la condition de création de certaines des œuvres, notamment l'œuvre 420 :

«Les visiteurs d'une exposition ont rendez-vous dans une gare avec un homme au visage bandé. Ils reçoivent une carte sur laquelle est écrit : «Vous ne parlez pas. Vous me suivez. Vous m'imitiez.» L'homme montre son billet. Les visiteurs achètent les leurs, et suivent l'homme dans un wagon. Le train démarre. Pendant le trajet, l'homme reste debout, et de temps à autre s'approche d'un visiteur qu'il regarde fixement dans les yeux. L'un d'eux prend une photographie [...] La photo faite, les visiteurs constatent que l'homme a disparu.» [Levé ; 2002 ; pp.161-162].

Ici, c'est l'expérience temporelle et spatiale propre à l'acte de lecture qui rend possible la transmission de l'œuvre d'art fictive. C'est parce que la description textuelle permet de contenir une œuvre qui se déroule dans un temps plus long que celui de la lecture que le lecteur peut avoir accès à la totalité de l'œuvre d'art fictive. L'expérience du temps est aussi déterminée par le rapport à la caméra. Le déclenchement de l'appareil vient figé le temps, il permet de fixer un instant qui est pourtant voué à disparaître. Cette rupture temporelle est le propre de l'image photographique et vient ici se transposer dans le texte par cette même rupture de la narration. La durée narrative est alors l'élément qui rend possible la relation entre l'espace, le temps et le lecteur. Et, c'est parce que le lecteur s'investit dans la durée que l'expérience de l'œuvre d'art,

malgré sa fiction, devient possible par la littérature. La durée narrative est donc déterminante dans le rapport entre le lecteur et l'œuvre d'art, et cela permet de situer l'immersion intermédiaire comme condition d'accessibilité et de crédibilité d'une œuvre d'art fictive.

### L'expérience de la création artistique : pour une esthétique relationnelle

*En d'autres termes, on ne peut plus considérer l'œuvre contemporaine comme un espace à parcourir [...]. Elle se présente désormais comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée.*

*-Nicolas Bourriaud. Esthétique relationnelle.*

Si l'expérience du lecteur face à l'œuvre d'art fictive au sein du roman est renouvelée grâce à la durée narrative et l'immersion intermédiaire, c'est aussi parce que cette expérience donne une dimension créative à la lecture en tant qu'activité. La dimension participative qu'exige la lecture de l'œuvre d'art fictive amène nécessairement la création d'un univers imaginaire, créé à la fois par les souvenirs personnels du lecteur, mais également influencé par la mémoire collective. L'acte imaginatif doit alors prendre en considération une certaine idée établie de l'art, qui, dans le roman, est ensuite teintée par des références personnelles. Un lecteur à la fine pointe de l'art contemporain est davantage inspiré à créer, dans son univers fictif, du roman une œuvre qui correspond à la production actuelle. Un lecteur moins informé imagine pourtant également l'œuvre, mais il se l'approprie de manière plus marquée par ses propres intérêts et la teinte davantage de ses expériences personnelles. Ainsi, l'implication participative d'une immersion littéraire intermédiaire brise la hiérarchie du «connaissanceurship» attribuée aux amateurs d'art. Dans le roman, tout type de lecteur peut apprécier les œuvres d'art qui y sont créées et tout type de lecteur peut s'immerger dans le récit. Ce type d'œuvre d'art, malgré leur fiction, peut alors s'inscrire dans une tendance de l'art actuel, soit celle de l'art relationnel, que Nicolas Bourriaud définit de la manière suivante : «Relationnel (art) : Ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif. » [Bourriaud ; 2001 ; p.117]. La présence des œuvres d'art fictives dans le texte peut ainsi se penser comme art de la relation à différents

niveaux. D'abord, ces œuvres établissent une relation entre elles-mêmes et l'univers social qui les entourent de par leur existence littéraire. Cette relation intermédiaire permet aussi de considérer les œuvres d'art fictives dans cette esthétique puisqu'elles incitent le lecteur à participer à leur création, et ainsi à situer leur expérience à l'extérieur des institutions muséales traditionnelles. L'expérience de l'œuvre d'art fictive se positionne ainsi dans un contexte social puisque qu'elle est déterminée par des facteurs qui se trouvent à l'extérieur des déterminants esthétiques, mais également parce qu'elle est réinventée collectivement à travers chaque lecture.

C'est dans cette même pensée que l'on peut considérer le travail de Jed Martin dans *La carte et le territoire*. À travers sa série sur les métiers, l'artiste fictif fait le portrait de tous les types de gens susceptibles d'être lecteur du roman puisque tous peuvent s'y approprier les œuvres et participer à leur création imaginaire individuelle :

«"Vous savez..." poursuivit-il sans se démonter, "j'ai bien l'intention de réussir ce tableau. Ces dix dernières années, j'ai essayé de représenter des gens appartenant à toutes les couches de la société, du boucher chevalin au PDG d'une multinationale. Mon seul échec, ça a été quand j'ai tenté de représenter un artiste – plus précisément Jeff Koons, je ne sais pas pourquoi. Enfin j'ai aussi échoué dans le cas d'un prêtre, je n'ai jamais su comment aborder le sujet, mais dans le cas de Jeff Koons c'est pire, j'avais commencé le tableau, j'ai été obligé de le détruire. Je ne veux pas rester sur cet échec – et, avec vous, je crois que j'y parviendrai. Il y a quelque chose dans votre regard, je ne saurais pas dire quoi, mais je crois que je peux le transcrire..."» [Houellebecq, 2010 : p.173]

Dans cet extrait, l'échec du portrait de Jeff Koons est révélateur à deux égards. D'abord, la représentation de l'artiste est la seule qui échoue, ce qui peut d'une certaine manière se poser comme étant un commentaire critique du rôle social de l'artiste, mais aussi de la création artistique, qui n'est pas assignée à une seule catégorie de gens pour Houellebecq. Cela se voit également appuyé par l'importance participative et créative du lecteur de ce roman. Le second

point donne raison à cette intuition puisque, même si le portrait de Jeff Koons a été détruit, le lecteur a pu le créer grâce aux descriptions faites précédemment dans le roman. Dans cette histoire, le lecteur est seul à pouvoir se reconstituer mentalement la série complète des métiers de Jed Martin. Et puis, finalement, l'extrait ne se termine sur l'échec, mais également sur les possibilités ouvertes de création pour le lecteur, immergé dans un processus artistique actif.

Cette intégration de la communauté, d'une diversité des lecteurs, est également présente dans *The Body Artist*. Comme toute la logique du roman s'établit sur l'appropriation de l'artiste par le travail qu'elle effectue sur son corps, la présence d'un caractère social est donc visible à travers les différentes métamorphoses qu'elle effectue au cours de la performance : «Hartke's work is not self-strutting or self-lacerating. She is acting, always in the process of becoming another or exploring some roots identity. [...] This is art, sex, aggression, cultural criticism and truth.» [DeLillo ; 2002 ; p.107] La transformation du corps est ce qui permet l'exploration d'identités multiples. C'est cette multiplication de l'apparence physique qui intègre un caractère social, puisque les formes que prend le corps de Lauren Hartke sont multiples et invitent le lecteur à s'identifier à travers cette diversité. La possibilité de la transformation se pense aussi comme critique culturelle, puisqu'elle invite à se distancier du modèle suggéré, des standards favorisés dans la culture actuelle. L'expérimentation d'une apparence différente de soi-même est une manifestation de l'altérité comme une thématique du récit, affirmant ainsi un caractère social à la performance fictive décrite dans le roman.

Au-delà d'un désir d'identification, pour favoriser l'immersion du lecteur, cette présence d'un caractère social dans la relation à l'œuvre d'art peut être comprise comme un désir de rejoindre

l'universel. La littérature devient alors un lieu de la manifestation d'une forme d'humanisme au quotidien et permet d'intégrer une vision du monde qui dépasse la réalité de l'univers de l'art contemporain et qui renouvelle ainsi l'expérience de l'œuvre d'art. Édouard Levé suggère ainsi au lecteur de s'approprier ses œuvres en insistant fortement sur la vie quotidienne, une thématique qui traverse sa production artistique. Un exemple particulièrement représentatif met en scène des associations entre deux images, insistant sur la relation entre présence et absence à travers la représentation de la trace :

«365. Les empreintes réciproques d'un corps et d'un objet sont photographiées en diptyque. La forme d'une tête sur un oreiller et la trace de la taie sur une joue. Un siège canné allongé dans les herbes, et le dos qu'elles ont creusé. Un stylo usé, et le durillon d'écriture du majeur. La tôle enfoncée d'une voiture et un genou déformé. Une cigarette écrasée et les doigts jaunis d'un fumeur.» [Levé ; 2002 ; p.142].

L'utilisation du diptyque permet de penser l'image sous un aspect comparatif. L'œuvre peut être ainsi pensée dans son rapport à l'absence, ce qui est tout à fait intéressant dans son contexte fictif. L'œuvre est créée par l'absence de matière que capte la photographie. Le lecteur expérimente ensuite ces photographies dans leur absence, par leur transmission uniquement textuelle. Toutefois, cette absence est facile à combler par le travail de l'imagination parce qu'il se base sur la description d'actions quotidiennes. Il s'agit de mises en scène précises et particulières, mais qui, dans par sa quotidienneté, arrivent à rejoindre l'universel. Chaque lecteur possède une taie d'oreiller, et connaît donc l'expérience de la trace de sa joue sur la taie, et de la taie sur sa joue. L'expérience de la lecture permet alors l'appropriation de l'oeuvre dans son affirmation collective.

Cela amène à réfléchir au statut de ce lecteur à la suite de ce type d'expérience. Dans son essai *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière définit un rapport à l'œuvre qui permet de mieux réfléchir à ce statut du lecteur-spectateur face à l'oeuvre d'art fictive dans *La carte et le territoire* :

« L'émancipation, elle commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions.» [Rancière, 2008 : p.19].

Penser le spectateur émancipé tel que le propose Rancière permet de mettre en évidence la condition spécifique du lecteur de l'immersion intermédiaire. D'abord, l'incitation participative de l'œuvre d'art fictive s'inscrit directement dans un rapport de pouvoir dans une «structure de la domination et de la sujétion». Cela se produit dans une opposition de l'implication au processus créatif de l'œuvre dans le roman contre une contemplation hiérarchique à l'interprétation fixée par le commissaire face à une œuvre d'art dans son mode d'exposition propre à l'art contemporain. Cette émancipation affirme également le caractère participatif de l'expérience de la lecture, puisqu'elle insiste sur le rapport actif ou passif à l'œuvre. L'émancipation prône un aspect actif du lecteur face à l'art. Depuis ce point de vue, celui qui consomme une production artistique n'est plus attiré vers une passivité contemplative. Le lecteur doit s'impliquer dans le roman puisqu'il doit imaginer l'œuvre d'art et créer un monde fictif. Cette implication ne peut se produire que si l'immersion est efficace. La stratégie intermédiaire d'une immersion à la fois textuelle et visuelle correspond à cette interprétation.

Ainsi, le lecteur de *La carte et le territoire* est en non seulement un spectateur, mais également un créateur. Ce rapport créatif est peut-être le sens ultime du passage entre les médiums et ainsi

déterminer le sens de la transformation de l'expérience du lecteur que suggère l'œuvre d'art fictive. Cette déclaration se pose comme un bouleversement du paradigme de la représentation. Le roman représente une œuvre d'art fictive par le texte. Cette dernière n'est accessible au lecteur que par la narration. Une fois que l'œuvre est à sa disposition, le lecteur doit se faire une représentation intérieure de ce qu'elle pourrait être visuellement afin de s'en approprier le contenu narratif et de s'immerger dans le récit. Cela pose un certain postulat, soit que la représentation et les techniques mises en place pour y arriver sont plus stimulantes que l'objet en soit. Cette stimulation s'explique par la nécessité de créativité et de participation du lecteur-spectateur parce que l'objet, qui est ici une œuvre d'art fictive, n'est jamais fixé, et se pense toujours dans un devenir possible.

Houellebecq propose ce postulat dans son roman en intégrant des œuvres d'art fictives. Toutefois, il le fait également à travers la production artistique de son personnage de Jed Martin. L'apport participatif du lecteur à la création de l'œuvre est valorisé par la trame narrative puisque le lecteur voit son effort récompensé par le succès que le personnage vit plus loin dans le récit :

«Ce qui est plus inattendu, c'est qu'il y a même des acheteurs pour les anciennes cartes Michelin, nous avons observé des enchères sur Internet. Et jusqu'il y a quelques semaines, ces anciennes cartes, nous nous contentions de les pilonner..." ajouta-t-il, funèbre. "Nous avons laissé dilapider un patrimoine dont personne dans la maison ne soupçonnait la valeur... jusqu'à vos magnifiques photos."» [Houellebecq ; 2010 ; p.91].

Le succès de l'exposition *La carte est plus intéressante que le territoire* permet non seulement la valorisation de l'implication et de la participation à l'acte créatif du lecteur, mais il témoigne aussi du parti pris de Michel Houellebecq face à la représentation sur l'objet réel, tel que développé dans le deuxième chapitre de ce mémoire. Le lecteur s'implique dans la poétique de

l'espace au-delà de l'herméneutique. Il devient conscient du phénomène de la représentation, des codes, mais aussi de la manière dont l'artiste, puis l'auteur, viennent briser ces codes. Le lecteur doit lire à la fois le texte et l'œuvre, et par ce double travail, fait preuve d'une liberté imaginative. Cette prise de position témoigne alors d'une émancipation du spectateur par l'accessibilité de la représentation sur l'objet. Toutefois, il y a ici une certaine tension parce que les reproductions textuelles des œuvres d'art sont la source même de leurs origines. C'est alors le caractère participatif d'une lecture immersive et intermédiaire qui permet l'émancipation du lecteur.

Le roman représente les œuvres de Jed Martin. Dans cette série, l'œuvre photographique représente à la fois un paysage et une carte de ce paysage. Il y a prise de position de l'artiste en faveur de la carte. La carte est une représentation du territoire. Il y a favoritisme de la représentation déjà dans le choix de l'artiste, mais également par l'action de Houellebecq de ne créer finalement par le texte qu'une représentation d'une œuvre visuellement inexistante. Ce choix de la représentation est celui qui donne le pouvoir créatif au lecteur et qui redéfinit son rôle par rapport au roman, mais aussi son expérience de lecture et le type d'immersion qu'il peut vivre.

On se trouve alors dans une esthétique créative qui se propose comme une relation. Une relation entre l'auteur et le texte qu'il crée, entre le texte et les œuvres d'art qu'il contient, entre le texte et le lecteur et entre la lecture et la création imaginative. Ces multiples relations permettent d'expliquer comment agit une immersion de type intermédiaire et de comprendre son impact sur le fonctionnement du récit de fiction.

L'apport participatif du lecteur dans la création des œuvres d'art fictives est également une problématique centrale dans *Œuvres*. Édouard Levé propose au lecteur une réflexion sur ce qui

permet la relation entre le texte et le lecteur, et entre la lecture et l'acte créatif. Pour lui, la création artistique passe par le déplacement, le mouvement, la contribution du public :

«398. Un camion à remorque contient le nécessaire pour déployer un centre d'art éphémère : des bâches, des structures portantes, un sol en linoléum gris mat, des cloisons, blanches pour les expositions, noires pour les projections. Le camion transporte aussi des œuvres, et un atelier mobile pour réaliser des pièces in situ. Un catalogue permet aux commanditaires, publics ou privés, de choisir par correspondance des œuvres déjà réalisées, ou de passer commande à des artistes d'après leurs projets.» [Levé ; 2002 ; pp.154-155].

Cette œuvre met en scène la possibilité pour le public d'être un véritable acteur de la création en art contemporain. Le rendu textuel de l'œuvre d'art fictive invite alors à prendre part de façon réelle à la production imaginative par l'acte de lecture. Un tel projet permet de répondre aux questions que soulève Nicolas Bourriaud dans sa tentative de compréhension des critères d'existence au sein d'une esthétique relationnelle, et d'ainsi considérer l'apport participatif du lecteur dans la création des œuvres d'art fictives sous cet angle :

Critère de coexistence : Toute œuvre d'art produit un modèle de socialité, qui transpose le réel ou pourrait se traduire en lui. Il existe donc une question qu'on est en droit de se poser devant toute production esthétique : *«cette œuvre m'autorise-t-elle au dialogue ? Pourrais-je exister, et comment, dans l'espace qu'elle définit ?»* Une forme est plus ou moins démocratique : rappelons, à toutes fins utiles, que les formes produites par l'art des régimes totalitaires sont péremptoires, et closes sur elles-mêmes (notamment par leur insistance sur la symétrie), c'est-à-dire qu'elles ne laissent pas au regardeur la possibilité de les compléter. [Bourriaud ; 2001 ; p.114]

Ainsi, l'insertion d'un modèle de socialité est présente dans le projet de Levé puisqu'il base l'existence des œuvres d'art fictives sur une présence uniquement textuelle dans l'univers de l'art contemporain. Cette existence permet de renouveler les formes de transmission de l'œuvre, mais aussi le hiérarchie entre producteur et spectateur en insistant sur la nécessité de participation du lecteur, mais également sur l'efficacité du processus immersif pour assurer la réussite de la création artistique fictive.

La présence d'un modèle de sociabilité propre à une esthétique relationnelle est également un facteur important à considérer dans *The Body Artist*. La démarche créative du personnage de Lauren Hartke exploite la relation entre soi-même et le monde. Il s'agit de sa source même d'inspiration, tout son travail est une tentative de compréhension de cette relation. De cette manière, la narration de cette démarche créatrice pose également la littérature comme ouverture d'un monde personnel, comme la transmission d'une expérience individuelle qui permet de comprendre et de transmettre une vision du monde : «The house, the sea-planet outside it, and how the world alone referred to her and to the house and how the word sea reinforced the idea of solitude but suggested a vigorous release as well, a means of escape from the book-walled limits of the self.» [DeLillo ; 2002 ; p.50]

Cette relation à l'univers extérieur permet également d'établir un rapport aux limites que la littérature franchie. La démarche même de la création de Lauren Hartke expose l'intimité de l'artiste qui permet de créer une œuvre d'art en relation. Cette démarche est également ce qui détermine la nécessité de l'apport participatif du lecteur. L'acte de lecture se définit dans un rapport intime entre le texte et le lecteur, mais ce dernier doit s'ouvrir au monde qui l'entour si il veut parvenir à créer un univers propre au roman. Ce travail imaginaire est rendu possible par l'immersion intermédiaire, qui suscite son attention et son désir de s'impliquer dans la création des œuvres d'art fictives dans le roman. Ainsi, par ce travail basé sur la relation et l'interaction, il est possible de considérer la littérature comme lieu de création artistique à part entière, plaçant le roman comme lieu d'ouverture des possibles pour l'art contemporain dans une esthétique qui implique totalement son public.

## Conclusion

### La condition d'existence sociale de l'œuvre d'art fictive

*Le principe du mouvement qui anime le peuple  
n'est pas le savoir dans son autolégitimation,  
mais la liberté dans son autofondation ou, si l'on  
préfère, dans son autogestion*

*-Jean-François Lyotard. La condition post-moderne.*

En guise de conclusion, nous tenterons ici de rappeler le contexte actuel dans lequel l'expérience immersive de l'œuvre d'art fictive est vécue, soit celle d'une culture de la post-modernité, autant d'un point de vue littéraire qu'artistique. Reconsidérer ce contexte permet de situer l'expérience immersive dans une situation plus globale, et nous pensons qu'il est nécessaire de le faire puisque l'expérience en soi tente d'arrimer fiction, imagination et réalité tout en témoignant d'une vision du monde. L'un des éléments que permet l'expérience immersive est d'attribuer une plus grande liberté au lecteur dans son implication dans le récit, ce qui correspond, dans le contexte post-moderne, à une certaine forme de délégitimation. La plus grande responsabilité du lecteur dans le contexte de nécessité de participation pour la création des œuvres d'art fictive dans le récit remet en question les autorités artistiques, d'où l'implication de la délégitimation à travers l'expérience immersive. La liberté qu'amène le phénomène de délégitimation est caractéristique à la post-modernité. Toutefois, l'œuvre d'art fictive n'est pas le propre du post-moderne. Ce contexte du post-moderne permet d'en comprendre l'expérience qu'en fait le lecteur. La délégitimation permet de penser l'œuvre d'art à l'extérieur du contexte institutionnel. Elle permet de vivre l'expérience face à l'œuvre d'art ailleurs que dans le musée. En art contemporain, cela s'exprime également à travers la tendance très forte avec l'art in situ. Mais l'avantage de cette pensée est qu'elle peut aller au-delà de la forme visible, au-delà du médium, parce qu'il n'y a plus de

tradition, d'autorité qui dicte au public la manière dont l'expérience doit être vécue et où elle peut se manifester.

«Dans la société et la culture contemporaine, société post-industrielle, culture postmoderne, la question de la légitimation du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation. On peut voir dans ce déclin des récits un effet de l'essor des techniques et des technologies à partir de la deuxième guerre mondiale, qui a déplacé l'accent sur les moyens de l'action plutôt que sur ses fins [...]» [Lyotard ; 1979 ; p.63].

La lecture peut alors se penser comme moyen. L'intérêt du post-moderne pour le moyen correspond ici à la manière dont l'œuvre d'art fictive est transmise, soit par l'acte de lecture et par la réussite de l'immersion intermédiaire. Cela prend également forme à travers l'intérêt pour l'expérience comme phénomène, pour l'appropriation de l'œuvre d'art, pour la relation d'intimité qui se crée avec le public, et parce que son accessibilité affirme de cette manière son caractère social.

La délégitimation permet donc la mise en place d'une liberté pour le public. Le lecteur ne se voit pas freiné dans son immersion ou dans son désir de participation créatif à l'œuvre d'art fictive parce que celle-ci n'est pas illégitime, elle n'est pas dévaluée ni décrédibilisée par son absence de référence réelle. La délégitimation du contexte post-moderne permet l'existence de l'art uniquement à travers la fiction. Cette condition est déterminante pour l'immersion et pour l'expérience de lecture puisqu'elle suggère qu'une certaine forme de savoir sur l'art puisse se manifester et se transmettre dans une autre forme que les médiums visuels. La conscience de cette possibilité possède un caractère social très fort puisqu'il s'inscrit dans une quête d'accessibilité. Il témoigne ainsi d'un désir du démocratique, du juste, du commun. Ce désir est aussi celui de vivre l'expérience de la lecture au-delà de la critique esthétique et devient une

manifestation de la possibilité de la participation du lecteur et de son apport créatif comme une manière de répandre les pouvoirs à un plus grand nombre :

«La ligne à suivre pour la faire bifurquer dans ce dernier sens est fort simple en principe : c'est que le public ait accès librement aux mémoires et aux banques de données. Les jeux de langage seront alors des jeux à information complète au moment considéré. Mais ils seront aussi des jeux à somme nulle, et de ce fait les discussions ne risqueront pas de se fixer jamais sur des positions d'équilibre minimax, par épuisement des enjeux. Car les enjeux seront alors constitués par des connaissances (ou l'information, si l'on veut) et la réserve de connaissances qui est la réserve de la langue en énoncés possibles est inépuisable. Une politique se dessine dans laquelle seront également respectés le désir de justice et celui d'inconnu.» [Lyotard ; 1979 ; pp.107-108].

Malgré l'aspect personnel et intime de l'acte de lecture, l'œuvre d'art fictive possède une existence sociale. Au cours de chacune des lectures, l'œuvre se recrée, se réinvente, se redéfinit. La répétition de l'acte de lecture engendre une nouvelle production artistique à chaque fois, et permet ainsi une existence sociale réelle par la multiplication des formes d'existence de l'œuvre d'art fictive. Malgré les différences dans l'imaginaire de chacun des lecteurs, il est possible de discuter de l'œuvre depuis les éléments amenés à son sujet, soit par le contenu narratif, soit par la description textuelle qui consiste en l'ekphrasis. L'existence sociale de l'œuvre d'art fictive ainsi posée, la liberté de perception et d'interprétation peut être située au cœur de la spécificité que permet l'œuvre d'art fictive. Cette liberté est également déterminante de l'expérience immersive, repoussant les frontières possibles de l'existence de l'œuvre d'art jusqu'au médium littéraire.

La mise en contexte de la condition post-moderne de l'œuvre d'art fictive affirme son caractère social ainsi que la liberté qu'elle procure au lecteur à travers l'acte de délégitimation qu'elle entreprend. Cela permet alors de reconsidérer les hypothèses avancées au cours de l'introduction

et d'observer comment l'argumentation développée tout au long de ce mémoire a permis de les confirmer. Que ce soit à travers les différents ouvrages théoriques auxquels nous avons fait référence ou à travers les extraits de *La Carte et le territoire*, *The Body Artist* et *Œuvres*, l'entreprise de compréhension et de caractérisation de l'expérience de l'œuvre d'art fictive dans le roman à travers l'immersion intermédiaire a permis de mettre en place un nouveau paradigme de représentation, de perception, d'interprétation, d'appropriation et de transmission de l'art contemporain. Cette entreprise affirme ainsi une esthétique qui ouvre un univers des possibles autant pour le public de l'art contemporain que pour différents types de lecteurs.

Tout d'abord, le présent projet de mémoire avait comme désir de développer des objectifs bien précis à travers la présence des œuvres d'art fictives dans le texte, soit ceux de saisir le fonctionnement des médiums visuels et des médiums littéraires afin de comprendre en quoi leur système respectif, lorsque mis en relation, permet de partager une vision du monde. Ces objectifs ont été atteints grâce à une approche technique des différents dispositifs et stratégies empruntés par chacun des médiums dans leur processus d'intégration de l'œuvre d'art fictive dans le texte. L'immersion a alors été conçue d'un point de vue strictement littéraire, notamment à travers la mise en place d'une immersion spatiale, temporelle et émotive. Puis, l'ajout d'une immersion de type perceptive a permis l'intégration du point de vue intermédiaire dans la considération de l'expérience vécue par le lecteur. Cette approche technique, se basant sur les caractéristiques de la narration, de la description, de la fiction et de l'ekphrasis insiste sur le littéraire comme moyen de transmission de l'œuvre d'art. Toutefois, le caractère intermédiaire de l'immersion vient donner une puissance à l'image malgré la forme hybride qu'elle occupe dans le texte, caractérisant alors l'expérience immersive dans une mise en relation des médiums. Cette approche technique de la

mise en valeur des dispositifs autant textuels que visuels constitue un facteur clé dans l'approche immersive que nous avons tenté de développer dans ce mémoire.

Une autre hypothèse avancée ici consiste à postuler que la fiction de l'œuvre d'art ouvre des possibilités qui permettent non seulement de redéfinir la traditionnelle relation entre le texte et l'image, mais également de déterminer quel peut être l'apport de la littérature à la création artistique visuelle. Par son absence de référent réel, l'œuvre d'art brise les rapports de la représentation. La description textuelle n'a plus de fidélité mimétique à respecter, et le lecteur est ainsi invité à laisser libre cours à son imagination. Il s'agit toutefois d'une activité qui demande davantage d'implication si l'on veut que l'immersion soit effective dans l'optique où le lecteur doit s'investir davantage dans le récit pour créer une œuvre d'art dans son imagination. La nécessité de cette participation de la part de du lecteur inscrit l'œuvre d'art fictive dans une dynamique interactive. Cette dynamique redéfinit le rapport à la créativité artistique, impliquant le lecteur en plein cœur du processus. L'art contemporain connaît également ce type de transformation en situant une grande part de la démarche créative qui implique le public, notamment à travers la tendance de l'art relationnel. Toutefois, la situation de l'œuvre d'art fictive qui se définit à l'extérieur du contexte muséal permet de libérer la pensée de l'institution, de répartir l'autorité et de renouveler l'expérience face à l'œuvre d'art. La dimension participative de la lecture dans la création des œuvres d'art fictives propose un nouveau type de démarche artistique, basée davantage sur la volonté de s'impliquer, ce qui brouille la relation entre auteur, lecteur et œuvre. Ce chamboulement des frontières entre les différents acteurs impliqués, mais également entre le réel et le fictif, permet de considérer l'œuvre d'art fictive dans le texte comme étant une création artistique à part entière. Et c'est à travers la possibilité d'existence par l'absence de matérialité et de référent réel que l'œuvre d'art fictive propose de

renouveler le rapport à la création, à la démarche artistique de l'art contemporain en impliquant la participation du lecteur au sein même de la condition de réalisation de l'immersion dans le récit.

Ce mémoire a également proposé une réflexion en trois temps, à travers les concepts d'immersion, d'intermédialité et d'interaction. Penser l'œuvre d'art fictive à travers ces concepts permet d'intégrer les problématiques reliées aux nouvelles technologies actuellement exploitées en art contemporain, et ainsi faire concorder la production visuelle fictive à la production visuelle réelle. Cette concordance fait le pont entre l'être de l'œuvre et son caractère hypothétique mis en place par le récit narratif.

Ce mémoire établit alors une pensée de la mise en relation pour l'œuvre d'art fictive dans le texte. Cette présence se caractérise par le fait que le lecteur se laisse transporter par le récit vers un lieu autre, dans lequel il s'immerge et où il peut s'impliquer dans la narration et participer à la création de l'œuvre d'art fictive à travers son effort de visualisation et d'imagination. Nous avons alors tenté de définir ce type d'expérience en la pensant comme un dispositif, puis comme un lieu autre, une hétérotopie pour emprunter les concepts de Michel Foucault. Une autre proposition a été de penser ce lieu de l'œuvre d'art fictive comme un intervalle, un entre-espace tel que proposé par Aby Warburg, où se manifeste la distance nécessaire à l'expérience immersive. Finalement, la médiation de l'œuvre d'art par le texte, mais également sa remédiation lorsque vient le moment de sa perception par le lecteur, viennent également déterminer l'expérience de lecture qui se base sur une interaction entre le public et l'œuvre afin que celle-ci prenne vie malgré son absence de matérialité.

Cela a permis de comprendre comment la fiction de l'œuvre d'art interroge l'art contemporain, mais aussi, comment elle renouvelle l'expérience esthétique à travers la lecture. On a pu approcher la présence de l'œuvre d'art fictive dans le texte à travers les concepts d'aura, de durée narrative, d'interaction, de participation et de créativité afin de développer une approche pour une esthétique relationnelle, situant ainsi le lecteur au cœur de l'expérience immersive.

Le présent mémoire a ainsi proposé des possibilités pour l'art contemporain de se manifester à l'extérieur des institutions muséales traditionnelles en insistant sur sa forme hypothétique, sur son absence de forme fixe, sur la tension qu'elle crée au sein même des codes de la représentation ainsi que sur la relation d'intimité qu'elle crée avec le lecteur. Cela a alors permis de considérer l'immersion littéraire comme étant non seulement une expérience de lecture, mais aussi une approche face à l'art visuel. Cette immersion se pense donc comme une source de renouvellement du sens et de l'interprétation de l'œuvre d'art. cette fiction de l'œuvre d'art permet de la considérer comme une œuvre ouverte tel que l'entendrait Umberto Eco :

«Inversement, plus la structure devient improbable, ambiguë, imprévisible, désordonnée, plus l'*information* augmente : par information il faut entendre possibilité d'informer, et virtualité d'ordre seulement possibles. Au contraire l'art contemporain recherche, au-delà semble-t-il de toute autre valeur, une rupture des lois de probabilité qui régissent le langage commun, remettant en question ses prémisses au moment même où il s'en sert, et tendant à le déformer.» [Eco ; 1965 ; p.128]

La considération de l'œuvre d'art fictive comme étant une possibilité, une hypothèse fait d'elle une forme insaisissable. Et c'est ce caractère qui nous amène ici, pour terminer, à la positionner dans un rapport de jeu face au lecteur. Puisqu'elle n'est pas fixe, l'œuvre se réinvente sans cesse, et pousse le lecteur dans une dynamique où l'acte de lecture est un jeu. Cela rappelle la problématique face à la complexité du texte, aux différentes couches de sens que celui-ci peut

produire afin de se dissocier d'un divertissement banal. L'immersion est un phénomène qui demande un investissement beaucoup plus grand de la part du lecteur que ce que la culture actuelle de surconsommation de l'image, de l'information et du médium demande au quotidien.

«Il faut le dire brutalement, au risque d'effaroucher ou de blesser les belles âmes de tout bord dans leur rêve ingénument démagogique d'apporter la culture au peuple, instinctivement réceptif : l'*effet littérature* n'est concevable que pour le joueur expérimenté, l'"amateur" averti. On peut, on doit déplorer le caractère élitiste et sélectif de la chose – non le nier sottement.» [Picard ; 1986 ; p.242].

Ainsi, l'œuvre d'art fictive se spécifie dans son dévoilement par le texte, mais ce même dévoilement est voilé. Elle ne se révèle jamais en entier parce qu'elle se situe toujours dans l'hypothèse. Le jeu est alors permis par cette absence. L'ouverture des possibles se concrétise parce qu'il y a un trou dans la représentation. Il s'agit d'un vide qui peut être comblé si le lecteur s'investit dans le jeu. La lecture devient alors un moyen de combler un manque. Ce manque créé par le langage comme mode de représentation se présente à la fois comme une difficulté pour la perception et l'interprétation de l'œuvre d'art, mais également comme une manière d'établir une relation entre le texte et le lecteur, et d'ainsi, inciter le phénomène immersif à se déployer.

«On reconnaît le thème de "l'œuvre ouverte", popularisé par Umberto Eco, ou même ce que métaphorisait déjà la "polyphonie" bakhtinienne. "Le mouvement du jeu", concluait Derrida, "permis par le manque, l'absence de centre ou d'origine, est le mouvement de la supplémentarité", ce qui est formulé, en langage philosophique, ce que cet essai tente de démontrer depuis le début.» [Picard ; 1986 ; p.255]. [Derrida ; 1967 ; p.410]

## Bibliographie

### Corpus

DELILLO, Don. 2001. *The Body Artist*, New York, Scribner Paperback Fiction, 126p.

LEVÉ, Édouard. 2002. *Œuvres*, Éditions P.O.L., Paris, 205p.

HOUELLEBECQ. Michel. 2010. *La carte et le territoire*, Gallimard, Paris, 428p.

### Ouvrages de référence

AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Payot, & Rivage, Paris, 50p.

BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 349p.

BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire*, Gallimard, Paris, 192p.

BENJAMIN, Walter. 1991. «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée»  
dans *Écrits Français*, Paris, Gallimard, 389p.

BOURRIAUD, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, Collection  
«Documents sur l'art», Paris, 122p.

BOUYSSI, Nicolas. 2011. *Esthétique du stéréotype : Essai sur Édouard Levé*. Presses  
universitaires de France, Paris, 111p.

BOLTER, J. David et Richard GRUSIN. 1999. *Remediation : Understanding New  
Media*, Cambridge, MIT Press, 295p.

BRAMS, Koen (dir). 2010. *The Encyclopedia of Fictional Artists*. JRP / Ringier, Zurich,  
336p. (Vol .1 de 2).

BUTLER, Judith. 2005. *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11  
septembre 2001*, Éditions Amsterdam, Paris, 195p.

- CAUQUELIN, Anne. 2006. *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*. Presses universitaires de France, collection Lignes d'art, Paris, 143p.
- CHEEKE, Stephen. 2008. *Writing for the Art : The Aesthetics of EkPhrasis*. Manchester University Press, Manchester / New York, 203p.
- DEBRAY, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en occident*, Gallimard, Paris, 412p.
- DERRIDA, Jacques. 1967. «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines», *L'écriture et la différence*, Seuil, «Tel Quel», Paris, pp.409-428.»
- DERRIDA, Jacques. 1995. *Mal d'archive : une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 154p.
- DEWEY, John. 1987. *L'art comme expérience*. Gallimard, Paris, 596p.
- DEWEY, Joseph. 2006. *Beyond Grief and Nothing : A Reading of Don DeLillo*. University of South Carolina Press, Columbia, Columbia, 172p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2002. *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de minuit, Paris, 592p.
- DION, Emmanuel. 2011. *La comédie économique : Le monde marchant selon Houellebecq*, Le retour aux sources éditeur, Paris, 272p.
- ECO, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Seuil, Paris, 315p.
- FOUCAULT, Michel. 1967. «Des espaces autre. Hétérotopies». Conférence prononcée au Cercle d'Études architecturales en Tunisie le 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octobre 1984, pp.46-49.
- <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

- FOUCAULT, Michel. (1994). *Dits et écrits*, Éditions Gallimard collection «Bibliothèque des sciences humaines», Paris, 895p.
- GINZBURG, Carlo. 2010. *Le fil et les traces*, Paris, Verdier, 380p.
- GOODMAN, Nelson. 1990. *Langages de l'art*. Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 312p.
- GRAU, Oliver. 2003. *Virtual Art : From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 416p.
- GREENBERG, Clement. 1965. *Art and culture : critical essays*. Beacon Press, Boston, 278p.
- HEFFERMAN, James A. W. 1993. *Museum of Words : the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Londres / Chicago, University of Chicago Press, 250p.
- HOUELLEBECQ, Michel. 6 septembre 2010. Entretien «Sur le Ring» accordé à Marin de Viry et Pierre Poucet. 2 heures, 18 minutes et 15 secondes.  
<http://www.surlering.com/article/article.php/article/grand-entretien-filme-avec-michel-houellebecq>
- HOUELLEBECQ, Michel. 11 septembre 2011. Entretien accordé à Alain Finkielkraut sur France Culture. *Répliques*. 48 minutes 59 secondes.  
<http://www.franceculture.fr/emission-repliques-repliques-la-carte-et-le-territoire-2010-09-11.html>
- JONES, Amelia. 1998. *Body Art : Performing the subject*. University of Minnesota, Minneapolis 349p.
- LECLAIR, Tom. 1983 «An Interview with Don DeLillo». *Anything Can Happen : Interviews with Contemporary American Novelists*, ed. Tom LeClair et Larry McCaffery, University of Illinois Press, Urbana, pp.79-90.
- LEFEVRE, Henri. 1958. *Problèmes actuels du marxisme*, Presses Universitaire de France,

Paris, 128p.

LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition post-moderne*, Les éditions de minuit, Paris, 109p.

JIMENEZ, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique ?*. Éditions Gallimard, Paris, 448p.

MARIN, Louis. 1994. *De la représentation*. Seuil / Gallimard, Paris, 396p.

MITCHELL, W.J.T. 2005. *What does image wants ? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago, 380p.

MULDER, Arjen. 2010. *From Image to Interaction*. V2\_Publishing / NAI Publishers, Rotterdam, 258p.

PALMIÉRI, Christine. 2002. «Jacques Rancière : Le partage du sensible» dans *Revue Etc...* No.59 «L'Obsession du réel», Montréal, pp.34-40

PICARD, Michel. 1986. *La lecture comme jeu*. Les éditions de minuit, Paris, 319p.

RANCIÈRE, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. La Fabrique éditions, Paris, 74p.

RANCIÈRE, Jacques. 2003. *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 157p.

RANCIÈRE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paris, 145p.

RICOEUR, Paul. 1984. *Temps et récit 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Seuil, Paris, 298p.

RYAN, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 399p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 346p.

SCHAEFFER, Jean-Marie et Ioana VULTUR. 2004. «Immersion» in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (ed. Herman (David), Jahn (Manfred) & Ryan (Marie-Laure).

Routledge, London and New-York, pp.237-239.

SONTAG, Susan. 2008. *Sur la photographie*. Christian Bourgeois éditeur, Paris, 280p.

WARBURG, Aby. 1928. «Introduction à Mnemosyne», *Trafic* no.9, hiver 1994 pp.38-44.