

Université de Montréal

**Intermédialité, matérialité du réel et articulation du corps  
dans l'oeuvre *House of Leaves*  
de Mark.Z Danielewski**

Par Salomé Georgiev

Département de Littératures et langues du monde  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en littérature comparée

Août 2019

© Salomé Georgiev, 2019

Université de Montréal  
Département de littératures et langues du monde, Faculté des arts et des sciences,  
Faculté des études supérieures

---

*Ce mémoire intitulé*

**Intermédialité, matérialité du réel et articulation du corps  
dans l'oeuvre *House of Leaves*  
de Mark.Z Danielewski**

*Présenté par*

Salomé Georgiev

*À été évalué par le jury des personnes suivantes*

**Barbara Agnèse**

Présidente du jury

**Rodica-Livia Monnet**

Directeur de recherche

**Rahman Najat**

Membre du jury

## Résumé :

Il aura fallu plus de dix ans à Mark Z. Danielewski pour publier la version finale de son roman *House of Leaves*. Dix ans de réflexion, de recherche, de remise en question, d'écriture et de réécriture... Très vite devenu un best-seller international, *House of Leaves* fait sensation dans le domaine littéraire, suscitant à la fois émerveillement, inquiétude et réflexion. Alors que le roman met en scène un récit relativement simple et déjà exploité à maintes reprises en littérature - à savoir l'histoire d'une famille américaine emménageant dans une maison cauchemardesque aux proportions variables - il surprend de par sa forme et son contenu. Multiplicité de typographies, notes de bas de pages infinies, textes sens dessus dessous, pages blanches suivies de passages chaotiques et illisibles, mots en couleurs ou rayés, pluralité de langues et langages, photographies, dessins, maquettes, etc. : Danielewski transcende totalement les lois de la littérature dans son ensemble. Véritable oeuvre d'art, unique en son genre, *House of Leaves* se distingue de par sa présentation innovante et son originalité excessive. Dans le cadre de ce mémoire, j'étudie trois aspects principaux de l'oeuvre : la structure architecturale du livre, l'intertextualité et l'intermédialité présentes dans le texte et la notion des *genres*. Tout d'abord, je m'intéresse à la structure externe et interne du roman et je cherche à comprendre pourquoi Danielewski déconstruit totalement les règles architecturales et leurs limites. De plus, j'analyse le lien entre l'évolution de la maison de la Famille Navidson et la psychologie des personnages. Ensuite, j'étudie le rôle des mythes fondateurs et des divers langages au sein du roman. Pourquoi Danielewski, qui remet en question les règles structurelles mises en place dans notre monde, attache-t-il autant d'importance aux mythes ? Dans un second temps, je mets en perspective les aspects intertextuels et intermédiaires dont le roman regorge. Pour finir, je m'interroge sur les notions de *genres* et *gender*. Quel est le genre littéraire de *House of Leaves* ? Est-ce un roman ? Une nouvelle ? Une pièce de théâtre ? Un script cinématographique ? Un recueil de poèmes ? Ou, est-ce un ensemble de genres ? De plus, comment définir le *gender* et pourquoi Danielewski, si innovant d'un point de vue littéraire, se montre-t-il tellement traditionnel dans la présentation hiérarchique du genre masculin et féminin dans son oeuvre ?

**Mots-clés :** Architecture, structure, limites, littérature, philosophie, poétique, espace-temps, concept, mythes, mythologie, langues, langages, intermédialité, intertextualité, genre, *Gender*.

**Abstract :**

It took Mark Z. Danielewski over ten years to publish the final version of his novel *House of Leaves*. Ten years of reflection, research, questioning, writing and rewriting. Quickly becoming a bestseller, *House of Leaves* also caused a sensation in the literary field, arousing together wonder, concern and cogitation. While the novel features a relatively simple story that has been used repeatedly in the literature – the adventure of an American family moving into a nightmarish house with varying proportions – it surprises with regards to both its text formatting and its content. A multiplicity of typographies, an infinite number of footnotes, upside-down texts, blank pages followed by chaotic and illegible sections, coloured or striped words, a plurality of languages, photographs, drawings, models etc. : Danielewski ultimately transcends the rules of literature. A true and unique masterpiece, *House of Leaves* is an artwork in its own field of literature and stands out for its innovative presentation and extreme originality. In the context of this thesis, I study three main aspects: the architectural structure of the book, the intertextuality and intermediality in the manuscript and the notions of genres and gender. I firstly analyze the external and internal structure of the book and attempt to understand why Danielewski totally deconstructs the basic rules of architecture. Besides, I examine the link between the evolution of the Navidson family's house and the psychology of the characters. Then, I evaluate the role of the founding myths and the various use of languages within the novel. Why does the author attach so much importance to myths? Secondly, I put into perspective the intertextual and intermedial aspects of the novel. Finally, I try to apprehend which literary genre does the novel belongs to, and I reflect upon the role of gender in the narrative. Is it a novel? A play? A movie script? Is it a poem? Or a combination of genres? Furthermore, how to define gender and why Danielewski, normally so innovative, is traditional in the hierarchical presentation of the masculine and feminine gender in his work?

**Keywords :** Architecture, structure, limits, literature, philosophy, poetic, space, concept, myths, mythology, languages, intermediality, intertextuality, genre, gender.



## Table des matières :

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
Table des matières .....	iii
Remerciements .....	iv
Introduction .....	p.1
Chapitre I : Architecture, espace-temps et mythes .....	p.15
I.    Structure externe et interne du roman <i>House of Leaves</i> .....	p.16
II.   Définition et perception de l'espace-temps .....	p.23
III.  Historique du langage et retour au mythe .....	p.38
Chapitre II : Intermédialité et Intertextualité .....	p.48
I.    Concept d'intertextualité .....	p.49
a.  De Batkhin à Kristeva .....	p.50
b.  L'intertextualité dans <i>House of Leaves</i> .....	p.55
II.   Approches intermédiales .....	p.63
a.  Définition du concept d'intermédialité .....	p.63
b.  Cinéma et images .....	p.68
c.  Son et musicalité du texte .....	p.77
Chapitre III : Genres & <i>Gender</i> .....	p.83
I.    Etude des genres littéraires .....	p.84
a.  Genres littéraires dans <i>House of Leaves</i> .....	p.89
II.   Etude du <i>Gender</i> dans <i>House of Leaves</i> .....	p.97
Conclusion .....	p.105
Bibliographie .....	p.110
Liste des figures .....	p.114

## **Remerciements :**

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de recherche Livia Monnet pour ses conseils éclairants, son soutien, sa confiance et sa patience envers mon travail durant ses trois dernières années. Son appui m'a permis d'avancer et d'évoluer au fil de mes recherches.

Pour mes nombreuses demandes, merci à Nathalie Beaufay, Alexandra Grisé et Kathy Leduc.

Je remercie également mes parents, Danou et Philippe, mon frère Jules et mes grands-parents, Jo, Sarah, Liliane et Frankie pour leur support au quotidien et leur amour infini.

Je remercie particulièrement mon grand-père et parrain, Jo Holvoet, mon modèle et mon guide depuis toute petite.

Merci à Isabel pour son initiation à la musique et sa fidélité incommensurable année après année.

Tina pour son soutien psychologique.

Mes merveilleuses amies Philippine, Magali et Minlhy pour leur complicité et leur bienveillance.

Je remercie finalement mes professeurs et collègues de travail, particulièrement Adina et Johanne, pour tous nos précieux échanges.

*A Élisabeth Catinat,  
Qui m'a transmis sa passion de la littérature*

## **Introduction**

*“Passion has little to do with euphoria and everything to do with patience.  
It is not about feeling good. It is about endurance.  
Like patience, passion comes from the Latin root: pati.  
It does not mean to flow with exuberance. It means to suffer”*

*Mark Z. Danielewski, [House of Leaves](#).*

Il est de ces ouvrages qui marquent une vie, définissent les goûts littéraires, vous accompagnant tout au long de votre parcours. Pour ma part, j'en retiens trois qui mettent en perspective des périodes bien particulières de mon existence. À l'âge de quatre ans, j'ai découvert l'univers rêveur et merveilleux du *Petit Prince* de St.Exupéry, oeuvre mythique dans laquelle tout et chacun trouvera réponse à ses questions, et ce peu importe son âge. Il expose l'esprit de l'enfant à des questions philosophiques existentielles tout en les mêlant à un paysage d'aquarelles emplies d'une douceur indéfinissable. Encore aujourd'hui, il m'arrive de le relire, toujours avec autant de plaisir. Plus tard, vers quatorze ans, je me suis plongée dans les péripéties des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, tenue en haleine par les complots manipulateurs de la marquise de Merteuil et les manigances malsaines du vicomte de Valmont. C'est fort probablement grâce à ce volume que j'ai décidé d'entamer un cursus universitaire en littérature et philosophie. À dix-sept ans, j'ai dévoré *les chants de Maldoror* du mystérieux Comte de Lautréamont, bercé par une intime poésie, dont on ne sort jamais réellement indemne.

Le corpus littéraire de Mark Z. Danielewski constitue certainement la quatrième oeuvre marquante de ma vie. La découverte de ses ouvrages, aux traits atypiques, m'ont obligé à remettre en question tous mes acquis littéraires afin de les réinterpréter autrement. Aujourd'hui, je me permets, après avoir suffisamment étudié ses ouvrages - dû moins si cela est possible - d'écrire un mémoire afin de présenter ma vision d'une partie de l'oeuvre de Danielewski. J'ai choisi de m'intéresser particulièrement à son oeuvre *House of Leaves*. Face à ce pavé littéraire de plus de six cents pages, je me sens petite, impuissante et, à dire vrai, ce défi rédactionnel qui m'attend m'effraie quelque peu.

En juin dernier, j'ai rencontré Mark Z. Danielewski, dans l'intimité d'une petite librairie du Vieux-Port à Montréal. Telle une véritable *rock star*, il effectuait sa tournée nord-américaine afin de présenter son dernier ouvrage *The Familiar, Honeysuckle & Pain* (Volume III) et, croyez-le ou non, son fan-club s'était déplacé en grand nombre pour accueillir leur idole littéraire. Telle

une foule en délire, la tribu de fans arborait fièrement leurs pulls, t-shirts et autres accessoires à l'effigie des oeuvres de cette véritable légende littéraire, sans oublier les piles d'ouvrages dédicacées, preuve de leur incommensurable fidélité.

Après sa lecture, son public fut invité à poser librement des questions en tout genre. C'est avec étonnement que je découvris la nature des interrogations. Bien que certains participants s'intéressaient à la nature même de son oeuvre et cherchaient à obtenir des informations sur les péripéties à venir dans ses prochains romans, d'autres se passionnaient sans aucune retenue pour la vie personnelle de l'auteur. En journalistes *people* très engagés, les lecteurs portaient un intérêt démesuré au nombre de chats que possédait Danielewski, ainsi qu'aux préparatifs de son mariage imminent. Imaginez mon désarroi quand vint mon tour. Je me suis lancée et ai posé quelques questions au sujet de son ouvrage, en ne manquant pas de lui faire savoir que mon mémoire de fin d'études portait sur son oeuvre, questions auxquelles il a très gentiment répondu, mais avec son souci constant de préserver une part de mystère et de rêve. À la fin de notre entretien, je lui ai demandé s'il serait possible de rester en contact, afin que je puisse, au besoin, lui poser certaines questions en lien avec ma recherche. Et, sans aucune surprise, il m'a répondu ceci : *“Mes ouvrages sont mes enfants. Un beau jour, tout comme un père, je laisse mes enfants aux mains de mes lecteurs, qui en prennent grand soin. Après publication, mes ouvrages ne m'appartiennent plus, je ne peux donc pas t'aider dans ta démarche. Mais, laisse libre cours à ton imagination et façonne ta propre interprétation de mes romans.”*. Aussi simple que cela puisse paraître, ces paroles m'ont libérée et grâce à cette réponse, j'ai trouvé la confiance et le courage nécessaire de me lancer dans cette grande aventure de recherche qu'est la rédaction. Mais, par où commencer ?

Mark Z.Danielewski, né le 5 mars 1966 à New York, fut dès son plus jeune âge, bercé dans les arts. Ayant grandi auprès d'un père réalisateur, producteur et scénariste et d'une soeur chanteuse, il n'est pas étonnant que l'univers littéraire de Danielewski regorge de références

cinématographiques et musicales. Véritable globe-trotteur dans l'âme, son enfance passée entre l'Afrique, l'Inde, l'Espagne et la Suisse lui inspira sa série de romans *The Familiar* dont l'intrigue littéraire se déroule au début entre Los Angeles, le Texas, le Mexique et Singapour. Après avoir fait ses études secondaires dans un lycée de l'Utah, l'auteur étudie d'abord la littérature anglaise à l'Université Yale, pour ensuite se lancer dans des études classiques avec une spécialisation en latin à l'Université de Californie à Berkeley. Danielewski finalisera son parcours universitaire en intégrant une école de cinéma à Los Angeles après avoir parcouru pendant plusieurs mois l'Europe en sac à dos.

Mark Z. Danielewski se consacre pendant plus de dix ans à la rédaction de son premier roman *House of Leaves (La maison des feuilles)*, qui deviendra un best-seller international. Publié en 2000 par la maison d'édition *Pantheon Books*, l'ouvrage compte parmi les finalistes du prix Bram Stoker du meilleur premier roman. Volume étrange et complexe de par sa forme et son contenu, Danielewski partage au travers d'une histoire où obsession et perversion forment un tout, une partie de son parcours personnel. En effet, l'auteur débuta la rédaction de son roman en 1990 lorsqu'il apprit que son père était atteint d'un cancer incurable et enchaîna plusieurs petits boulots comme tuteur, barista ou encore plombier, afin de survivre pendant la rédaction de son livre. Ces événements nous rappellent étrangement l'histoire de Johnny Truant, narrateur principal du dit roman : *"1990. My father was head of the USC School of Theater. I was living in New York. Then I got the phone call. The 'Mark your father is dying' phone call. He was in the hospital. Renal failure, cancer. I got on a Greyhound bus and headed west. Over the course of three sleepless nights and three sleepless days I wrote a 100+ page piece entitled Redwood. I remember using a fountain pen. I barely had the change to buy sodas and snacks along the way and there I am scratching out words with this absurdly expensive thing of polished resin and gold. I'd like to say it was a Pelikan, but I don't think that's correct. Another thing I seem to remember: the paper I was writing on had a pale blue cast to it. There was also something about how the pen seemed to bite into the paper at the same time as it produced these lush sweeps of*

*ink. A kind of cutting and spilling. Almost as if a page could bleed. My intention had been to present this piece of writing as a gift to my father. As has been mentioned many times before, my father responded with the suggestions that I pursue a career at the post office. I responded by reducing the manuscript to confetti, going so far as to throw myself a pity parade in a nearby dumpster. My sister responded by returning later to that dumpster, rescuing the confetti, and taping it all back together.<sup>1</sup>”*

Le roman débute par le récit de Johnny Truant, un tatoueur de Los Angeles, en quête d’un nouveau logement. C’est ainsi qu’il découvre, grâce à son ami Lude, l’appartement de Zampanò, poète aveugle récemment décédé, où il tombe nez à nez avec un mystérieux manuscrit, renfermant une étude académique très pointue du documentaire *The Navidson record*. Ce documentaire, aux traits fictifs, relate l’expérience surnaturelle vécue par la famille Navidson. Wil Navidson, reporter photo, Karen Green, ancien top model et leurs deux enfants Chad et Daisy emménagent dans une maison en Virginie, à l’aspect tout à fait ordinaire. Au retour d’un voyage à Seattle, la famille Navidson découvre un changement tout à fait hors du commun et incompréhensible dans leur maison : l’apparition d’un cabinet clos derrière une porte, où, avant leur départ se trouvait un mur blanc. Cette apparition surnaturelle sera la première d’une longue série d’évènements paranormaux, tous plus absurdes les uns que les autres. Will Navidson, son frère Tom et toute une série de personnages, décident alors de documenter ce phénomène inexplicable à l’aide de séquences filmées et de photographies, que Will Navidson publiera plus tardivement sous le nom de *The Navidson Record*. C’est ce que Johnny Truant tentera d’analyser et de comprendre tout au long de l’intrigue, sans pour autant parvenir à ses fins.

---

<sup>1</sup> CARPENTER, KESSEY. “*The Brash Boy, The Missunderstood Girl and the Sonogram - The Book of Mark Z. Danielewski.*”, *The Cult: The Official fan site of Chuck Palahnuik*. VEM, 11 avril 2016



En 2006, Mark Z. Danielewski publie un nouvel ouvrage, *Only Revolutions* (O Révolution), plus communément appelé *House of Leaves, Part II* par ses fans. Le livre retrace l'histoire de Sam et Halley, éternellement âgés de seize ans. À travers deux fois cent ans d'histoire américaine et mondiale, la première partie commençant en 1863 avec la guerre de Sécession, la seconde en 1963 avec le meurtre de J.F Kennedy. La particularité de cette nouvelle réside dans le fait qu'elle peut se lire d'un sens où de l'autre, à savoir soit via la perception de Sam, soit par celle d'Halley, l'autre partie étant simultanément reproduite en dessous et à l'envers.

En 2012, il publie sa nouvelle *The Fifty Year Sword*, une histoire d'horreur sortie tout droit d'un livre pour enfant. Cet ouvrage possède deux particularités. Premièrement, seulement mille exemplaires de la première édition ont été publiés dont cinquante signés par l'auteur même d'un Z variant de couleur et de chiffre, concordant avec cinq des couleurs utilisées dans la nouvelle afin de distinguer les différents personnages. Ensuite, l'ouvrage fut pensé de manière à être raconté oralement. En 2010, avant de publier son ouvrage en version papier, Danielewski monta sur scène le jour d'Halloween au *REDCAT Theater* à l'intérieur du *Walt Disney Concert Hall* pour jouer sur scène *The Fifty Year Sword*. La performance obtint un tel succès qu'en 2012 Danielewski répéta l'expérience avant de publier son livre.

C'est en mai 2015 que Danielewski lance le premier volume d'une longue série, contenant au total vingt-sept ouvrages. Révolutionnaire dans le monde littéraire, projet totalement fou, l'auteur se lance un défi personnel en publiant tous les trois mois un nouveau volume de la série. À l'image de la série télévisée, de plus en plus populaire ses dernières années, Danielewski se lance dans la série littéraire en proposant un nouveau concept d'écriture : "*And that's where I think literature finally has to move; we're very good at giving people a voice but we have not begun, strenuously enough, to give voice to that which will never have a voice: the*

*voice of the waves, the animals, the plants, this world we inhabit*<sup>2</sup>”. De même, c’est la première fois que l’auteur fait appel à des collaborateurs extérieurs, via *l’Atelier Z*, un groupe de personnes incluant des professeurs, des doctorants, des chercheurs, des ingénieurs, des graphistes et des traducteurs, l’aidant à construire ses romans : “*Well, the Atelier Z itself is never more than two to five people; these are the core of people who are constantly working, who put an absurd amount of energy and love into it. And then if you check the back of any volume, you’ll see that there’s easily two dozen people that are involved, all over the world, in Turkey, in Spain, in France, in various places. So it’s a global effort, where I frequently Skype with individuals, I go over the visuals or whatever they’re doing*”<sup>3</sup>. C’est donc un véritable travail de recherche et d’échange qui se tisse autour de cette nouvelle série.

Dans le cadre de ma recherche, je me concentre principalement sur le roman *House of Leaves*, en faisant écho de temps en temps au roman *The Familiar : One rainy day in May*. Lors de mes premières lectures analytiques concernant le roman *House of Leaves*, j’ai pu constater que les recherches se concentraient principalement autour de deux thèmes distincts, à savoir l’étude du labyrinthe et son lien avec la légende du Minotaure et le récit d’horreur. En effet, des dizaines et des dizaines d’études s’interrogent sur la signification de ces labyrinthes mystérieux sans fins, de la place de la figure du Minotaure et, s’attellent à une analyse rigoureuse du roman d’horreur en mettant en perspective les notions floues de fiction et réalité. Par exemple, Natalie Hamilton<sup>4</sup> s’intéresse à la symbolique du labyrinthe dans l’oeuvre de Danielewski en étudiant la construction du roman et ses aspects graphiques. Elle met également en parallèle l’oeuvre de Danielewski avec celle de son prédécesseur Jorge Luis Borges, les deux auteurs utilisant des

---

<sup>2</sup>DANIELEWSKI, Mark Z., *The Familiar*, Pantheon, NY, 2017

<sup>3</sup> CALVO, Javier. “*Building familiarity*”, O Estudio Creativo, 6 November .

<sup>4</sup> HAMILTON, Natalie. “*The A-Mazing House : The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski’s House of Leaves*”, *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Volume 50, Issue 1, 2008, p.p 3-16.

thématiques et des procédés littéraires similaires. Nick Lord<sup>5</sup> examine la façon dont les figures du labyrinthe et de la “*lacune*” organisent structurellement le roman. En effet, le labyrinthe apparaît sous plusieurs formes et dissimule quelques omissions distinctes dans le récit. Selon Nick Lord, les labyrinthes et leurs *lacunes* respectives peuvent être perçus comme des représentations du symbolique et du réel dans *House of Leaves*, mettant en lumière concrètement ce qui peut être signifié ou non. Aleksandra Bida<sup>6</sup> compare le lien entre le labyrinthe, la maison hantée et la notion d’hospitalité dans l’ouvrage alors que Nele Bermong<sup>7</sup> propose de mettre en perspective le lien entre *House of Leaves* et les théories de Freud dans son essai sur l’“*unheimlich*” et cherche à savoir pourquoi Navidson et sa femme explorent le labyrinthe qui apparaît dans la maison. Or, parmi ces textes, très peu, voir aucun, ne traitaient de la forme architecturale de la maison ainsi que de son impact psychologique sur les protagonistes.

“*Laisse libre cours à ton imagination et façonne ta propre interprétation de mes romans.*”. Je ne pouvais pas me permettre d’écrire sur des aspects déjà exploités à maintes reprises. C’est pourquoi j’ai principalement basé ma recherche sur des thématiques qui n’avaient pas encore été étudiées et qui me donnaient l’opportunité d’apporter un regard nouveau sur l’oeuvre de Mark Z. Danielewski. Tout d’abord, j’ai choisi de m’intéresser à l’architecture même de cette maison surnaturelle, en incluant la dimension spatio-temporelle et son impact direct sur la dynamique psychologique des personnages. Pour ce faire, j’ai étudié en détail la structure externe puis interne du roman. Comment la maison des Navidson s’anime-t-elle physiquement au travers des pages du roman *House of Leaves*? Une des réponses à la question se trouve devant vos yeux, et ce avant même d’avoir ouvert le livre. En effet, *l’objet-livre* nous offre, avant même

---

<sup>5</sup> LORD, Nick. “*The labyrinth and the Lacuna : Metafiction, the symbolic, and the real in Mark Z. Danielewski’s House of Leaves*”, *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Volume 55, Issue 4, 2014, p.p 465-476.

<sup>6</sup> BIDA, Aleksandra, “*Haunting Sweet : Home as labyrinth and Hospitality in House of Leaves.*”, *Revolutionary Leaves, The fiction of Mark Z. Danielewski*, Cambridge Scholars publishing, London, 2012. p.p43-62.

<sup>7</sup> BERMONG Nele, “*Exploration #6 : The uncanny in Mark Z. Danielewski’s House of Leaves,*”, *Image & Narrative, The Uncanny*, Issue 5, January 2003.

d'avoir parcouru les pages de l'oeuvre, une multitude d'informations sur la trame narrative même de l'ouvrage. Que ce soit par le choix des matériaux ou des photographies présentes sur le livre, l'objet nous offre plusieurs indices significatifs sur l'histoire même du roman. Par exemple, la rigidité de la couverture représenterait la structure externe de la maison alors que la souplesse des pages incarnerait la mouvance incessante de l'habitation. De plus, le poids ainsi que la taille du livre oriente le choix du lieu de lecture, à savoir un endroit clos, seul, et non dans un espace public, renforçant ainsi la dimension d'horreur. L'ouvrage s'anime entre les mains de ses futurs lecteurs, ressentant physiquement l'histoire présente dans le roman. À ma connaissance, ce procédé est unique à *House of Leaves*. Ce stratagème se retrouve également dans la mise en page interne : abondances de notes de bas de page qui n'en sont pas réellement, multitudes de typographies permettant parfois d'identifier les protagonistes, usage de diverses langues et langages, alternance de couleurs différentes, taches d'encre, mots rayés, texte et hors-texte, texte à l'envers, pages griffonnées et pages blanches, photographies, maquettes, etc. Danielewski innove démesurément dans le domaine de l'écriture et donne physiquement vie à son roman. Cette structure chaotique et sans ligne directrice reflète les événements de la narration en recréant l'atmosphère qui règne dans cette maison hantée ainsi que l'état d'esprit de chaque personnage.

*House of Leaves* défie en tout point nos acquis spatio-temporels. En prenant pour sujet central *la maison* et ses problématiques structurelles, Danielewski renverse le côté conventionnel de l'architecture et des oeuvres littéraires en général afin de créer un monde fictif où tout serait permis. Cependant, cette absence de règles et de limites illustre très précisément non seulement la mouvance de la maison des Navidson, mais aussi la psychologie instable des personnages. Afin de mettre en lumière mes propos, j'exploite l'analyse de la maison et de la coquille d'escargot de Bachelard dans son ouvrage *La poétique de l'espace*<sup>8</sup>. Selon l'auteur, la maison est source de protection, incarnant un certain rationalisme régi par des règles fixes, chaque habitant

---

<sup>8</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 2014.

se l'appropriant pour en faire une habitation unique en son genre. C'est l'espace de nos vies que l'on connaît le mieux et que l'on s'approprie le plus. Chacun de nous peut se remémorer sans trop de difficulté sa maison d'enfance et le souvenir des pièces fait resurgir en nous certaines mémoires enfouies au plus profond de notre être, qu'elles soient positives ou négatives. La maison incarne alors à elle seule une véritable psychologie permettant un retour sur soi-même. C'est ce schéma que nous retrouvons au sein de la maison des Navidson. Leur habitation évolue de jour en jour, et ce de plus en plus rapidement, laissant place à de nouveaux placards et couloirs, à l'image de l'évolution psychologique des personnages et des questionnements personnels de plus en plus présents. Je m'intéresse parallèlement au rôle de l'imagination et à la différence entre la perception de l'espace des adultes et celle des enfants. En effet, là où les adultes ne parviennent pas à saisir la psychologie de la maison, les enfants laissent libre cours à leur imagination afin de transcender les limites d'un espace imposé par un esprit plus expérimenté et donc moins malléable et ouvert. Les enfants parviennent à s'évader au-delà du cadre qui leur est propre alors que les adultes restent figés dans un espace qu'ils ne peuvent pas comprendre rationnellement. Dans mon premier chapitre, *Architecture, espace-temps et mythe*, je vais donc montrer comment *House of Leaves* déconstruit totalement l'espace connu pour laisser place à une nouvelle forme d'interprétation, renouant avec notre imagination et nous apprenant à penser au-delà des limites du réel.

Cependant, malgré l'envie constante de transcender les limites du réel et modifier notre perception de l'espace-temps, Danielewski façonne une véritable mythologie du texte. Le retour aux mythes anciens ainsi qu'aux origines du langage s'avère primordial dans *House of Leaves*. Et pour cause, dans un univers où tout se déconstruit, le mythe apporte une certaine structure, là où il n'y en a plus. C'est pour cela que Danielewski accorde autant d'importance à l'architecture, art premier par excellence qui permet à l'être humain de se construire un environnement serein et d'ainsi baser son existence sur une forme physique concrète. Mais, pourquoi la maison - et plus largement l'architecture dans son ensemble - possède-t-elle une place centrale au coeur de

l'ouvrage? Selon Derrida<sup>9</sup>, l'architecture serait l'art qui incarnerait le mieux l'*arké* (*le commencement*) et, représenterait un principe quasi inné, une nécessité présente depuis les fondements les plus anciens. Nous verrons comment Danielewski s'approprie cet art, par le biais de la maison des Navidson, traduisant toutes ses évolutions historiques au travers d'un véritable voyage dans le temps pour enfin le déconstruire entièrement. Or, malgré cette déconstruction totale, Danielewski renoue avec les textes fondateurs les plus ancestraux, et ce dans leurs langues originales. Du grec ancien au latin, de l'hébreu à l'allemand, de l'italien à l'espagnol, Danielewski met en jeu nos connaissances linguistiques. Sans me déplaire, je peux enfin me vanter pour la première fois de mes douze années de latin-grec et d'hébreu qui m'ont permis de traduire certains passages du livre sans traduction. Ces références littéraires fondamentales, telles que *La Bible*, *L'Iliade* et *l'Odyssée* ou encore le mythe d'Écho, incarnent en quelque sorte les piliers de l'architecture même du roman, les murs porteurs de cette maison instable. Cependant, n'ayez crainte, nul besoin d'être polyglotte pour saisir la signification des textes. À l'image du mythe de la tour de Babel, Danielewski crée une sorte de langage universel, accessible à tout un chacun. Afin d'illustrer mes propos, je m'appuie sur la définition du mythe de Roland Barthes<sup>10</sup>, qui stipule que le mythe est avant tout une parole, un système de communication détenant une condition particulière, étant à la fois un mode de signification et une forme. Ainsi, j'analyse la démarche de Danielewski en mettant en relation les propos de Roland Barthes concernant le mythe et le langage et ceux de Derrida concernant la déconstruction du langage.

---

<sup>9</sup> DERRIDA, Jacques . "*Point de folie - Maintenant l'architecture*" from TSCHUMI Bernard, *La Case Vide : La Villette*, Architectural Association, London, 1985, p.572.

<sup>10</sup> BARTHES, Roland. *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957.

Dans mon second chapitre, j'analyse la place de l'intertextualité et de l'intermédialité dans *House of Leaves*. Afin de définir le concept d'intertextualité, je me base sur la définition de Mikhail Bakhtin<sup>11</sup> et Julia Kristeva<sup>12</sup>. Selon Kristeva, qui s'inspire ouvertement des travaux de ses prédécesseurs, dont Bakhtin, l'intertextualité serait une mosaïque de citations, *un croisement dans un texte énoncé pris d'un autre texte*, chaque texte se nourrissant pleinement d'un texte antérieur. En d'autres termes, le texte serait un site dynamique au sein duquel les processus et pratiques relationnels régneraient au centre de l'analyse et non pas cloîtrés dans un lieu clos. Dans ce mémoire, j'analyse en détail la pensée de Bakhtin et Kristeva afin d'identifier comment Danielewski se sert de l'intertextualité dans son roman. Nous verrons que *House of Leaves* incarne le concept d'intertextualité dans toutes ses formes. Tout d'abord, le texte se veut intertextuel de par son évolution en tant que roman, passant de la toile au livre imprimé. *House of Leaves* - résultant de deux versions principales distinctes, une virtuelle et une matérielle, sans compter les multiples versions du livre imprimé - devient un texte intertextuel, ce dernier étant une éternelle inspiration des textes antérieurs. De même, le roman présente plusieurs discours, et ce au coeur d'une seule et unique trame narrative. Ainsi, nous pouvons distinguer quatre discours principaux distincts, tributaires les uns des autres, s'entremêlant tout au long de l'histoire. De cette façon, j'analyse en détail les procédés intertextuels présents dans l'oeuvre de Danielewski, dont les notes de bas de page, les épigraphes et les références intertextuelles qui jouent un rôle primordial au niveau de la structure et de la narration de *House of Leaves*.

*House of Leaves* s'identifie comme oeuvre intertextuelle, mais également intermédiaire. Afin de définir le concept d'intermédialité, j'ai choisi de m'appuyer sur la définition d'Éric Méchoulan<sup>13</sup> qui explique que l'intermédialité fonde le moment où la relation et le médium

---

<sup>11</sup> KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*, NY : Columbia University Press, 1986.

<sup>12</sup> BAKHTINE, Mikhail. "Les genres du discours", *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

<sup>13</sup> MECHOULAN, Eric. "Intermédialités, le temps des illusions perdues", *Intermédialités*, (1), 9-27, Presses de l'Université de Montréal, 2003.

deviennent indiscernables. Ce concept sous-entend donc que chaque média, à l'origine individuel, se regroupe pour former un tout, créant ainsi de la nouveauté sans pour autant se détacher de la singularité propre à chacun. L'intermédialité sera donc analysée en fonction de son milieu, ses médiations et ses effets d'immédiateté. Ce concept est omniprésent dans l'oeuvre de Danielewski et, *House of Leaves* illustre sans aucun doute ce procédé novateur. J'ai choisi de m'intéresser particulièrement à deux médiums, à savoir l'image au travers du cinéma et de la photographie puis, au son et à la musicalité du texte. Nous verrons comment Danielewski se sert de ses différents médiums pour donner vie à son ouvrage de manière quasi interactive.

Le troisième chapitre de ce mémoire, *Genres & Gender*, étudie la place du genre littéraire et du *Gender* dans *House of Leaves*. Deux éléments m'ont particulièrement marqué concernant le genre au sein du texte. Tout d'abord, savez-vous à quel genre littéraire appartient *House of Leaves* ? Après une lecture approfondie du texte, la réponse sera sûrement non. Et pour cause, il est extrêmement difficile, voir impossible de classer l'ouvrage au sein d'un seul et unique genre littéraire défini. Serait-ce un roman ? Un essai philosophique ? Une pièce de théâtre, un script ou encore un recueil de poèmes ? Serait-ce un amalgame de genres combinés entre eux ? Ou encore un nouveau genre à part entière ? Pour répondre à la question, je me suis appuyé sur les définitions de John Frow<sup>14</sup> et de Jacques Derrida concernant le *genre littéraire*. Frow perçoit le genre comme un ensemble de contraintes par rapport à la production et l'interprétation du sens, façonnant et orientant notre compréhension même de l'oeuvre et du monde en général. Les genres serviraient alors à établir des méthodes appropriées, adaptées à la lecture, au visionnement ou à l'écoute des textes. De plus, le genre implique une dimension sociale. C'est pourquoi Derrida<sup>15</sup> ajoute la notion de pluralité à sa définition, insistant sur la notion de limite : un texte sans genre n'existe pas, il dépend toujours d'un ou plusieurs genres. *House of Leaves* met en scène plusieurs genres, comme l'horreur, le roman, la nouvelle, le récit épistolaire ou

---

<sup>14</sup> FROW, John. *Genre*, New York : Routledge, 2015.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques. *Parages, "La loi du genre"*, Paris : Galilée, 2003.



encore le recueil de poésie. Nous verrons comment l'oeuvre, en entremêlant les genres littéraires, crée de manière innovante son propre univers et son propre genre littéraire.

Danielewski utilise plusieurs genres littéraires au sein d'une même oeuvre. Néanmoins, je fus terriblement frappée par le caractère extrêmement misogyne du roman et le manque de diversité concernant le *Gender*. Comment un ouvrage si révolutionnaire de par sa forme et son contenu, se montre-t-il si traditionnel dans la présentation qu'il fait de la hiérarchie du genre masculin et féminin? De plus, pourquoi aucune étude littéraire ou sociologique ne met-elle en évidence cet aspect machiste et antiféministe du roman ? Danielewski présente une vision quasi caricaturale et risible du genre humain, la femme incarnant tous les maux - capricieuse, folle et infidèle - l'homme ne faisant que les subir désespérément. Dans un premier temps, j'analyse les différents vices attribués à la femme dans l'oeuvre puis je définis la notion de *Gender* à l'aide des théories de Judith Butler<sup>16</sup>, Simone de Beauvoir<sup>17</sup> et Jacques Derrida<sup>18</sup> concernant le *phallogentrisme*.

Sans plus attendre, plongeons-nous dans les ténèbres de *House of Leaves* et tentons du mieux possible de résoudre ses nombreux mystères....

---

<sup>16</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La découverte, 2006.

<sup>17</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe, Volume I*, Paris.

<sup>18</sup> DERRIDA, Jacques. "*Geschlecht, différence sexuelle, différence ontologique*", Paris : Cahier de l'Herne.

## Chapitre I

### Architecture, espace-temps et mythe

*“Little Solace comes  
to those who grieve  
when thoughts keep drifting  
as walls keep shifting  
and this great blue world of ours  
seems a house of leaves  
moments before the wind.”*

Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*

## D) - Structure externe et interne du roman *House of Leaves*

*House of Leaves*<sup>19</sup> (La maison des feuilles), publié en mars 2000 aux éditions Pantheon Books, est le premier roman de l'auteur new-yorkais d'origine polonaise, Mark Z. Danielewski. Devenu rapidement un best-seller international et traduit en plus d'une dizaine de langues, *House of Leaves* incarne le roman phare du XXI<sup>e</sup> siècle, réunissant toute une communauté fidèle de lecteurs fanatiques. Rédigé sur plus de douze années et publié, à l'origine, sous forme de feuilleton sur la toile, il suscita de nombreux débats passionnés sur le site internet de l'auteur ainsi que sur divers forums. Vacillant entre le roman d'horreur, de science-fiction ou encore pour certains, d'amour, il est impossible de marquer au fer rouge le genre littéraire de cet ouvrage. Et pour cause... Le roman débute par le récit de Johnny Truant, un tatoueur raté de Los Angeles, en quête d'un nouveau logement. C'est ainsi que ce personnage découvre, grâce à son ami Lude, l'appartement de Zampanó, poète aveugle récemment décédé, où il tombe nez à nez avec un mystérieux manuscrit, renfermant une étude académique très pointue du documentaire *The Navidson Record*. Ce documentaire, aux attrait fictifs, relate l'expérience surnaturelle vécue par la famille Navidson. Will Navidson, reporter photo, Karen Green, ancien top model et leurs deux enfants Chad et Daisy emménagent dans une maison en Virginie, à l'aspect tout à fait ordinaire. Au retour d'un voyage à Seattle, la famille découvre un changement tout à fait hors du commun et incompréhensible dans leur maison : l'apparition d'un cabinet clos derrière une porte où, avant leur départ se trouvait un mur blanc. Cette apparition surnaturelle sera la première d'une longue série, toutes plus absurde les unes que les autres. Will Navidson, son frère Tom et toute une série de personnages, décident alors de documenter ce phénomène inexplicable à l'aide de séquences filmées et de photographies, qu'il publiera plus tardivement sous le nom de *The Navidson Record*. C'est ce que Johnny Truant tentera d'analyser et de comprendre tout au long de l'intrigue, sans pour autant parvenir à ses fins. Il est vrai que la trame narrative de *House of Leaves* tient son lecteur en haleine, le plongeant dans un univers mêlant l'horreur à la fiction

---

<sup>19</sup> DANIELEWSKI, Mark Z., *House of Leaves, The remastered Full-Color Edition*, New York : Pantheon 2<sup>nd</sup> Edition, 2000.

mais, l'importance de ce que j'appelle *l'objet-livre*, du roman en tant qu'objet matériel, s'avère primordiale et nécessaire à la compréhension de l'oeuvre dans sa globalité.

Imaginez-vous dans une bibliothèque ou une librairie à la recherche de votre prochaine lecture et, posé sur une table à l'entrée, se trouve devant vos yeux, l'ouvrage *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, classé dans la section "*coup de coeur de l'année*". Objet imposant de par son format inhabituel et son volume, la quatrième de couverture ne vous indique aucunement le sujet du roman, si ce n'est quatre mini-critiques dithyrambiques tirées de périodiques américains, dont la réputation n'est plus à faire (*Figure n°1*). Paré d'une couverture noire rigide, sur laquelle sont tracés des traits verticaux mêlés à d'étranges courbes, il enrobe sept cent neuf pages de textes, imprimés sur un papier lisse et malléable. A première vue quelque peu banal, le premier contact avec l'ouvrage ne risque pas de vous emballer. Couleurs ternes, encombrant de par sa forme et sujet inconnu, pourquoi choisiriez-vous ce roman ? Tout d'abord, vous risquez d'être attiré par les lettres bleues qui forment le mot *House*<sup>20</sup>, alors que la suite du titre est écrite en couleur blanche, ce qui n'est pas commun. Ensuite, vous remarquerez certainement que la première de couverture ne recouvre pas l'ouvrage en sa totalité, laissant apparaître deux centimètres d'une photographie aux couleurs chaudes. De même, dépendamment de la position du livre sur la table, la tranche du roman devrait attirer votre attention, arborant trois vues et un quart de photographies diverses de maisons dont la première est à l'envers, la deuxième de travers, la troisième laissant vaguement transparaître une petite maison perdue au milieu de la nature et la quatrième quasiment inexistante, où nous percevons difficilement une petite partie d'une habitation (*Figure n°2*). Est-ce un livre d'art, d'architecture ou un simple roman ? Nous n'en savons encore rien. Mais, ce sont certainement ces détails mystérieux qui vous décideront à feuilleter le livre.

---

<sup>20</sup> J'ai souhaité conserver ce choix typographique dans le présent mémoire.

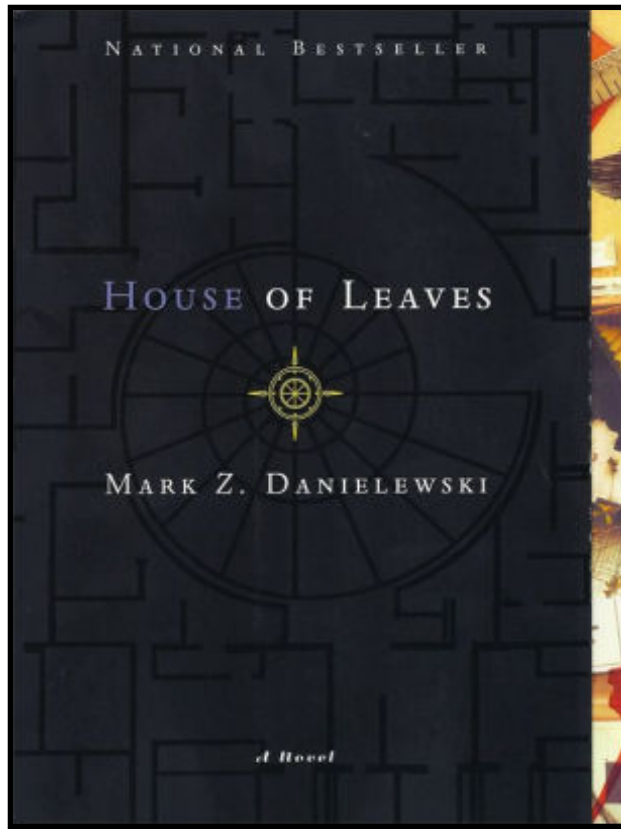


Figure n°2: Tranche du livre *House of Leaves*

*L'objet-livre* reflète d'une certaine manière l'intrigue du roman. La couverture du roman est constituée d'un matériau plus rigide que les feuilles se trouvant à l'intérieur, elles d'une extrême souplesse. Ainsi, le titre de l'ouvrage *House of Leaves* s'anime au travers de *l'objet-livre* : la rigidité de la couverture représenterait la structure externe de la maison alors que la souplesse des pages incarnerait la mouvance incessante de l'habitation. La tranche de l'ouvrage rappelle également son titre, en confirmant l'instabilité de la maison par le biais de photographies surprenantes. De plus, il est intéressant de constater que l'ouvrage, par choix personnel de l'auteur, n'existe qu'en un seul et unique format. Non seulement le livre n'est jamais paru en version *Poche*, bien plus pratique à transporter que le format actuel, mais en plus, à l'heure de l'ère numérique, Danielewski refusa la publication d'une version électronique ou *IBook*, retirant même d'internet la version initiale publiée sous forme épisode sur son site. Ce choix, quelque peu étonnant, s'avère très pertinent concernant l'expérience même de lecture. De par son poids et sa taille, vous ne lirez très certainement pas ce livre dans les transports en commun ou dans une salle d'attente, ainsi plongé dans les entrailles d'un lieu public surpeuplé d'individus, vous procurant un certain sentiment de sécurité. Votre lecture se fera plutôt au cœur de votre foyer, dans votre salon ou dans le confort de votre lit, plutôt seul dans un lieu clos, exposé à l'horreur du récit, uniquement livré à vous-même. De même, l'absence d'une version électronique oblige le lecteur à échanger un contact physique particulier avec *l'objet-livre*. En le manipulant, l'oeuvre devient alors plus concrète, s'animant presque entre vos mains, permettant ainsi aux futurs lecteurs de ressentir physiquement l'histoire même présente dans ce roman.

Si maintenant, vous osez feuilleter le livre, pénétrer dans l'univers étrange de Danielewski, vous risquez d'être rapidement surpris et intrigué par le côté non conventionnel du roman. Sur l'arrière de la première de couverture, dans le coin droit, vous trouverez un bouton *pause* encerclé de vert, signe que l'on retrouve en miroir à la fin, cette fois-ci entouré d'un cercle couleur or<sup>21</sup>. Ce dernier symbolise le commencement de l'intrigue, clin d'oeil au documentaire cinématographique *The Navidson record*, très probablement en train de jouer sur un écran. Mais,

---

<sup>21</sup> Ce signe n'est présent que dans certaines éditions de l'ouvrage.

ce bouton peut également apparaître comme une issue de secours, un moyen de mettre un terme au récit traumatique qui nous attend en pressant simplement sur l'image<sup>22</sup>. Puis, sur la page de droite, vous découvrirez enfin cette curieuse photographie qui dépasse initialement de la couverture de l'ouvrage et qui vous a peut-être donné l'envie d'ouvrir le livre. Désordre insolite, il est difficile de savoir ce qu'elle représente. Un fond de tiroir ou encore un bureau en fouillis ? Loupe, mètre, boussole, timbre, pilules d'ecstasy, morceaux de papiers déchirés et tache de sang s'entremêlent sans logique, mais suggèrent la présence d'un meurtre ou d'une enquête sur un sujet encore inconnu. Et pour cause, chaque élément du cliché se retrouve dans les entrailles du roman, annonciateur de fragments de l'intrigue. Après cette introduction visuelle, *House of Leaves* est étonnamment présenté par l'auteur, non pas comme son propre ouvrage, mais celui de Zampanó, ce dernier introduit par Johnny Truant. Sur la page de gauche, le nom de l'auteur initial est mentionné alors que sur la page de droite, ce sont les noms de Zampanó et de Johnny Truant qui dominent. Plus frappant encore est le fait que la page de gauche est prédécoupée afin de faire disparaître - au sens strict du terme - aisément le nom de Danielewski pour pouvoir en faire l'ouvrage des deux protagonistes. Histoire dans l'histoire, cet élément, a priori anodin, soulève la question à savoir si l'oeuvre constitue un récit réel ou de fiction. Enfin, si l'on continue à tourner les pages, juste avant de pénétrer au coeur même de la trame narrative, une phrase, mystérieuse au milieu d'une page blanche, attirera votre regard : "*This is not for you*<sup>23</sup>". Mettant son lecteur au défi, Danielewski vous convaincra sûrement, par le biais de cette phrase, à enfin plonger dans le récit, duquel vous ne sortirez jamais indemne. Je ne peux m'empêcher de faire référence aux *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont, qui lui aussi, introduit son oeuvre par ces mots qui font écho au texte de Danielewski : "*Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Ecoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détournent respectueusement de la contemplation*

---

<sup>22</sup> Sujet à de multiples interprétations, j'ai récemment lu sur le forum de l'auteur que ce bouton avait été ajouté pour faire la promotion de son nouveau roman *Only Revolutions*.

<sup>23</sup> *House of Leaves*, op.cit., p.9.

*auguste de la face maternelle*<sup>24</sup>.” Récit hallucinant, mêlant férocité, idées morbides et délires pétrifiants, Maldoror incarne la révolte d’une jeunesse découvrant le conflit entre l’imaginaire et le réel.

À la quatrième page de l’ouvrage, une note de l’éditeur précise “*This novel is a work of fiction. Any references to real people, events, establishments, organizations or locales are intended only to give the fiction a sense of reality and authenticity. Other names, characters and incidents are either the products of the author’s imagination or are used fictitiously, as are those fictionalized events and incidents which involve real persons and dit not occur or are set in the future. - Ed.*<sup>25</sup>”. Cette indication possède son importance, car, dès le début de l’ouvrage, l’auteur nous plonge dans un univers de fiction aux attraits réels et il n’est pas rare de se questionner à maintes reprises sur la véracité des faits cités. Une telle affirmation devrait pourtant avoir pour effet de nous rassurer par rapport à l’aspect de fiction de l’oeuvre, mais l’abondance des notes de bas de page ainsi que l’apport de diverses preuves visuelles, plonge le lecteur dans une incertitude menaçante.

Un autre aspect original de l’oeuvre de Danielewski concerne la diversité des éditions de *House of Leaves*. Il existe au total six éditions différentes : une édition toute en couleur, une version couleur, une parution noir et blanc, une édition incomplète et un tirage de type privé distribué uniquement à quelques personnes et qui ne contient pas, soit le chapitre 21, soit l’Appendice II, soit l’appendice III, soit l’index : “*The first edition of House of Leaves was privately distributed and did not contain Chapter 21, Appendix II, Appendix II, or the index. Every effort has been made to provide appropriate translations and accurately credit all sources. If we have failed in this endeavor, we apologize in advance and will gladly correct in subsequent printing all errors or omissions brought to our attention*<sup>26</sup>.”. Cette diversité d’édition rend le travail de l’auteur encore plus unique en son genre, rendant notre expérience littéraire

---

<sup>24</sup> Comte de LAUTREAMONT, *Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Gallimard, Paris, 1998, p.12.

<sup>25</sup> *House of Leaves*, *op.cit.*, p.4.

<sup>26</sup> *House of Leaves*, *op.cit.*,p.7.



exceptionnelle et inédite. De plus, cette pluralité de versions touche un public varié, à savoir un public novice qui se procurera le premier exemplaire trouvé en magasin, une audience plus expérimentée qui s'efforcera de trouver l'édition lui correspondant le mieux et, un fan-club à la recherche de chaque version tirée en un nombre d'exemplaires limités. La multiplicité d'éditions créera pour le lecteur, un parcours de recherche digne de celui que l'on trouve dans *House of Leaves*, et ce tout en favorisant la création d'une véritable communauté où l'échange d'informations et d'idées sera primordial à la compréhension de l'oeuvre. Ainsi, l'ouvrage s'anime une nouvelle fois, incarnant de nouveau le mystère de la narration, par le biais de six publications différentes.

A note on This Edition<sup>27</sup> :

- Full Color : the word **house** in blue; **minotaur** and all ~~struck passages~~ in red. The only struck line in Chapter XXI appears in purple. Xxxxxxx and color plates.
- Color : Either house appears in blue or ~~struck passages~~ and the word **minotaur** appears in red. No braille. Color or black & white plates.
- Black & white : Color is not used for the word house, **minotaur** , or ~~struck passages~~ . No Braille. Black & white plates.
- Incomplete : No color, no Braille, Elements in the exhibits, appendices and index may be missing.

*House of Leaves* s'avère non seulement atypique de par sa forme externe, mais aussi de par sa mise en page interne, tout comme le dernier roman de Danielewski, *The Familiar, One Rainy Day in May*<sup>28</sup> (Volume I). Le style ainsi que la structure ne ressemblent en rien à ce que vous pourrez trouver dans d'autres romans, plus conventionnels (*Figure n°3*). Dans *House of Leaves*, vous serez confronté à une abondance de notes de bas de page qui n'en sont pas vraiment, elles-mêmes pouvant être une nouvelle fois annotées, prenant parfois le dessus sur la

---

<sup>27</sup> *House of Leaves*, *ibid*; p.4.

<sup>28</sup> Mark Z. DANIELEWSKI, *The Familiar : One Rainy Day on May*. New York : Pantheon Editions, 2015.

narration même. Vous trouverez également une multitude de typographies, diverses langues et langages, une alternance de couleurs différentes, vacillant entre le bleu, le rouge et le violet, des mots rayés, des tâches d'encre, du texte à l'envers, du texte et du hors-texte, une série de pages blanches ou quelques lignes, voire un seul mot, apparaissant, et ce n'importe où sur la page. Mêlé au texte, Danielewski insère également plusieurs photographies, plans et maquettes, justifiant les propos avancés dans le récit. Cette structure quelque peu chaotique, et parfois difficile de compréhension, reflète les événements de la narration en recréant l'atmosphère qui règne dans cette maison hantée.

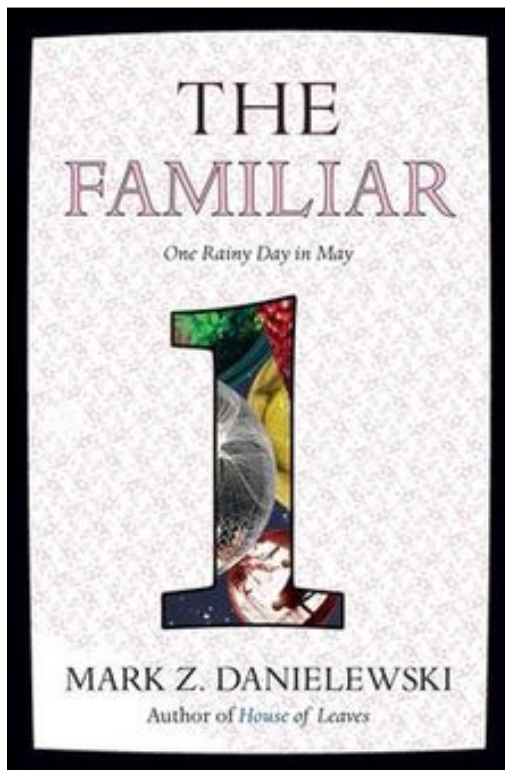


Figure n°3 : Couverture du roman  
*The Familiar : One Rainy Day In  
May*

Nous retrouvons ce même type de structure dans le roman *The Familiar : One Rainy Day in May* (Volume I). Publié en 2014, Danielewski s'inspire exactement du même principe esthétique que *House of Leaves* en le poussant à l'extrême. Contrairement aux romans précédents de Danielewski, *The Familiar* existe en version *EBook*, disponible sur internet. Cependant, si l'on compare la version papier et la version électronique, l'expérience de lecture reste quasiment la même - bien que le fan-club de Danielewski préférera toujours la version papier - car, cette fois-ci, le côté matériel n'affecte plus la compréhension de l'oeuvre même. Ce premier volume, annonçant la couleur des vingt-six autres annoncés<sup>29</sup> par l'auteur, respecte une structure tout à fait particulière. Même couverture blanche aux imprimés rose de chat, *The Familiar* regroupe tous les éléments de *House of Leaves*, si ce n'est que le graphisme est beaucoup plus développé, l'auteur ayant

<sup>29</sup> Le 2 février 2018, Mark Z. Danielewski a annoncé sur sa page facebook que la maison d'édition Pantheon mettait sur pause la publication des volumes à venir car malheureusement, la vente des ouvrages papiers n'était plus rentable.

collaboré, pour la première fois, avec de nombreux ingénieurs et informaticiens. Illustrations informatiques, dessins faits à la main, photographies ou encore tableaux, Danielewski couple différents arts dans un même ouvrage. Du haut de ses 880 pages, tout comme les quatre volumes déjà parus qui suivent, chaque ouvrage de la série contient deux pages d'éloges à ses travaux précédents, deux pages de publicités vantant les mérites de sa propre série, trois passages classés dans une section appelée *New this Season*, offrant un avant-goût de son roman, un épisode nommé *Gaged Hunt* suivi de trente chapitres divisés en cinq actes. À la fin de l'intrigue, l'auteur prend soin d'intégrer un court extrait du prochain volume à paraître. Ce format atypique met en perspective le côté *série télévisé / TV Show* de l'ouvrage. En effet, l'auteur clôture la saison I de sa série avec la publication de son dernier ouvrage *The Familiar: Redwood* paru en octobre 2017. Chaque chapitre correspond au récit des neuf personnages principaux, racontant leur histoire à tour de rôle, récits caractérisés par une police de caractère propre et un marque-page de couleur distincte placé dans le coin de chaque page, correspondant à la narration de chaque personnage. En effet, le roman prenant ses marques à Los Angeles (États-Unis) se déroule en vingt-quatre heures, et ce, dans neuf villes différentes. De même chaque histoire se recoupe constamment, rendant la lecture très ardue et parfois même incompréhensible. Néanmoins, il est important de se *familiariser* avec la mécanique du livre, récurrente au fil des volumes, pour pouvoir bien saisir l'intrigue. Il est vrai que la lecture des deux premiers volumes vous paraîtra extrêmement complexe, perdant bien souvent le fil de l'histoire, mais, une fois que vous serez *familiarisé* avec le mécanisme de lecture - comme l'indique d'ailleurs le titre - vous serez capable, et ce sans exagération, de lire le troisième volume, lui aussi de plus de 800 pages, en deux à trois jours, sans aucun problème. Certains lecteurs se vantent même de lire un volume en seulement une journée. En d'autres termes, il faut construire une véritable relation avec le livre, un échange et, cela prend un certain temps à construire. Ainsi, ce n'est pas le texte qu'il est ardu de saisir, ni même l'intrigue, mais plutôt la mécanique, très didactique, de fonctionnement et l'organisation de l'ouvrage. En outre, grâce à ses marque-pages de couleurs qui indiquent toujours l'heure et le lieu, il est très facile de retrouver un passage en un rien de temps, et de naviguer, tout comme sur un ordinateur ou une tablette, au gré du texte, et ce peu importe la version que vous choisirez.

L'expérience de lecture des oeuvres de Mark Z. Danielewski est tout autant matérielle que psychologique, ce qui rend son corpus littéraire unique en son genre. Conception surréaliste de l'*objet-livre*, Danielewski exploite au maximum des clés qui lui sont données afin de créer un roman incorporant une partie graphique impressionnante. Cependant, la structure interne de ses livres relève d'un système architectural impressionnant, que je vous propose d'analyser en lien avec la perception de l'espace-temps.

## II) - DÉFINITION ET PERCEPTION DE L'ESPACE-TEMPS

*House of Leaves* défie en tout point nos acquis spatio-temporels, de par leur forme, le choix des lieux ou encore sa créativité. Nos esprits possèdent une idée très précise de ce que doit être l'architecture. Art premier par excellence, strict, régi par des lois mathématiques et physiques, il cherche toujours la mesure parfaite, pouvant effectivement laisser place à une certaine créativité, cette dernière constamment sous l'emprise de règles à respecter. De même pour une oeuvre littéraire ou philosophique, elle se doit de généralement respecter une structure liée aux normes de l'édition : une seule et unique police de caractère, un interligne défini sur chacune des pages, un texte noir, chaque page étant le miroir de l'autre. Dans un univers où la créativité devrait atteindre son apogée, les règles ancrées dans la pierre depuis plusieurs siècles maintenant, l'oppriment, ne lui permettant pas de s'exprimer à son maximum. Danielewski, au sein de son corpus littéraire, tente de renverser ce côté conventionnel des oeuvres afin de créer un monde nouveau, un monde où tout serait permis.

Mais, comment définir le concept d'architecture au sein du roman *House of Leaves* ? Le premier élément qui me vient à l'esprit lorsque l'on aborde le thème d'architecture dans l'oeuvre, est la maison de la famille Navidson. La construction du bâtiment dépend des plans architecturaux élaborés au préalable. Ces plans se doivent d'être extrêmement précis et détaillés afin de garantir une bâtisse stable et solide. Or, dans le cas de la maison des Navidson, ces plans sont très rapidement remis en question. En effet, au retour d'un voyage à Seattle, la famille s'aperçoit que quelque chose a changé. Mais quoi ? "*In early June of 1990, Navidsons flew to*

*Seattle for a wedding. When they returned, something in the [house](#) had changed. Though they had only been away for four days, the change was enormous. It was not, however, obvious - like for instance a fire, a robbery or an act of vandalism. Quite the contrary, the horror was atypical. No one could deny there had been an intrusion, but it was so odd no one knew how to respond. On video, we see Navidson acting almost amused while Karen simply draws both hands to her face as if she were about to pray. Their children, Chad and Daisy, just run through it, playing, giggling completely oblivious to the deeper implications. What took place amounts to a strange spatial violation which has already been described in a number of ways - namely surprising unsettling disturbing but, most of all uncanny<sup>30</sup>.”.*

Au départ imperceptible à l’œil nu, la maison s’agrandit de jour en jour, laissant place à de nouvelles pièces. Afin de chercher à comprendre ce phénomène quelque peu étrange, Karen et son mari analysent les plans de la maison et se rendent rapidement compte que les mesures indiquées ne correspondent pas à leur habitation initiale : *“With all obvious options exhausted, Navidson returns to the building plans. At first, this seems pretty innocent until he gets out a measuring tape. Idly at first, he starts comparing the dimensions indicated in the plans with those he personally takes. Very soon he realized not everything adds up. Something, in fact, is very wrong. Navidson repeatedly tacks back and forth from his 25’ Standley Power Lock to the cold blue pages spread out on his bed, until he finally mutters aloud: “This better be a case of bad math”. [...] Outside the [house](#), Navidson climbs up a ladder to the second story. [...] He reaches the top rung where using a 100’ Empire fiberglass tape with a hand crank, he proceeds to measure the distance from the far end of the master bedroom to the far end of the children’s bedroom. The total comes to 32’9 3/4 which the house plans corroborate - plus or minus inch. The puzzling part comes when Navidson measures the internal space. He carefully notes the length of the new area, the length of both bedrooms and then factors in the width of all the walls. The results is anything but comforting. In fact it is impossible. 32’10 exactly. The width of the house inside would appear to exceed the width of the house as measured from the outside by*

---

<sup>30</sup> [House](#) of Leaves, *op.cit.*, p.24.

1/4.<sup>31</sup>”. Plus étrange encore, lorsque les mesures sont prises, au départ, à l’extérieur de l’édifice, les chiffres correspondent aux plans alors que lorsqu’elles sont prises à l’intérieur du bâtiment même, les plans diffèrent de la réalité. Phénomène aux aspects surnaturels, la maison des Navidson défie toute loi architecturale : *“The impossible is a thing when considered as a purely intellectual conceit. After all, it is not so large a problem when one can puzzle over an Escher print and then close the book. It is quite another thing when one faces a physical reality the mind and body cannot accept.”*<sup>32</sup>”.

Obsédé par ces manifestations paranormales, Navidson fait appel à son frère Tom, afin d’analyser une nouvelle fois les plans de la maison. Les plans architecturaux de la maison se transforment en un véritable casse-tête. A chaque fois que les mesures sont prises, elles diffèrent des précédentes. Par conséquent, les plans initiaux sont continuellement remis en question. La maison se transforme par elle-même, sans tenir compte de sa structure originelle. Non seulement les plans architecturaux de la maison sont remis en questions mais aussi les fondements même de la physique, qui n’explique pas ce phénomène : *“Either way the moment and opportunity for some kind of fraternal healing disappears when Tom makes an important discovery : Navidson was wrong. The interior of the house exceeds the exterior not by 1/4’ but by 5/16’. No matter how many legal pads, napkins or newspaper margins they fill with notes or equations, they cannot account for that fraction. One incontrovertible fact stands in their way : the exterior centred on an equal sign. As science writer and sometime theologian David Conte wrote : “God for all intents and purposes is an equal sign, and at least up until now, something humanity has always been able to believe in is that the universe adds up”*<sup>33</sup>”.

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p.p 29-30.

<sup>32</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>33</sup> *Ibid*, p.32.

Au fil de notre lecture, la maison se modifie de page en page, laissant place à une incompréhension totale. Couloirs supplémentaires, portes flambant neuves, pièces auxiliaires, la maison se redéfinit continuellement par l'espace qu'elle crée. Un véritable mystère se profile laissant tous les experts perplexes. Architectes, physiciens, mathématiciens, professeurs : personne ne comprend ces occurrences métaphysiques. Par conséquent, la maison des Navidson transcende tous nos acquis, que ce soit sur le plan architectural, mathématique ou physique. Elle ne repose sur aucune loi concrète et sa définition même fait partie d'une toute autre dimension. Il est également intéressant de constater que la seule information relativement précise que l'on possède à propos de cette maison est sa date de construction, à savoir 1720. De plus, depuis son édification, elle a accueilli pas moins de trente-sept propriétaires par an, nombre quelque surprenant, voire fantasmagorique : “ *Navidson was not the first to live in the [house](#) and encounter its peril. As the Navidson's real estate agent Alivia Rosenbaum eventually revealed, the [house](#) of Ash Tree Lane has had more than a few occupants, approximately 37 owners every year, most of whom were traumatized in some way. Considering the house was supposedly build back in 1720 quite a few people have slept and suffered within those walls<sup>34</sup>*”. Plus étonnant encore, malgré cette information quelque peu effrayante, la famille Navidson achète quand même la maison afin d'y créer un petit nid douillet alors que celle-ci se déconstruit progressivement, détruisant à petit feu leur famille.

Le choix des lieux dans les oeuvres de Danielewski s'avère également un élément essentiel. Dans *House of Leaves*, l'auteur met en scène une maison, aux apparences extérieures tout à fait banales, mais qui d'un point de vue interne, conduira ses habitants jusqu'à la folie, voire pour certains jusqu'à la mort. En ce qui concerne *The Familiar*, Danielewski nous fait voyager au coeur de neuf régions différentes, allant de Los Angeles (Californie, États-Unis), au Mexique, de Singapour à Venise (Italie), du Texas à Venice (Californie, États-Unis) et ce, en la seule et unique journée du 10 mai 2014. Il est intéressant de constater que le lieu extérieur, le dehors, arbore toujours un côté plus sûr que ce qui se trouve à l'intérieur. En effet, de l'extérieur,

---

<sup>34</sup> *Ibid*, p.21.

la maison de la famille Navidson, ne suggère aucune présence de danger alors que dès que l'on pénètre à l'intérieur, elle défie les lois de la physique, suscitant l'interrogation de ses habitants.

Dans *The Familiar*, le monde extérieur, et ce peu importe la région du monde, apparaît comme relativement protégé, mais, c'est plutôt ce qui se trouve à l'intérieur des neufs personnages, au plus profond de leur *être*, qui devient dangereux. Chaque protagoniste, lié entre eux par la figure du chat, est confronté à une dure épreuve, devant rapidement trouver une solution pour s'en sortir, et ce non seulement en interagissant avec le monde extérieur qui les entoure, mais aussi en analysant le déplacement même de leur corps au sein d'un espace ouvert. C'est en retrouvant l'unicité entre les éléments extérieurs et leur intérieur propre que chaque personnage, issu de cultures différentes, regagnera la paix intérieure. S'ils ne parviennent pas à trouver un moyen de s'accepter intérieurement, de vivre ensemble, en symbiose avec notre planète, et ce en ayant une idée précise de leur place dans l'univers en tant qu'individus mouvants, se déplaçant dans un espace défini, leur vie sera toujours le reflet d'un chaos infini.

Pour en revenir à *House of Leaves*, normalement, une maison dégage dans la majorité des cas un sentiment de sécurité et d'apaisement, contrairement à un espace extérieur sans délimitation définie et sans abri sûr. La maison est un lieu clos, défini dans l'espace, structuré par un plan fixe et régi par des mesures normalement invariables, ce qui est a priori le cas pour la maison des Navidson, qui possède un plan architectural précis. Ainsi, on y retrouve chaque pièce assidûment annotée de ses mesures, ses angles droits, particularités, escaliers et couloirs. En temps normal rassurante, la maison incarne un certain rationalisme régi par des règles fixes, et chacun se l'approprie pour en faire une habitation unique en son genre. De même, c'est l'espace de nos vies que l'on connaît - ou du moins que l'on croit connaître - le mieux : *“Car la maison est notre coin du monde. Elle est - on l'a souvent dit - notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acceptation du terme<sup>35</sup>.”* Danielewski fait également à plusieurs reprises référence à la figure de l'escargot. En effet, ce petit animal porte depuis sa naissance une maison sur son dos. Cette dernière grandit avec lui et le protège. Tout

---

<sup>35</sup> Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 2014, p.32.



comme la maison des Navidson, les proportions de la maison et de l'escargot grandissent, évoluent avec lui, l'accompagnant dans tous ses déplacements. La maison devient donc une extension de son *être*. Elle nous abrite depuis notre plus tendre enfance, et nous rassure quotidiennement. De plus, chaque individu n'oublie jamais l'image de sa maison d'enfance, qu'elle soit bonne ou mauvaise, et le souvenir de chaque pièce fait resurgir en nous certaines mémoires enfouies au plus profond de notre être : *“Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a une cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés. Nous y retrouvons toute notre vie en nos rêveries<sup>36</sup>”*. J'aimerais insister sur le lien entre le plan architectural de la maison et son intérieur avec la situation psychologique des personnages. La maison symbolise à elle seule une véritable psychanalyse. Elle permet un retour sur soi-même. En effet, nous évoluons depuis notre naissance dans un espace propre à chacun, qui se modifie avec le temps. Par exemple, les Navidson décident d'acheter une maison avec un grand terrain afin de quitter leur petit appartement new-yorkais et de se retrouver en famille. La maison évolue de jour en jour, laissant place à de plus en plus de nouveaux placards, de nouveaux couloirs, à l'image de l'évolution psychologique de chaque personnage. Plus la maison grandit, plus les personnages se replongent dans leurs problématiques et apprennent en quelque sorte à se connaître davantage. Karen extériorise de plus en plus ses questionnements par rapport à son mariage et à ses aventures extra-conjugales et développe une anxiété chronique alors que Will revit des blessures liées à son enfance, dont une peur constante de l'abandon et une remise en question de sa profession. Il en va de même pour Johnny Truant qui, durant ses recherches, s'interroge énormément sur son passé d'enfant maltraité par son père et des séquelles laissées par sa mère schizophrène : *“After a decade of distance, the house was supposed to be a new beginning. Navidson gave up assignments abroad and Karen vowed to concentrate on raising their family. They both wanted and for that matter needed what neither one could really handle. Navidson quickly took refuge in his documentary. Regrettably for Karen, his work was still at home. He played more with the children, and every day filled the rooms with his substantial energy and natural authority. Karen was not strong enough to define her own space. She needed*

---

<sup>36</sup> *La poétique de l'espace, op.cit., p.36.*

help. Except in those objects *housing* evidence of her adultery, Karen's affair with Flower barely exists in *The Navidson Record*. It was not until the film began to succeed that details concerning this relationship, however spurious, began to emerge<sup>37</sup>". Cependant, il est intéressant de noter que les enfants, Chad et Daisy, semblent nettement moins affectés par la mouvance de la maison que les personnes adultes. Pour eux, ces changements sont synonyme d'amusement et non de peur. Lorsque de nouvelles pièces apparaissent, ils s'en servent comme salle de jeu. Par conséquent, l'esprit des enfants réagit différemment de celui des adultes qui voient le danger partout. Ces derniers restent positifs face au changement alors que les adultes l'appréhendent de manière craintive, ces nouveaux espaces représentant leurs failles psychologiques. Ainsi, l'évolution de la maison traduit les changements internes des protagonistes. L'espace personnel de la maison devient notre propre reflet : *"On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça<sup>38</sup>."*

Visualiser une maison sur un plan et vivre dans une maison sont deux éléments très différents. Prendre connaissance d'un logement sur plan est une expérience très impersonnelle, liée à son format en deux dimensions : ce n'est finalement qu'un ensemble de lignes tracées sur une grande page, et qui, pour celui qui le visualise, ne signifie pas grand chose. Une fois la résidence construite, cette dernière devient déjà plus concrète, plus réelle de par sa forme en trois dimensions. Ainsi, un visiteur pourra mieux se rendre compte de l'espace qui l'entoure une fois le logement construit. Par contre, et c'est là que le processus devient intéressant, dès que l'espace est habité, il prend vie et s'anime. Si vous regardez une chambre à coucher sur un plan, cette dernière ne représentera pas plus qu'une simple forme géométrique posée sur une feuille. Une fois cette chambre bâtie, elle ne sera à vos yeux que quatre murs ornés, par exemple, de deux fenêtres. Cependant, une fois que vous vous installerez dans ladite chambre, vous y mettrez vos

---

<sup>37</sup> *Ibid*, p.348.

<sup>38</sup> *La poésie de l'espace, op.cit.*, p.36.

meubles, vos couleurs et vous apporterez votre façon de vivre, et c'est à cet instant précis que l'espace prend vie : *“Et Michelet nous suggère la maison construite par le corps, pour le corps, prenant sa forme par l'intérieur, comme une coquille, dans une intimité qui travaille physiquement. C'est le dedans du nid qui impose sa forme. “Au-dedans, l'instrument qui impose au nid la forme circulaire n'est autre que le corps de l'oiseau. C'est en se tournant constamment et refoulant le mur de tous côtés, qu'il arrive à former ce cercle.” [...] Et Michelet continue : “La maison. c'est la personne même, sa forme et son effort le plus immédiat; je dirai sa souffrance. Le résultat n'est obtenu que par la pression constamment répétée de la poitrine.” [...] Tout y est poussée interne, intimité physiquement dominatrice. Le nid est le fruit qui se gonfle, qui presse sur ses limites<sup>39</sup>.”* De même, cette pièce que vous habitez ne sera pas perçue de la même façon par des personnes extérieures, car, en tant qu'individus, vous y incorporerez vos émotions, vos sentiments et vos propres expériences de l'espace. Il est aisé d'imaginer que le coin droit de la pièce vous rappellera ce jour où vous avez tant pleuré la disparition d'un être proche alors que ce fauteuil rouge vous remémorera le dernier roman que vous avez lu. L'espace s'imprègne alors de vos propres expériences personnelles et c'est à ce moment-là qu'il devient si unique en son genre.

C'est ce phénomène particulier que l'on retrouve dans la maison des Navidson. En effet, cette maison paraît a priori tout à fait normale, mais c'est une fois que la famille s'imprègne de l'espace que celui-ci prend littéralement vie. Au retour d'un voyage, la famille découvre un changement étonnant au sein du foyer : un espace clos de la taille d'un cagibi caché derrière une porte est apparu à la place d'un mur blanc, espace menant par le biais d'une seconde porte à la chambre des enfants. Progressivement les parents s'aperçoivent que les mesures internes de la maison excèdent ses mesures externes, au départ de moins d'un pouce pour, au fur et à mesure de l'histoire, prendre des proportions gigantesques. Après l'apparition du petit cabinet, c'est au tour d'un long couloir sombre de naître aux confins d'un mur du salon, ce dernier devant logiquement donner sur le jardin, mais qui finalement s'avère faire une boucle autour de toute la maison pour enfin mener à un labyrinthe complexe et sans fin, commençant par une large chambre,

---

<sup>39</sup> *Ibid*, p.128.

conduisant à un hall gigantesque orné d'un escalier disproportionné en spirale qui semble descendre sans fin, nous faisant étrangement penser au monde imaginaire d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Alice s'évadant le temps d'un instant dans ses pensées, se retrouve prise au piège dans une sorte de labyrinthe aux attraits psychédéliques. Déambulant d'un monde à l'autre, frôlant même la mort, elle n'a aucune porte de sortie si ce n'est se réveiller physiquement pour mettre fin à son rêve. Dans la maison des Navidson, on trouve également de longs couloirs sans fin, des pièces étranges tout autour, celles-ci étant unies, sans signes distinctifs. Il est alors très perturbant de réaliser que cet espace si bien connu de chaque protagoniste décide, du jour au lendemain, de se modifier, et ce, sans aucune volonté de la part de ses habitants. Will Navidson, totalement désemparée devant ce phénomène, reprend tout d'abord les plans de la maison et en mesure une nouvelle fois chaque recoin. Ne parvenant pas à tomber sur des mesures similaires et exactes, il décide de filmer le phénomène avec plusieurs membres de son entourage, documentaire qu'il rendra public sous le titre de *The Navidson Record*. Ce qui est fascinant au sein même de ce phénomène, c'est la réaction des adultes comparés à celle des enfants. Les adultes tentent par tous les moyens de comprendre cette contingence qui leur apparaît comme surnaturelle alors que les enfants s'approprient l'espace en l'intégrant au sein de leur quotidien : *"At every turn Bachelard encourages personal engagement : "A house that has been experienced is not an inert box. Inhabited space transcends geometrical space." Or here : "Sometimes the house grows and spreads so that, in order to live in it, greater elasticity of daydreaming, a daydream that is less clearly outlined, are needed."*<sup>40</sup> Là où les parents s'arrachent les cheveux en découvrant l'apparition d'une nouvelle pièce sortie de nulle part, les enfants s'approprient l'espace et se réjouissent à l'idée d'en faire leur salle de jeu, sans chercher à comprendre le pourquoi du comment de cette apparition. Un espace habité, où se forme une variété d'expériences, dépasse les limites géométriques imposées par les règles architecturales. Là où les adultes ne parviennent pas à saisir la psychologie de la maison, les enfants laissent libre cours à leur imagination afin de transcender les limites de l'espace imposé par un esprit plus expérimenté et plus mature et donc moins malléable.

---

<sup>40</sup> Gaston BACHELARD, *The Poetics of Space*, Foreword by Mark Z. DANIELEWSKI, Penguin Books, NY, 2014, p.p 11-12.

Transcender, surpasser les limites imposées par l'espace, c'est exactement ce que Danielewski nous amène à faire au sein de son oeuvre, au gré de l'univers de *House of Leaves*. L'imagination joue un rôle fondamental en ce qui concerne l'interprétation de l'espace-temps. En effet, elle nous permet de dépasser les limites de la réalité. Plus de codes, plus de frontières, simplement un monde où tout serait possible. La maison des Navidson incarne ainsi le fantasme de l'homme de s'évader au-delà du cadre qui lui est propre, et de se laisser aller au rythme de son imagination où les limites sont absentes de tout contexte. Et, c'est en laissant libre cours à son imagination que Danielewski parvient à représenter sur papier, surface plane en deux dimensions, cette maison mystérieuse et mouvante, révolutionnant ainsi l'interprétation littéraire d'un texte. L'auteur offre à son lecteur une représentation visuelle de cette maison inégale en expérimentant au maximum la page de papier : *"Encouraged you to live beyond gutters and margins, frames and apps, the limits of map and page ? Well, this is that education<sup>41</sup>."* Insertion de photographies, de maquettes, pages aux textes denses suivies d'une cinquantaine de pages blanches où flottent nonchalamment un mot solitaire ou plusieurs en serpentins, mots rayés ou encore textes superposés, l'écrit évolue en fonction du mouvement de la maison (*Figures n°4,5 et 6*).



Figure n°4 : *House of Leaves*,  
maquette de la maison des Navidson

---

<sup>41</sup> *The Poetics of Space, op.cit.*, p.12.

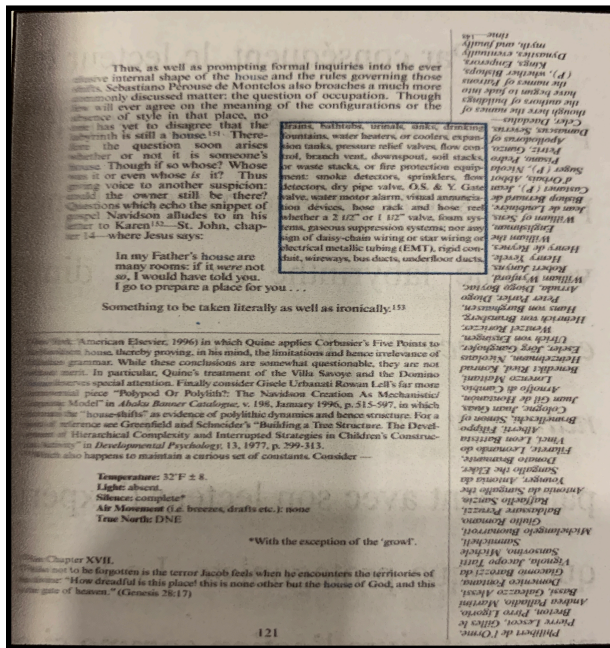


Figure n°5 : *House of Leaves*, p.121

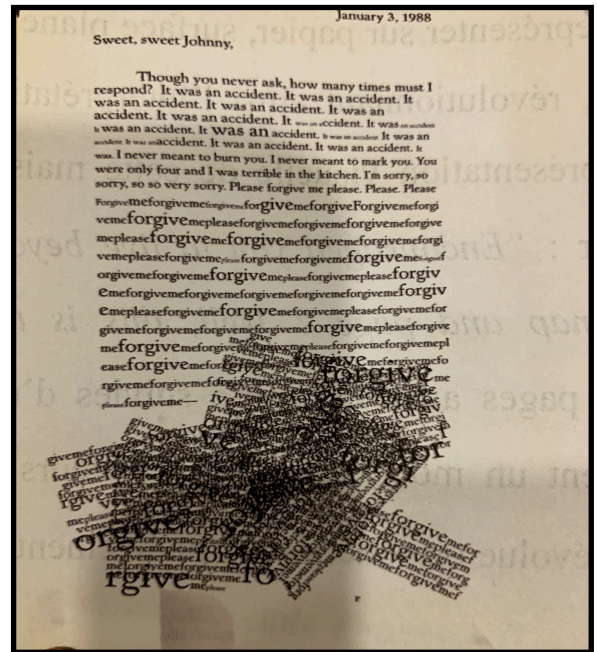


Figure n°6 : *House of Leaves*, chaos sur une page

Par conséquent, le lecteur qui possède une copie matérielle de l'ouvrage est littéralement plongé au coeur même de cette habitation et vit au rythme de son évolution. Ainsi, l'ouvrage papier, surface plane par excellence, caractérisée par ses deux dimensions se transforme en un véritable labyrinthe en trois dimensions. "It is not enough to see architecture; you must experience it... You must dwell in the rooms, feel how they close about you, observe how you are naturally led from one to the other<sup>42</sup>." : Danielewski nous plonge dans un microcosme mobile, partageant avec son lecteur l'expérience d'évoluer au sein de cette maison, et ce en même temps que chaque protagoniste. Le lecteur peut alors littéralement toucher, sentir chaque recoin de la maison et vivre l'action comme si elle était réelle. De même, il peut non seulement expérimenter l'espace d'un point de vue physique, mais également vivre au rythme de la temporalité du récit, et ce grâce au rythme de lecture imposé par l'auteur, régulé au gré de la densité de chacune de ses pages. C'est alors une épreuve spatio-temporelle complète que Danielewski nous fait vivre,

<sup>42</sup> David SPURR, *Architecture and Modern Literature*, chapter *The architectural body*, University of Michigan Press, 2012, p.46.



par le biais d'un ouvrage en deux dimensions qui se transforme rapidement, et ce grâce à l'expérimentation de la page et à l'imagination, en un univers trois dimensions. *The Familiar* renverse également notre perception de la temporalité en nous racontant une histoire tout à fait fantasque qui s'avère réelle de par un suivi constant du temps qui passe. Même si l'intrigue se déroule dans neuf pays différents, avec des fuseaux horaires distincts, Danielewski nous montre que tous les récits sont liés d'un point de vue temporel, en prenant soin à chaque chapitre, d'indiquer l'heure et le temps qui est passé : "*He<sup>43</sup> values the imagination because he recognizes that understanding without imagination is doctrine without growth. And without growth, what chance is there to engage the complexity that bounds us?<sup>44</sup>*".

Cette importance de l'image et du pouvoir de l'imagination fut longuement exploitée par Gaston Bachelard. Selon lui, l'image crée des liens en s'enracinant dans l'expérience matérielle, reflétant notre expérience interne. L'imagination poétique offre alors à notre entendement une perspective surréelle. Ainsi la dimension surréelle ne se situe pas au-delà du monde, mais plutôt dans le réel lui-même appréhendé dans toute sa profondeur. Imaginer c'est déformer les images fournies par la perception de manière à se dépasser vers l'imaginaire, qui transcende toute réalité donnée. Dans son introduction de *The Poetics of Space* de Bachelard, Danielewski montre que le monde réel se trouve dans cette dimension du surréel. : "*Bachelard wants his readers to find the courage to pursue that private and very personal becoming no matter how strange and unfamiliar the outcome may prove - if only because he recognizes that what must always deny us in the end must forever remain strange and unfamiliar, too<sup>45</sup>*". Et c'est exactement le phénomène que l'on retrouve dans l'interprétation de la maison chez Danielewski. L'idée de la maison est immobile et sa structure dépend de règles gravées dans nos esprits, règles que l'on n'aurait pas idée de modifier. Cependant, cette maison devient mouvante à partir du moment où l'image, dynamique de notre conscience, prend le dessus sur l'idée. En effet, l'image se renouvelle constamment et détermine l'état d'esprit du corps qui l'accueille et c'est pourquoi l'imagination

---

<sup>43</sup> *The Poetics of Space, op.cit.*, p.18.

<sup>44</sup> *Poétique de l'espace, op.cit.*, p.18.

<sup>45</sup> *The Poetics of Space, op.cit.*, p.18.

s'enracine dans notre être en nous offrant une perspective nouvelle d'un univers sans barrières : *“La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison<sup>46</sup>.”* En gravant sur papier la mouvance de la maison, Danielewski réinvente la réalité de celle-ci, en faisant de la maison des Navidson un être réfléchi à part entière, doué de réflexion et agissant. Cette entité vivante qu'incarne la maison peut être comparée à l'ordinateur *HAL* du chef-d'oeuvre cinématographique de Stanley Kubrick *2001 : A Space Odyssey*. L'ordinateur fut programmé par l'homme, se nourrissant de tout le savoir extérieur au point d'en devenir fou et prendre le contrôle du vaisseau spatial, décidant de chaque mouvement qu'il effectue, en se détachant de l'emprise humaine. Cet ordinateur devient vivant et mégalomane, à l'image de la maison des Navidson. Elle aussi, construite par l'homme, se nourrit de tout ce que la famille lui apporte, jusqu'au jour où elle prend vie et décide de tout contrôler, menant à la folie et à la perte de ses habitants.

*House of Leaves* déconstruit totalement l'espace connu pour laisser place à une nouvelle forme d'interprétation (*Figures n°5 et 6*). En jouant avec la page, en poussant l'espace au-delà de ses limites, l'auteur déconstruit dans son entièreté nos acquis spatio-temporels autour desquels notre perception du quotidien est fondée. Plus de règles à suivre, plus de mesures cartésiennes, plus de géométrie analytique, Danielewski renoue avec notre imagination et nous apprend à penser au-delà des limites du réel, pour finalement retrouver l'enfant, sans préjugé, qui sommeille en nous. Apprendre à transcender les délimitations physiques de l'espace qui nous sont imposées, apprendre à créer sans limites, c'est la leçon à tirer de l'enseignement de Danielewski.

---

<sup>46</sup> *Poétique de l'espace, op.cit.*, p.38.



### III) - Historique du langage et retour au mythe :

Danielewski, tout en maintenant le désir de créer un univers nouveau, où tout serait possible, préserve l'importance de façonner une véritable mythologie du texte. Pour ce faire, il choisit l'art premier, l'architecture, qui permet aux humains de se construire un environnement serein et d'ainsi baser leur existence sur une forme physique : *"He (Hegel) says that of all the arts, architecture was the first to come into the world because the first task of art consists in giving shape to the objective, physical world of nature.<sup>47</sup>"*. Il n'est alors pas anodin que l'auteur ait choisi de réaliser une véritable oeuvre littéraire architecturale sous prétexte de représenter physiquement la maison de la famille Navidson dans *House of Leaves*, livrant ainsi une habitation hors du commun défiant toutes lois physiques et mathématiques. En ce qui concerne *The Familiar*, Danielewski souhaite plutôt mettre en perspective l'au-delà du monde, l'univers gigantesque qui nous englobe et que l'on connaît finalement si peu. Pour ce faire, l'ouvrage prend des dimensions quasi surréalistes et le dessin nous fait constamment voyager, transcendant les limites du possible. Selon Jacques Derrida, l'architecture est l'art qui incarne le mieux le principe de *l'arké*, signifiant en grec ancien *"commencement"* ou *"commandement"*. Ainsi l'architecture incarne un concept, ancré dans nos esprits depuis *"le commencement"*, un principe qui comprend l'homme avant même que celui-ci ait pu le définir. En d'autres termes, l'architecture incarne un principe inné, une nécessité, et malgré toutes les modifications que cet art a pu connaître, certains principes restent immuables et donc, fondateurs : *"The concept of architecture is itself an inhabited constructum, a heritage which comprehends us even before we could submit it to thought. Certain invariables remain, constant, through all the mutations of architecture. Impassable, imperturbable, an axiomatic traverses the whole history of architecture. An axiomatic, that is to say, an organized ensemble of fundamental and always presupposed evaluations. This hierarchy has fixed itself in stone; henceforth, it informs the entirety of social space. What are these invariables ? I will distinguish four, the slightly artificial charter of four traits, let us say, rather, of four points. They translate one and the same*

---

<sup>47</sup> Bachelard, *The Poetics of Space*, op.cit., p.14.

*postulation : architecture must have a meaning, it must present it and, through it, signify. The signifying or symbolical value of this meaning must direct the structure and syntax, and form and fonction of architecture. It must direct it from outside, according to a principle (archè), a fundamental or fondation, a transcendence or finality (telos), whose locations are not themselves architectural. The anarchitectural topic of this semanticism from which, inevitably, four points of invariance derive.*<sup>48</sup>”. Néanmoins, force est de constater que cette maison mystérieuse s’inspire de l’évolution même de l’architecture au fil des âges. Si l’on analyse brièvement la progression architecturale de l’habitation, il est intéressant de prendre conscience qu’au départ, généralement, les Hommes partageaient un seul et unique espace commun, une grande pièce où chacun vivait en communauté et partageait la dynamique de vie, ce qui est encore bien évidemment le cas dans certaines régions du monde. Après, selon la classe sociale et les moyens financiers de chaque famille, la maison s’est agrandie pour laisser place à des séparations, des pièces, divisant l’espace commun et l’espace privé. Corollairement, les styles architecturaux évoluèrent : pièces plus petites, passage secret, couloirs plus longs, plus larges, multiplications des portes, fenêtres plus abondantes, escaliers droits ou en colimaçon... Tout fut permis pour permettre à l’homme de s’approprier l’espace à sa façon, avec ce besoin de plus en plus puissant d’expansion de l’espace de vie, tout en gardant en tête cette idée d’isolement par rapport à l’autre. De même, dans un pays chaud, la maison sera plutôt tournée vers l’extérieur alors que dans un pays froid, elle se tournera vers l’intérieur. Là est le grand changement en architecture : la privatisation et donc l’isolement de l’espace. Dans cet isolement, les humains ont toujours eu tendance à voir plus grand, plus moderne pour finalement, aujourd’hui, revenir de plus en plus à une rationalisation de l’espace, liée à un surpeuplement de notre planète Terre. La maison de la famille Navidson reflète tous ces changements architecturaux. Au départ une maison unifamiliale typiquement occidentale, elle s’étend à l’intérieur, tout en manifestant une envie d’extérieur, en créant indéfiniment de nouveaux espaces clos, couloirs et escaliers. C’est en inventant une maison sans structure, sans plan défini, sans ancrage particulier, mais dans une époque, clairement définie, que Danielewski nous fait voyager dans le temps, passant des oubliettes de

---

<sup>48</sup> DERRIDA, Jacques. “*Point de folie - Maintenant l’architecture*” from TSCHUMI Bernard, *La Case Vide : La Villette*, Architectural Association, London, 1985, p.572.

châteaux médiévaux à la maison moderne du XXI<sup>e</sup> siècle. Il crée ainsi un mélange de styles improbables, en déconstruisant les styles eux-mêmes. De même, il est important de garder à l'esprit, qu'un des grands principes d'architecture consiste à dire que les proportions doivent être à l'image de la symétrie et de l'harmonie qui règne sur le corps humain, afin d'atteindre la perfection des mesures : "*Vitruvius studies the form of the body and provides a detailed set of measurements derived from it for use in the construction of temples to the gods. He commends those architects who in designing temples "so arrange the parts that the whole may harmonize in their proportions and symmetry" as they do in the human body*<sup>49</sup>". La maison des Navidson, à l'architecture intemporelle, reflète ce désir de toujours vouloir plus, l'*american dream* d'une famille de middle-class américaine, souhaitant toujours, d'un point de vue matériel, posséder plus. La maison est alors à l'image de ce rêve de vouloir plus, toujours voir plus grand, et ce d'un point de vue matériel, sans réellement prendre conscience de la valeur de ce que l'on possède déjà. Étant disproportionnée par rapport aux proportions du corps humain, la maison ne cesse de jouer des tours à cette famille, elle-même disproportionnée par rapport à leur rêve.

Dans une sphère où Danielewski déconstruit totalement ce principe fondateur qu'est l'architecture, où en mélangeant une multitude d'éléments il produit un véritable chaos au sein de *House of Leaves*, il ressent, en parallèle, le besoin de renouer avec les textes fondateurs et par conséquent avec les langues anciennes, considérer pour une majorité comme mortes. Notons que l'insertion de textes anciens et de langues oubliées constitue une redécouverte, voire une découverte, pour une grande partie du lectorat de Danielewski. Il n'est pas rare de trouver dans *House of Leaves* des citations de certains textes mythiques, et ce, dans la langue originelle. Par exemple, vous trouverez un passage de l'*Exode* en hébreu, ou encore un court extrait de l'*Illiade* d'Homère en latin (*Figure n°7*). Ces références littéraires fondamentales incarnent en quelque sorte les piliers de l'architecture du roman, cette *arké* décrite par Jacques Derrida. Au sein de ce monde ambivalent, vacillant constamment entre fiction et réalité, ces textes que l'on pourrait même qualifier de "*sacrés*" en certains points, ayant marqué toute la pensée philosophique occidentale, ne sont que les murs porteurs de cette maison instable.

---

<sup>49</sup> SPUUR, *Architecture and Modern Literature*, op.cit., p.44.

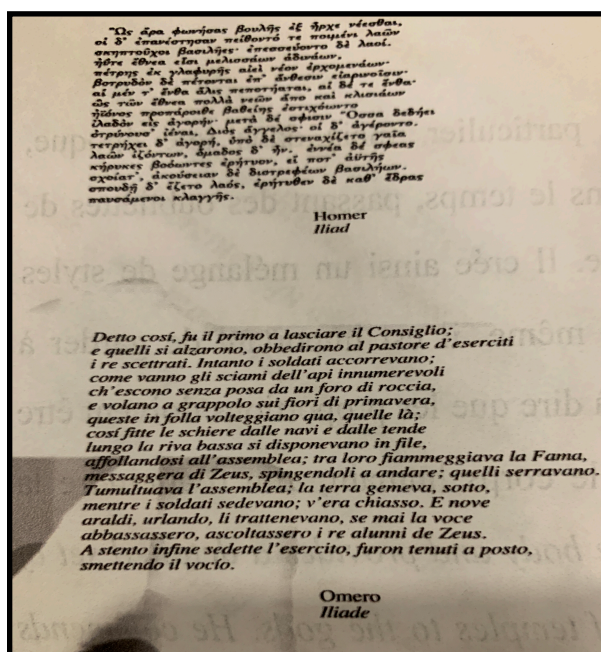
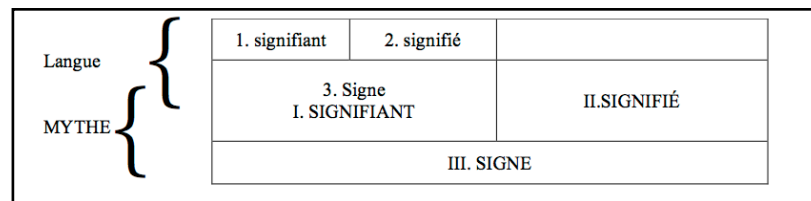


Figure n°7 : *House of Leaves*, extrait de L'*Illiade* d'Homère

Danielewski évoque plusieurs mythes dans *House of Leaves* que ce soit de façon explicite ou implicite. Mais, comment définir le mythe ? Selon Roland Barthes, le mythe est avant tout *une parole*, un système de communication détenant une condition particulière. Il est à la fois un mode de signification et une forme. Un mythe est une représentation collective, à l'image de ce qu'il était autre fois et, ce qui est extraordinaire est que ces représentations s'inscrivent également dans notre temporalité, mais cette fois-ci produites par nos sociétés modernes et par notre histoire. De même, pour Roland Barthes qui se base sur la sémiologie, le mythe se constitue de trois parties : le signifiant, le signifié et le signe. D'un point de vue linguistique, le signifiant et le signifié produisent un signe qui lui-même, crée un autre signifiant qui s'épanouit

<sup>50</sup> *House of Leaves*, op.cit., p.19.

au sein du mythe. Ainsi, le signifié se transforme en un nouveau *concept* qui crée un autre mythe : “*Ce qui est signe (c’est-à-dire total associatif d’un concept et d’une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu’elles soient au départ, et dès lors qu’elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante: le mythe ne voit en elles qu’une même matière première ; leur unité, c’est qu’elles sont réduites toutes au simple statut de langage. Qu’il s’agisse de graphie littéraire ou de graphie picturale, le mythe ne veut voir là qu’un total de signes, qu’un signe global, le terme final d’une première chaîne sémiologique*<sup>51</sup>.”.



BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, p.219

Danielewski fait plusieurs fois référence au mythe d’Echo, nymphe des sources et des forêts du Mont Hélicon. Selon le récit mythique d’Ovide, Écho tombe follement amoureuse de Narcisse qui, trop absorbé par la beauté de son propre reflet, refuse son amour. De chagrin, la nymphe se retire dans une grotte et finit par disparaître. Ainsi, il ne restera que sa voix, emplie de tristesse. Soumise à la malédiction d’Héra, sa voix répétera éternellement les dernières syllabes que l’on prononce. C’est pourquoi aujourd’hui, on appelle *Echo* la répétition d’un son lointain. Cette figure d’Echo est centrale dans les oeuvres de Danielewski, car elle est non seulement l’image de ce son mystérieux qui résonne dans le labyrinthe de la maison des Navidson, mais aussi parce qu’elle incarne la figure du souvenir, de la mémoire qui nous revient sans cesse. Dans les deux ouvrages, nous sommes face à des protagonistes qui oublient ou ignorent tout à fait d’où ils viennent. Ainsi revenir au mythe, c’est renouer en quelque sorte avec nos fondations. Tout

<sup>51</sup> BARTHES, Roland. *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, p.217.

d'abord, cela reflète une façon de plonger dans ses origines historiques, mais aussi un moyen de faire une sorte de bilan de notre *être*. Les personnages se préoccupent plus de l'instant présent que du passé, se centrant uniquement sur leurs propres problèmes et oubliant le monde qui les entoure. L'oubli mena Echo à sa perte, et c'est l'avenir funeste qui attend certains personnages, s'enfermant dans leur propre pensée, oubliant le monde extérieur, ignorant même ce qui les forme. Écho agit alors comme une trace qui ne se perd jamais, en répétant constamment nos paroles, en nous obligeant à nous remettre en question, en effectuant un travail sur notre passé, qui, qu'on le veuille ou non, fait partie de nous. En opposition à cette conception, le souvenir de la figure du Minotaure, cette créature mi-homme mi-taureau, toujours écrit en rouge, est constamment rayé, comme si l'auteur tentait, tant bien que mal, de le renier de son histoire. Vocabulaire toujours doublement barré, il reste cependant visible à l'œil nu, à l'image des barreaux d'une prison, qui nous enferme, mais procure une certaine vue sur l'extérieur, tout en nous empêchant de sortir et de créer tout contact extérieur. Ainsi, la figure d'Écho appelle à se retrouver en tant qu'*être* pensant et prône un besoin d'extérieur alors que le personnage du Minotaure nous empêche de sortir de ce monde clos et effrayant. Et c'est ce que l'auteur constate de lui-même en relatant l'effet du livre sur ses lecteurs, qui s'emprisonnent volontairement dans cette maison, trop absorbés par la quête des personnages principaux : « *La maison des feuilles* » était un livre entièrement tourné sur lui-même, un livre fait d'intériorité. Un livre consumé par l'idée de parenté, et profondément introspectif. Je savais, en écrivant les dernières pages, que j'allais devoir sortir de cette maison. J'avais besoin d'extériorité, de me consacrer au dehors des choses. J'avais d'ailleurs observé que beaucoup de lecteurs, qui avaient aimé « *la Maison des feuilles* », vivaient dans le roman comme dans une maison dont ils ne pouvaient pas sortir. Plutôt que de s'intéresser au monde extérieur, à la vie tout simplement, ils se passionnaient pour mes héros, Pélafina ou Zampano. J'en étais très heureux bien sûr. Mais j'avais envie de leur dire: « *Maintenant, lâchez ce livre, et allez voir ce qui se passe dans la réalité* »<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> GALAKOF, Alexandra. « *La maison des feuilles de Mark Z. Danielewski, la carte n'est pas le territoire : vaste arnaque ou délire génial ?* », Buzz littéraire, les livres de bouche à oreille, 6 octobre 2014. <http://www.buzz-litteraire.com/200912141701-maison-feuilles-mark-z-danielewski-claro/>

Un autre mythe récurrent, que l'on retrouve dans *House of Leaves* et *The Familiar* est le récit de la tour de Babel. Cette histoire biblique est citée dans la parasha *Noa'h*, en *Genèse 11:1-9*. Peu après le Déluge, alors que les Hommes parlent tous la même langue et vivent en symbiose la plus parfaite dans le pays de Shinar, ils entreprennent d'eux-mêmes la construction d'une ville et d'une tour dont le sommet touchera le ciel, pour rejoindre l'Éternel. Dieu, n'appréciant pas l'idée, décide de brouiller leur langue afin qu'ils ne se comprennent plus, et les disperse sur toute la surface de la Terre. Dans le chaos le plus total, la construction de la tour cesse et la ville sera alors nommée Babel. Cette légende explique joliment l'existence de plusieurs langues sur terre, et montre que pour réaliser de grands projets, comme la tour de Babel, il est nécessaire de se comprendre au risque d'échouer, et de se quereller. Sans surprise, la question du langage est majeure dans l'oeuvre de Danielewski. C'est pourquoi, il incorpore au sein de ses oeuvres, une diversité incroyable de langages : hébreux, grec ancien, latin, allemand, français, espagnol, russe ou encore chinois, sans parler du braille, du morse (*Figure n°8*), ou encore du langage de type "code", que l'on retrouve en informatique, l'auteur les mêle entre eux sans réel fil conducteur.

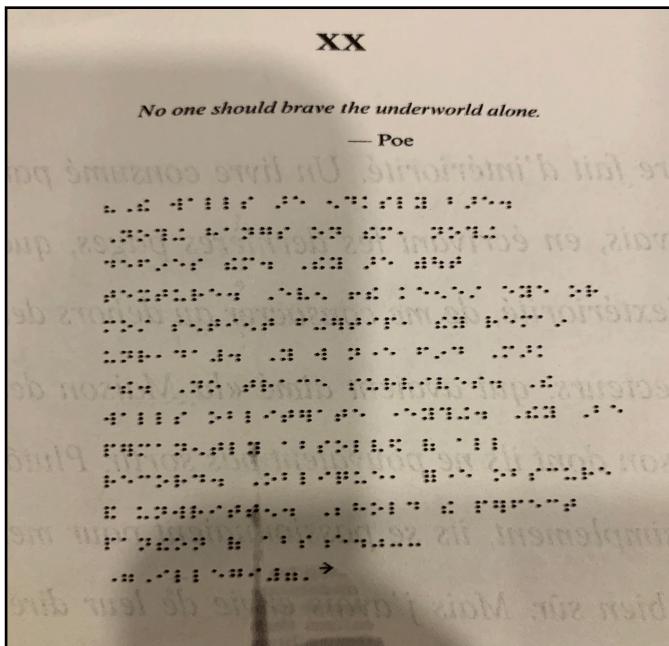


Figure n°8 : *House of Leaves*, langage Morse



Nous pourrions penser qu'une telle diversité de langues nous empêcherait de comprendre l'oeuvre en sa totalité. Et pourtant c'est tout le contraire : malgré la multitude de langues utilisées, et ce majoritairement sans traduction, tout un chacun est capable de saisir la signification présentée. Il est vrai que certains passages requièrent la connaissance de la langue pour les comprendre de manière précise. Mais, le texte démontre une telle dextérité que, peu importe que l'on parle la langue utilisée ou non, il y aura toujours plusieurs indices pour nous faire comprendre les passages que l'on penserait incompréhensibles. De même, par le fait même de citer plusieurs textes fondateurs, qu'ils soient théologiques, scientifiques, littéraires ou philosophiques, tout un chacun retrouvera son pilier, sa référence afin de mieux appréhender l'oeuvre en sa globalité. Il arrive même que l'auteur pousse le langage jusqu'à sa disparition (*Figure n°9*), en le déconstruisant totalement et nous présentant soit un langage *codé* comparable à celui utilisé en informatique, soit en le faisant disparaître sous nos yeux en nous offrant des pages vierges au sein de la narration.

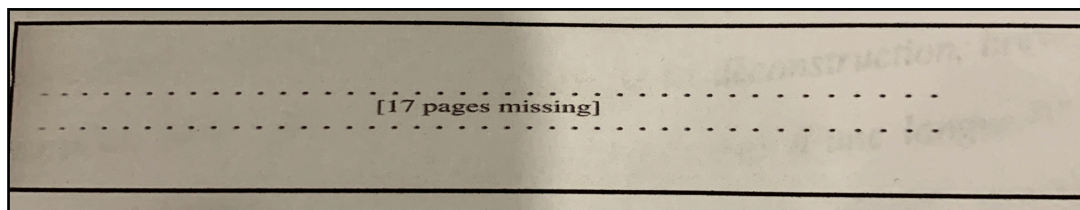


Figure n°9 : *House of Leaves*, pages manquantes

Pour l'auteur, les mots sont construits à l'image d'une petite maison. Pour comprendre le mot en son entièreté, il faut d'abord partir à la recherche de son étymologie la plus ancienne pour pouvoir ensuite s'approprier le terme, le comprendre et l'interpréter à sa manière pour enfin le laisser voler de ses propres ailes ailleurs. Chaque mot renferme une richesse incommensurable que chacun doit s'attribuer à sa manière. Voilà pourquoi le romancier revient toujours au mythe, à la source, ce qui rend compréhensible son texte pourtant si éparpillé.



La notion de décomposition du langage fait référence à la définition même de la déconstruction de Derrida. Selon le philosophe, offrir une définition précise de la déconstruction est quasiment impossible, cette dernière se prêtant elle-même à un exercice déconstructeur, consistant à développer une méfiance vis-à-vis des mots, des concepts et des certitudes en général : “*Toute phrase du type ‘la déconstruction est x’ ou ‘la déconstruction n’est pas x’ manque a priori de pertinence, disons qu’elle est au moins fausse*<sup>53</sup>”. Cependant, l’auteur nous livre une définition quelque peu énigmatique du concept de déconstruction : “*Si j’avais à risquer, Dieu m’en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d’ordre, je dirai sans phrase : plus d’une langue*<sup>54</sup>”. Mais, que signifie le terme “*plus d’une*” ? En effet, en français “*plus d’une*” possède plusieurs significations possible. *Plus d’une* signifie à première vue, *plus de*. Si l’on applique ce sens à la définition, il faudrait comprendre l’utilité de plus d’une langue, car une seule n’est jamais assez et qu’un discours unique peut toujours s’avérer réducteur. Or, le terme *plus de* connaît un sens en français, contradictoire avec la première définition, à savoir “*plus du tout, assez*”. Ainsi, “*plus d’une langue*” pourrait vouloir dire que si l’on souhaitait réellement tout dire, il faudrait se passer du langage même, puisque celui-ci nous enferme dans des schémas, des ordres, souvent impératifs à déconstruire. Par conséquent, nous devons être vigilant face aux catégories toutes faites du langage, de la syntaxe, de la grammaire, du semblant de présence qu’il nous assène afin de rester attentif à ce que le langage n’arrive pas à dire, à l’illisible. Ainsi, même si nous avons besoin de plusieurs langages pour échapper aux diktats d’une langue particulière et arriver à une harmonie de la compréhension, il faut rester vigilant au sens de la parole, qui en dit toujours plus que ce qu’elle prétend dire. Ce schéma de *décomposition* du langage, aux diverses significations, est présent dans l’oeuvre de Danielewski qui, au départ, présente une multitudes de langages, pour à la fin arriver à un non-langage, une page blanche, un point, une déconstruction totale. Par conséquent, nous nous retrouvons face à une sorte de *souffrance langagière*, qui appelle à porter vers un néant absolu, un langage universel, à la portée de tout un chacun : “*Or jamais cette langue, la*

---

<sup>53</sup> Conférence prononcée le 29 septembre 1997 à l’ouverture d’un colloque sur l’herméneutique et la déconstruction tenu à l’Université de Prague, publiée dans les *Archives de philosophie* n°62 (1999), p.p 5-16.

<sup>54</sup> DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*, Paris : Galilée, 1988, p.38.

*seule que je sois ainsi voué à parler tant que parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu, jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité. Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances...<sup>55</sup>*

Ainsi, Danielewski crée une sorte de langage universel, paraissant étrange, mais finalement si compréhensible. Il réalise donc enfin le fantasme de l'idéal de la tour de Babel : *"Words - I often imagine this - are little houses, each with its cellar and garret... To go upstairs in the word house is the withdraw, step by step; while to go down to the cellar is to dream, it is losing oneself in the distant corridors of an obscure etymology, looking for treasure that cannot be found in words<sup>56</sup>"*.

Bien que Danielewski transcende les règles imposées par l'architecture, la trace historique reste fondamentale dans le récit. Dans un univers chaotique, où plus aucune règle définie ne compte, le mythe antique ainsi que les langues anciennes redonnent une structure à ces vies qui l'ont totalement perdue. De plus, l'auteur parvient étonnamment à rendre tous les types de langages compréhensibles à son lecteur, en créant finalement une sorte de langage universel.

---

<sup>55</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>56</sup> Bachelard, *The Poetics of Space*, *op.cit.*, p.15.

## Chapitre II

### Intermédialité & Intertextualité

*“For some reason, you will no longer  
be the person you believed you once were.  
You’ll detect slow and subtle shifts going on all around you,  
more importantly shifts in you.  
Worse, you’ll realize it’s always been shifting,  
like a shimmer of sorts, a vast shimmer, only dark like a room.  
But you won’t understand why or how.”*

Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*

## I) - Concept d'intertextualité :

Les textes de Mark Z. Danielewski constituent l'archétype même du concept d'intertextualité. Joueur sans limite, il en use et en abuse à profusion. Références intertextuelles, citations multiples, hommages aux savants d'hier et d'aujourd'hui, l'auteur nous offre une illustration des plus méticuleuses de ce fameux concept au travers de son ouvrage *House of Leaves*. Mais, comment définir précisément l'*intertextualité* ? Lorsque l'on tente de caractériser un concept, il est toujours pertinent de s'intéresser à l'étymologie même du terme convoité. Même si la décomposition d'un mot reste souvent incomplète et sans doute quelque peu artificielle, mes années de latin/grec m'ont apprises que l'étude étymologique d'un élément linguistique permettait tout de même de nous éclairer sur la question afin de nous fournir un point de départ intéressant. C'est aussi la marche à suivre que Danielewski nous incite à appliquer au fil des pages de son roman, à savoir revenir constamment à la source d'origine même du langage. En ce qui concerne le terme d'intertextualité, nous remarquons que le préfixe découlant du latin "*inter-*" indique une interférence, une réciprocité au niveau des échanges. Le radical, lui aussi dérivé du latin "*textere*", signifiant littéralement "*la textualité*", évoque pour sa part la qualité du texte en tant que "*tissage*" ou "*trame*", d'où le redoublement sémantique de l'idée de réseau et d'intersection. Ainsi, l'intertextualité caractériserait l'engendrement d'un texte à partir d'une ou plusieurs autres sources antérieures, un véritable tissage au fil du temps des textes passés et présents. En d'autres termes, l'intertextualité dépeint tout simplement l'écriture comme une interaction produite par des énoncés extérieurs et préexistants permettant de créer en quelque sorte un nouveau contenu. C'est exactement le procédé qu'applique Mark Z. Danielewski dans l'entiereté de son roman *House of Leaves*. En effet, l'auteur s'inspire intentionnellement des écrits antérieurs, tantôt en les citant, tantôt en les dissimulant, pour créer un contenu totalement inédit. De Homère à Derrida, Danielewski brosse un tableau complet du concept d'intertextualité en offrant à son lecteur un texte exclusif. Avant d'analyser en détail les procédés intertextuels en vigueur dans son roman *House of Leaves*, j'aimerais me pencher sur les définitions plus approfondies de l'intertextualité proposées par Mikhail Bakhtine et Julia Kristeva.

## a. De Bakhtine à Kristeva :

Maintenant que nous avons défini très succinctement ce que signifie le terme *intertextualité*, nous pouvons nous intéresser au concept d'un point de vue analytique. En quoi consiste l'intertextualité et, comment s'illustre-t-elle dans la littérature en générale ? Julia Kristeva fut la première théoricienne à avoir, pour la première fois, proposé une définition minutieuse de l'intertextualité. Au travers de ses essais *Word, Dialogue and Novel*<sup>57</sup> (1966) et *The Bounded Text*<sup>58</sup> (1966-67), Kristeva propose une définition fidèle à l'étymologie même du terme d'origine. Selon la théoricienne, qui s'inspira ouvertement des travaux de son prédécesseur Bakhtine (contexte social du langage) ainsi que des théories de Saussure (caractéristiques systématiques du langage), l'intertextualité serait une mosaïque de citations, "*un croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes*<sup>59</sup>", chaque texte se nourrissant pleinement d'un texte antérieur : "*Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*<sup>60</sup>." Ainsi, le concept d'intertextualité que Julia Kristeva propose, identifie le texte en tant que site dynamique au sein duquel les processus et pratiques relationnels règneraient au centre de l'analyse et non pas cloîtrés dans un lieu clos. De plus, le mot dit littéraire serait une intersection de surfaces textuelles sous forme de dialogue entre plusieurs écritures, et non une signification fixe : "*an intersection of textual surfaces rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings [...] Each word (text) is an intersection of other words (texts) where at least one other word (text) can be read*"<sup>61</sup>. Il est important de garder à l'esprit que chaque mot résulte d'autres mots, chaque texte découle d'autres textes, un simple écrit n'étant, au final, formé que d'une éternelle inspiration de textes antérieurs. La notion

---

<sup>57</sup>KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*, NY : Columbia University Press, 1986.

<sup>58</sup> KRISTEVA, Julia. *Desire in language, A semiotic approach to Literature and Art*, NY : Columbia University Press, 1980.

<sup>59</sup> KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1978, p.115.

<sup>60</sup> *Ibid*, p.145.

<sup>61</sup> FRIEDMAN, Susan STANFORD. "*Weavings : Intertextuality and the (Re)Birth of the Author*", *Influence and Intertextuality in Literary History* : London. Ed. Jay Clayton and Eric Rothstein, University of Wisconsin Press, 1991. Quote of Kristeva, p.147.

d'intertextualité suppose donc que nous considérons les textes, non pas comme des systèmes autonomes, mais plutôt comme des systèmes différentiels et historiques, des traces de traces de l'altérité, chaque texte provenant d'une répétition et d'une transformation d'autres structures textuelles. "*L'espace intertextuel*" sous-entend donc que les éléments contenus dans n'importe quel écrit peuvent se définir dans leur rapport de différence avec tout ce qui les précède. Ainsi, les figures formant un discours "[...] obtiennent, ajouté à leur sens original, un sens supplémentaire dû à leur insertion dans l'arbre génératif<sup>62</sup> du champ romanesque.<sup>63</sup>". Une seule entité, une oeuvre, en vient à être définie par l'ensemble de ce qui la précède. Les significations s'avèrent donc multiples et infinies, rendant l'oeuvre littéraire polyphonique, combinaison de plusieurs *voix* imbriquées dans l'espace intertextuel. Rejetant le nouveau principe critique de l'autonomie textuelle, la théorie de l'intertextualité insiste sur le fait qu'un texte ne peut pas exister en tant qu'espace fermé, un tout autosuffisant.

Afin de mieux comprendre la définition exposée par Julia Kristeva, il s'avère pertinent de revenir aux travaux de Mikhail Bakhtine. La théorie du langage ainsi que l'étude des pôles de la littérature, mises en place par Bakhtine, peuvent être envisagées comme un puissant précurseur concernant les approches ultérieures du concept d'intertextualité. La philosophie de Bakhtine consiste à développer une théorie de la connaissance orientée de manière pragmatique vers une appréhension du comportement humain au travers de notre usage quotidien du langage. C'est pourquoi, il met en place le concept de *dialogisme*, envisageant l'être en tant que sujet, résultant d'interrelations humaines, ce qui constitue le seul moyen de l'appréhender correctement. Selon le théoricien, le *moi* est *dialogique*, c'est-à-dire qu'il vit en relation simultanée avec *l'autre*. Ainsi, la conscience devient marginale, développant une relation différentielle entre un centre et son contraire. Le *moi* doit alors être perçu comme un phénomène multiple composé essentiellement de trois éléments principaux : un centre (*je pour soi*), un non-centre (*le non moi en moi*) et la

---

<sup>62</sup> L'expression *arbre génératif* pourrait être définie en tant que schéma abstrait de relations entre les éléments qui le constituent - chaque oeuvre en quelque sorte - qui viendrait engendrer toutes les possibilités de futurs éléments.

<sup>63</sup> *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Op.Cit.*, p.176.

relation entre le centre et le non-centre. Le *dialogisme* englobe non seulement la conception de dualisme mais aussi de multiplicité nécessaire à la perception humaine.

En d'autres termes, en tant qu'individu, nous dialoguons quotidiennement, échangeons avec d'autres êtres humains, avec nous-même, avec notre propre intérieur mais aussi avec les configurations naturelles et culturelles qui forment notre environnement : "*L'expression d'un énoncé est toujours, à des degrés divers, une réponse, autrement dit : elle manifeste non seulement son propre rapport à l'objet de l'énoncé, mais aussi le rapport du locuteur aux énoncés d'autrui. Les formes de réactions-réponses qui remplissent un énoncé sont extraordinairement variées et, jusqu'à présent, elles n'ont jamais été étudiées*<sup>64</sup>".

Toute analyse de la théorie de Bakhtine sur le discours littéraire doit impérativement commencer par une étude du langage, le premier étant une conséquence naturelle du second. A l'image de la définition qu'il propose de *l'être* en tant qu'individu social, Bakhtine qualifie le langage, non pas de *linguistique* mais de *métalinguistique*, inscrit dans un cadre social et historique. Ainsi, alors que Saussure s'intéresse au langage en tant que système abstrait, Bakhtine se passionne plutôt pour la dynamique de la parole vivante. Là où Saussure parle d'une assimilation passive, c'est-à-dire une relation au langage en opposition à la parole, Bakhtine renverse sa théorie et défend un processus de lutte et de contradiction au sein même du langage. Et, alors que Saussure dichotomise l'individuel et le social, Bakhtine suppose que l'individu se constitue par rapport au social et que la conscience émane du dialogue et d'une juxtaposition avec un *autre* social. Force est de constater que Bakhtine s'intéresse à la question de la communication et non du langage seul, contrairement à Saussure. Le langage, tel qu'envisagé par la plupart des linguistes, englobe des règles de grammaire strictes, une structure précise, un lexique et une syntaxe alors que Bakhtine, lui, analyse le langage en se servant de sujets propres à l'étude de la communication comme, par exemple l'organisation des énoncés ou encore les genres linguistiques. De cette façon, nous comprenons que le langage en tant qu'unité incarne une sorte de fantasme, ce dernier étant définitivement pluriel.

---

<sup>64</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. "*Les genres du discours*", *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, p.299.

Afin de défendre sa thèse, à savoir l'existence d'une pluralité du langage dans un contexte purement littéraire, Bakhtine oppose deux types de discours : le monologue et l'écriture romanesque. Selon l'auteur, le *monologue* fut dicté par un ensemble de forces hiérarchiques, telle que la poétique Aristotélicienne ou Cartésienne, le mythe de la tragédie greco-romaine, le discours dit d'une "*langue de la vérité*" issu de l'église médiévale, ou encore par la théorie linguistique de Ferdinand de Saussure. Au contraire, la nouvelle et le roman furent créés par des iconoclastes, des révolutionnaires, offrant à ces genres une dimension plus populaire. Par conséquent, c'est au cœur du rire et de la parodie de tous les genres dits *nobles* que les racines du roman ont pris forme. Alors que le monde épique, de la haute littérature en général, s'avère absolu et complet, fermé au cœur d'un cercle restreint dans lequel tout est passé et terminé, des genres qualifiés de moindre s'inspirent du passé pour créer le futur. C'est pour cette raison que le roman apparaît comme unique parmi tous les genres en raison de sa capacité à se modifier, évoluer et se développer. Le roman incarne alors la plus haute matérialisation du concept de *dialogisme*, caractérisant tous les discours à la fois. Il s'est nourri des genres nobles passés en y ajoutant sa propre culture. Etablissant une relation entre prose et poésie, il est devenu aujourd'hui l'un des genres les plus populaires, et pour cause : "*There is no unitary language or style in the novel. But at the same time there does exist a center of language (a verbal-ideological center) for the novel. The author (as creator of the novelist whole) cannot be found at any one of the novel's language levels: he is to be found at the center of organization where all levels intersect*<sup>65</sup>". En poésie, le langage se doit d'être un tout, respectant une certaine unité, l'énoncé apparaissant dès lors autosuffisant, sans relation avec d'autres énoncés extérieurs. Le poète assume pleinement son discours et considère chaque mot comme le sien, comme une expression pure et directe de sa pensée. Le romancier, lui, n'exclut pas les intentions des autres et accepte ainsi de produire un travail artistique unique à partir d'une diversité de voix. Prose et poésie s'opposent alors totalement : le roman se révèle centrifuge et conduit à la pluralité ainsi qu'à la variation alors que

---

<sup>65</sup> David LODGE & Nigel WOOD, "*Mikhail Bakhtin, from the prehistory of novelistic discourse*", *Modern Criticism and Theory, A Reader*, NY : Ed. Routledge, 2013, p.240.



la poésie se montre centripète et est associée à l'unité et l'unique. Si la poésie contribue à une certaine centralisation culturelle et politique des mondes verbaux et idéologiques, le roman a depuis ses origines une fonction novatrice qui l'oppose à la langue dite poétique et officielle.

De plus, la temporalité du roman s'avère également plurielle. En effet, le roman incarne souvent le passé mais, le présent et ses caractéristiques ouvertes sur l'avenir seront toujours la base sur laquelle la structure du passé repose. Les trois temporalités, passé, présent et futur, entretiennent un dialogue constant au sein même de l'écriture romanesque : *“The novel comes into contact with the spontaneity of the inconclusive present; this is what keeps the genre from congealing. The novelist is drawn toward everything that is not yet completed. He may turn up on the field of representation in any authorial pose, he may depict real moments from his own life or make allusions to them... After all, the boundaries between fiction, and nonfiction, between literature and nonliterature and so forth are not laid up in heaven. Every specific situation is historical. And the growth of literature and nonliterature is not merely development and change within the fixed boundaries of any given definition; the boundaries themselves are constantly changing<sup>66</sup>”*. Ainsi, pour Bakhtine, tout tourne autour d'un même signe : la pluralité. Nos vies sont entourées par des échos d'un dialogue qui sape l'autorité d'une seule voix, un dialogue qui se déroule dans le texte, mais qui en même temps dialogue avec toutes les voix extérieures. Contrairement au troisième oeil présent au coeur de la philosophie tibétaine bouddhiste, qui donne à ceux qui le possèdent une vision de l'unité secrète qui maintient la création, Bakhtine lui, semble avoir une troisième oreille qui lui a permis d'entendre les différences là où les autres ne percevaient que similitudes et unités, en particulier au coeur de la voix humaine.

De Bakhtine à Philippe Sollers, en passant par Riffaterre, l'*intertextualité* fut interprétée par de nombreux théoriciens. De cette multiplicité d'origines et d'approches, les définitions de l'intertextualité s'avèrent diverses et variées. Si la richesse de ce concept semble autoriser les interprétations les plus larges, un certain nombre d'études, cédant à un effet de mode et un

---

<sup>66</sup> BAKHTIN Mikhail, *“Epic and Novel : Toward a Methodology for the Study of the Novel”*, *The Dialogic Imagination*, Texas : ed. Michael Holquist : University of Texas Press, 1981, p.33.

certain abus de la notion d'intertextualité même, semblent bien trop s'éloigner de la définition d'origine. C'est pourquoi, j'ai restreint l'analyse des définitions à celles proposées par Bakhtine et Kristeva, beaucoup plus claires et précises. Comme nous avons pu le constater, Julia Kristeva s'inspire fortement des travaux de Bakhtine pour formuler sa propre définition du concept d'intertextualité. Et pour cause, les deux philosophies s'entrecroisent sur plusieurs aspects. Julia Kristeva voit dans la conception de *dialogisme* de Bakhtine, une véritable révolution littéraire "By introducing the status of the word as a minimal structural unit, Bakhtin situates the text within history and society, which are seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by rewriting them."<sup>67</sup> . Sur la même vague, Kristeva tente de transformer les règles classiques de la sémiotique afin de créer une "translinguistique", une méthode d'analyse qui lui permettrait d'appréhender l'oeuvre littéraire simultanément au niveau formel et social.

#### **b. L'intertextualité dans *House of Leaves* :**

*House of Leaves* intrigue de par sa forme et son contenu. Mélange de styles, de genres, de discours et de médias, notes de bas de page interminables et citations sans fin : l'oeuvre incarne le roman intertextuel par excellence. Tout d'abord, *House of Leaves* se veut intertextuel de par son évolution en tant que roman, passant de la toile au livre imprimé ainsi que par la présence de plusieurs discours entrecroisés. En effet, avant sa publication papier, *House of Leaves* naquit sur le net et évolua pendant plusieurs mois. A l'image du roman-feuilleton à la mode au XIXe siècle, épisodes romanesques publiés hebdomadairement dans les journaux, Danielewski devient rapidement une star du cyberspace, suivi par un grand nombre de lecteurs avides de connaître la suite de l'histoire. Devenant rapidement un phénomène littéraire, Danielewski cesse la publication internet, supprime totalement le contenu virtuel et publie une version imprimée. Ironiquement, l'auteur refusa tout type de publication électronique, comme le *e-book* par exemple, mais resta relativement fidèle à la présentation internet d'origine. Ainsi, même dans la version papier du roman, l'auteur divulgue ce à quoi la version internet devait possiblement ressembler. En tant que lecteur, nous remarquons assez rapidement la structure à entrées

---

<sup>67</sup>"Word, Dialogue and the Novel", *Op.Cit.*, p.65.

multiples caractéristique de l’hypertexte reproduit dans l’ouvrage - comme si l’on consultait une page internet, défilant d’onglet en onglet - par le biais de paratextes, tels que l’avant-propos, l’introduction, les innombrables notes de bas de page, les annexes et index, rendant le texte interactif. Les notes de bas de page ainsi que l’index (*Figures n°10 et 11*) s’adaptent particulièrement bien à une expérience de lecture linéaire, semblable à un hypertexte : “*Ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifié : il n’a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale : les codes qu’il mobilise se profilent à perte de vue, ils sont indécidables (le sens n’y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés); de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s’emparer, mais leur nombre n’est jamais clos, ayant pour mesure l’infini du langage*<sup>68</sup>.” Par conséquent, *House of Leaves* résulte de deux versions principales distinctes, une virtuelle et une matérielle, sans compter les multiples versions du livre imprimé (*Figures n°12*). De par sa pluralité d’éditions, *House of Leaves* devient un texte intertextuel, ce dernier étant une éternelle inspiration des textes antérieurs.

<b>A</b>	abandon, 4, 252, 315, 346, 407, 606	agonal, vii, xxiii, 4-6, 13, 15, 17, 19, 20, 22-23, 30, 36, 38, 41-43, 46, 48, 52, 55, 57, 59-62, 64, 67, 68, 70, 73, 84, 88, 90, 92-93, 95-97, 99-102, 104-106, 109, 114-115, 117-118, 122, 127-128, 130-131, 133-136, 148, 151, 164, 179, 180, 186, 190, 247, 253, 255, 258, 268, 267, 270, 272, 299-300, 319, 321, 323, 325, 334, 341, 343, 349-350, 354-355, 359, 368, 378, 386, 381, 384, 387, 391, 399, 397-399, 403-406, 412, 415-417, 419, 424-425, 431-432, 456, 473, 495-497, 500, 503, 505-506, 512, 514-515, 574-575, 578, 590, 596, 598-600, 612, 614, 626, 629, 637-639, 643	104-109, 111-112, 114-115, 117-120, 122-124, 127, 129-132, 134-136, 138-139, 141, 144-146, 149-150, 165-167, 169, 176, 178-181, 206, 216, 247-249, 251-252, 256-271, 274, 276, 296-300, 305, 313-320, 322-327, 330, 335-348, 350-353, 355, 358, 360-363, 3615-366, 368, 371-372, 376-378, 378-381, 384-387, 389-391, 393-396, 398, 400, 402-405, 407-416, 418-424, 434-435, 437-438, 447, 464-466, 468, 491-506, 508-520, 522, 524, 526-527, 532-533, 537, 543, 545, 547, 554, 574-580, 589, 591-593, 595-599, 601, 603-610, 612-614, 616-617, 621, 623, 625, 629, 631, 635-638, 642																													
acid, 180, 297, 363, 371	accru, 456	acoustic, 46-47, 50, 103, 128, 131, 317, 337, 322	action, xv, 11, 68, 70, 120, 125, 136, 142, 176, 206, 317, 339, 344, 359, 379, 498, 522, 630	actor, 348-349	adapter, 417	add, xv, 21, 35, 42, 53, 98, 359, 412, 554	addiction, 387	address, iv, xxiii, 35, 45, 61, 109, 112, 127, 340, 379-380, 385, 390, 619	adultery, 348	aerolites, 372, 383	affair, 29, 347-349, 351, 495	affection, 56, 61, 247, 266, 511, 601, 606, 628	afraid, xvi, xxiii, 14, 68, 71, 78, 107, 150, 179, 338, 351, 358, 362, 381, 387, 411, 415, 462, 494, 579, 593, 595, 602, 616-617	aftermath, 140, 194-195, 465, 516	agon, 335	agony, 26, 101, 111, 127	agonophobia, 129	air, xv, 4, 26-27, 32, 37, 42, 47, 52, 56, 71-72, 77, 96, 104, 107, 119-121, 144, 149, 188, 253, 262, 298-300, 329, 340, 346, 367, 370, 392, 398-399, 420, 435, 507, 509, 515, 520, 534, 534, 562, 577, 585, 591, 607-608	airplanes, 511	aknu, 249	Alabama, 249	Alaska, 20, 103, 105-106, 325, 350, 585, 603, 616	albatross, 17, 138, 394	alchemy, xvi, 132, 561	alcohol, 26, 70, 87, 180, 246, 296, 340, 381, 398	alton, xxiii, 28, 381	all, iv, vi, xii, xiii, xxiii, 4-5, 7-17, 19-39, 41-43, 45-55, 58, 60-64, 68-72, 74, 76-78, 80-102, 104-109, 111-112, 114-115, 117-120, 122-124, 127, 129-132, 134-136, 138-139, 141, 144-146, 149-150, 165-167, 169, 176, 178-181, 206, 216, 247-249, 251-252, 256-271, 274, 276, 296-300, 305, 313-320, 322-327, 330, 335-348, 350-353, 355, 358, 360-363, 3615-366, 368, 371-372, 376-378, 378-381, 384-387, 389-391, 393-396, 398, 400, 402-405, 407-416, 418-424, 434-435, 437-438, 447, 464-466, 468, 491-506, 508-520, 522, 524, 526-527, 532-533, 537, 543, 545, 547, 554, 574-580, 589, 591-593, 595-599, 601, 603-610, 612-614, 616-617, 621, 623, 625, 629, 631, 635-638, 642	alone, xii-xiv, xv, 5, 7-8, 16-17, 21, 26, 32, 35-37, 42-43, 45, 49-50, 52-54, 57, 60, 62, 67, 69-71, 76, 88, 90, 95-96, 104, 106, 108, 112, 115, 119-120, 129, 131-132, 153, 157-158, 179-180, 206, 253, 268-269, 272, 297, 299-300, 317-318, 323, 327, 330, 335-336, 340, 344, 349, 366-367, 371, 381, 384, 386, 396, 399, 401, 403, 406, 412, 415, 419-420, 423, 492, 500, 509-510, 580, 592, 595, 598, 607	alright, 29, 72, 105-106, 149, 253, 257, 268-269, 273, 296, 403, 408, 515, 637	alternate, 64, 129, 146, 320, 609	altimeter, 94	always, xvi, xxiii, xxiv, 12, 19, 23, 28, 31-32, 36, 46, 48,

Figure n°10 : *House of Leaves*, Page d’index

68 BARTHES, Roland. *S/Z, Paris* : Seuil, 1976, p.12.

In particular, Slocum's attention is held by Bachelard's parenthetical<sup>384</sup> reference to his own childhood and presumably the rite of growing up: "How extraordinary to find in those ever expandable brackets such a telling correlation between the answer to the Sphinx's riddle and Navidson's crisis." Indeed, by continuing to build on Bachelard, Slocum treats the snail in Navidson's dream as a "remarkable inversion" of the house's Spiral Staircase: "Robinet believed that it was by rolling over and over that the snail built its staircase." Thus, the snail's entire house would be a stairwell. With each contortion, this limp animal adds a step to its spiral staircase. It contorts itself in order to advance and grow" (Page 122; *The Poetics of Space*).<sup>385</sup>

Still more remarkable than even this marvelous coincidence is the poem Bachelard chooses to quote by René Rouquier:

<sup>384</sup>Mr haven't corrected this typo because it seems to me less like an error of transcription and more like a revealing slip on Zampano's part, where a "parentetical" mention of youth suddenly becomes a "parent-ethical" question about how to relate to youth.

<sup>385</sup>Original text:

Robinet a pensé que c'est en roulant sur lui-même que le limaçon a fabriqué son "escalier". Ainsi, toute la maison de l'escalier serait une cage d'escalier. A chaque contorsion, l'animal mou fait une marche de son escalier en colimaçon. Il se contorsionne pour avancer et grandir.

And of course who can forget Derrida's remarks on this subject in footnote 5 in "Tympaan" in *Marges de la philosophie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972), p. xi-xii:

Tympaan, dionysie, labyrinthe, fils d'Ariane. Nous parcourons maintenant (debout, marchant, dansant), compris et enveloppés pour n'en jamais sortir, la forme d'une oreille construite autour d'un barrage, tournant autour de sa paroi interne, une ville, donc (labyrinthe, canaux semi-circulaires—on vous prévient que les rampes ne tiennent pas) enroulée comme un limaçon autour d'une vaine, d'une digue (dam) et tendue vers la mer; fermée sur elle-même et ouverte sur la voie de la mer. Pleine et vide de son eau, l'anamnèse de la conque résonne seule sur une plage. Comment une fêture pourrait-elle s'y produire, entre terre et mer?<sup>386</sup>

In his own note buried within the already existing footnote, in this case *not* 5 but enlarged now to 9, Alan Bass (—Trans for *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1981)) further illuminates the above by making the following comments here below:

"There is an elaborate play on the words *limaçon* and *conque* here. *Limaçon* (aside from meaning snail) means spiral staircase and the spiral canal that is part of the inner ear. *Conque* means both conch and concha, the largest cavity of the external ear."

<sup>386</sup>"Tympaanum, Dionysianism, labyrinth, Ariadne's thread. We are now traveling through (upright, walking, dancing), included and enveloped within it, never to emerge, the form of an ear constructed around a barrier, going round its inner walls, a city, therefore labyrinth, semicircular canals—warning: the spiral walkways do not hold) circling around like a stairway winding around a lock, a dike (dam) stretched out toward the sea; closed in on itself and open to the sea's path. Full and empty of its water, the anamnesis of the choncha resonates alone on the beach." As translated by Jan Bass. — Ed.

Figure n°11 : *House of Leaves*, Exemple Notes de bas de page

A Note On This Edition			
Full Color	2-Color	Black & White	Incomplete
<ul style="list-style-type: none"> <li>•The word house in blue; minotaur and all struck passages in red.</li> <li>•The only struck line in Chapter XXI appears in purple.</li> <li>•XXXXXX and color plates.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Either house appears in blue or struck passages and the word minotaur appear in red.</li> <li>•No Braille.</li> <li>•Color or black &amp; white plates.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Color is not used for the word house minotaur or struck passages</li> <li>•No Braille.</li> <li>•Black &amp; white plates.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•No color.</li> <li>•No Braille.</li> <li>•Elements in the exhibits, appendices and index may be missing.</li> </ul>

Figure n°12 : *House of Leaves*, Récapitulatif des différentes versions du roman.

De plus, le roman présente également plusieurs discours, et ce dans une même trame narrative. *House of Leaves* contient quatre discours principaux distincts, tributaires les uns des autres, à savoir la voix de Johnny Truant, le commentaire de Zampanò, le récit du film *The Navidson Record* et, bien évidemment, la plume cachée de Mark Z. Danielewski. Analogiquement, *House of Leaves* propose plusieurs *débuts*, ouvertures variées rendant le roman encore plus particulier. Nous sommes donc confrontés dès le départ à un avant-propos (p.ix) suivi de l'énoncé décourageant "*This is not for you*<sup>69</sup>" (p.x), et d'une introduction de Johnny Truant datant du 31 octobre 1998 (p.xi), avant de pénétrer dans le fameux *Navidson Record* (p.3), lui-même précédé par la citation en allemand "*Muss es sein ?*" (p.1). Le *Navidson Record* inclut - à des fins de compréhension ou plutôt d'incompréhension - également à la fin de l'ouvrage six instructions (p.p 529 à 535), trois annexes (p.p 537 à 662), un index (p.p 663-705), des crédits (p.p. 707 à 708) et un *Yggdeasi* (p.709), représentation mystique de l'Arbre du Monde évoqué dans la mythologie nordique. Le mélange constant de discours et de récits s'illustre dès le début de l'ouvrage par ces différents commencements entrecoupés. L'avant-propos ainsi que l'introduction s'éloignent au départ de l'histoire principale, *The Navidson Record*, pour ensuite réapparaître au coeur même de l'intrigue principale de façon dispersée et devenir primordiaux à la compréhension même de l'oeuvre dans sa globalité. Finalement, ces quatre discours

<sup>69</sup> DANIELEWSKI, *Op.Cit.*, p.x.

s'englobent l'un dans l'autre pour ne former plus qu'un tout indissociable, et pourtant si différent. *The Navidson Record* met alors en scène les expériences mystérieuses et surnaturelles de la famille Navidson, documentaire étudié par Zampanó, lui-même raconté par Truant, et le tout édité par *Pantheon Books* et Danielewski, signant l'avant-propos. Par conséquent, nous devons analyser les discours présents dans *House of Leaves* en tant que tout indissociable, chaque nouveau texte venant perturber la continuité établie par le précédent.

L'introduction écrite par Johnny Truant traduit des pensées sombres et pessimistes, s'appuyant sur les recherches de son prédécesseur Zampanó, discours formant l'histoire même de *The Navidson Record*. Dans la section du roman consacrée à la description du documentaire *The Navidson Record*, la séquence linéaire de l'histoire demeure instable, la continuité narrative étant constamment interrompue par des éléments extérieurs (paratextes, notes de bas de page, commentaires intra-textuels) nuisant drastiquement à la progression de la trame narrative principale. Les notes de bas de page se glissent constamment dans le texte principal, relatant la vie de Johnny Truant, ou encore apportant précision sur précision. Les quatre discours principaux s'entremêlent continuellement, rendant l'expérience de lecture et la compréhension du texte ardue. Et pour cause, sur une même page s'animent deux ou trois discours en même temps, entrecoupé d'insertions diverses et variées, empêchant une lecture *classique*, en ligne droite, sans coupure (*Figure n°13*).

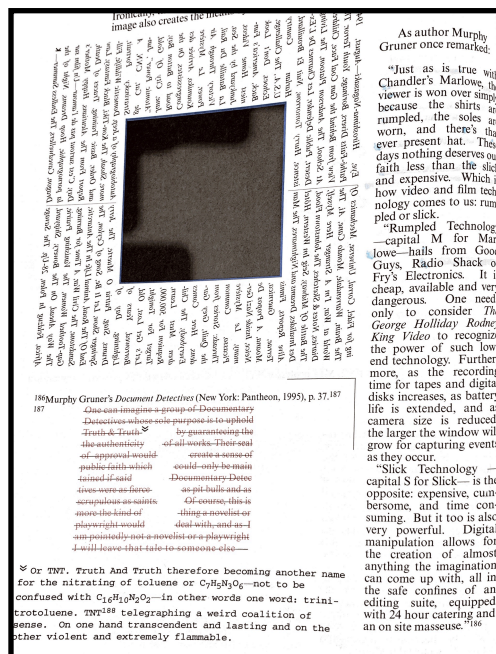


Figure n°13 : *House of Leaves*, p.144

Prenons, par exemple, les notes de bas de page n°4 et 5<sup>70</sup> venant compléter la phrase ci-dessous en haut de la page 4 : “*In the 17<sup>th</sup> century, England’s greatest topographer of worlds satanic and divine warned that hell was nothing less than “Regions of sorrow, doleful shades, where peace / And rest can never dwell, hope never comes / That comes to all” thus echoing the words copied down by hell’s most famous tourist : “Dinanzi a me non fuor cose create / Se non etterne, e io etterna duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate.”*”

Notes de bas de page n°4 et n°5<sup>71</sup>

“<sup>4</sup>*That first bit comes from Milton’s Paradise Lost, Book I, lines 65–67. The second from Dante’s Inferno, Canto III lines 7–9. In 1939, some guy named John D. Sinclair from the Oxford University Press translated the Italian as follows: “Before me nothing was created but eternal things and I endure eternally. Abandon every hope, ye that enter<sup>5</sup>.”*”

<sup>5</sup>*In an effort to limit confusion, Mr. Truant’s footnotes will appear in courier font while Zampanò’s will appear in Times. We also wish to note here that we have never actually met Mr. Truant. All matters regarding the publication were addressed in letters or in rare instances over the phone. – The Editors”.*

Nous constatons que la note de bas de page n°5 vient compléter la note de bas de page n°4, et non le texte principal, ce qui d’un point de vue syntaxique s’avère très étrange. Ces notes, présentes de page en page, citent différentes sources que l’on pourrait qualifier de *réelles* (Deleuze, Derrida, Guattari, Homère ou encore Zampanó et Johnny Truant), mais aussi des *fictives*. Maintenant, s’il l’on s’intéresse de plus près à la note de bas de page n°168 (*Figures n°14 et 15*), nous remarquons assez rapidement qu’elle comporte deux passages s’entrecoupant, à savoir d’une part, un récit sur le voyage de l’explorateur Magellan en 1519 et, d’autre part, des précisions concernant le voyage de Hudson en 1610.

---

<sup>70</sup> DANIELEWSKI, *Op.Cit.*, p.4.

<sup>71</sup> *Ibid* p.4.



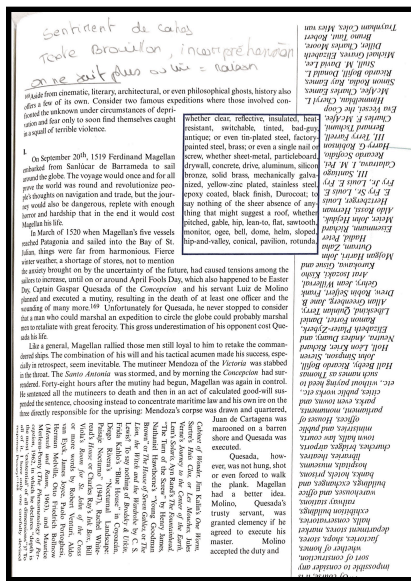


Figure n°14 : *House of Leaves*, p.135

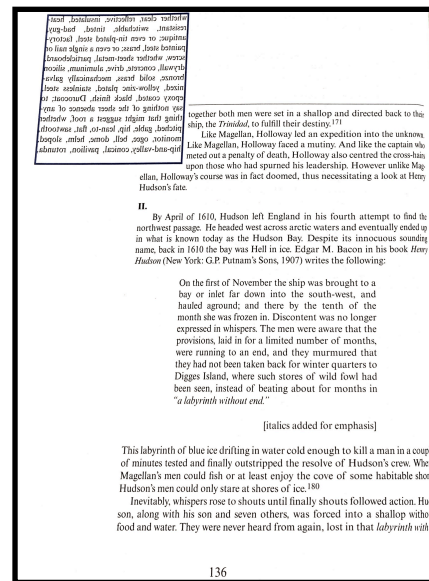


Figure n°15 : *House of Leaves*, p.136

Les notes de bas de page suivant cette dernière, 169, 171, 180 et 170 - présentées dans cet ordre particulier - sont directement annexées aux deux récits de la note 168, produisant ainsi un véritable chaos sur une même page. Notons également que la grande majorité des notes de bas de page, à l'exception de quelques unes, sont fictives. Prenons l'exemple de la note de bas de page numéro 15 écrite par Zampano : <sup>15</sup> See “*The Heart’s Device*” by Frances Leiderstahl in *Science*, v.265 August 5,1994, p.741; Joel Watkin’s “*Jewellery Box, Perfume and Hair*” in *Mademoiselle*, v.101 May, 1995, p.178-181; as well as Hardy Taintic’s more ironic piece “*Adulte Letters and Family Jewels*” *The American Scholar*, v.65 spring 1996, p.219-241 (*Ibid*, p.11)<sup>72</sup>. Les références citées par Zampano sont purement fictives, aucun lecteur ne pouvant les avoir lues, ces dernières n’existant pas dans le monde réel. Ces trois références ciblent des domaines très différents : la première découle du domaine scientifique, la seconde sort tout droit d’un magazine féminin et la troisième, ironique et comique, provient d’un soi-disant essai. Par le biais de ces subterfuges, Danielewski assimile son lectorat de références intertextuelles inexistantes, et ce sans aucune raison apparente si ce n’est de montrer l’absurdité de la recherche de Zampano et, d’ainsi brouiller les pistes. De cette manière *House of Leaves* dénature la note de bas de page -

<sup>72</sup> *Ibid*, p.11.

normalement utile à la compréhension d'un texte - devenant véritablement un texte dans un texte, contredisant constamment la chronologie et le séquençage linéaire imposés par l'écriture romanesque. Par conséquent, les notes de bas de page excessives, critique cachée du post-structuralisme, brouillent les pistes du lecteur, présentant des temporalités contradictoires, ces dernières faisant régulièrement référence à des textes antérieurs et futurs inexistants.

Outre les notes de bas de pages, nous retrouvons également une abondance d'épigraphes tout au long du roman, et ce souvent en début de chapitre (*Figure n°16*). Jouant le rôle de dispositif intertextuel, les épigraphes encouragent la lecture inversée. En temps normal, une épigraphe, associée à un livre ou un chapitre, permet d'offrir au lecteur une sorte d'introduction au contenu même du texte. Ainsi, après la lecture du passage, le lecteur possèdera une meilleure compréhension de l'épigraphe associée à sa lecture. Or, dans *House of Leaves*, l'épigraphe associée à un chapitre, illustre rarement son contenu. Des Beatles à Mary Shelley, en passant par R.K Narayan ou à Borges, Danielewski regroupe les artistes et écrivains ayant bercé son imaginaire personnel. Notons que certains chapitres contiennent plus d'une épigraphe. C'est le cas, par exemple, du chapitre IX qui comprend trois épigraphes différentes, une de Virgil, une d'Ascensius et une de Nicholas Trevet, disposées en triangle. (*Figure n°17*). Surabondance des notes de page, multiplicité des discours, références infinies et citations à perte de vue, *House of Leaves* incarne ainsi le roman intertextuel par excellence du XXI<sup>e</sup> siècle.



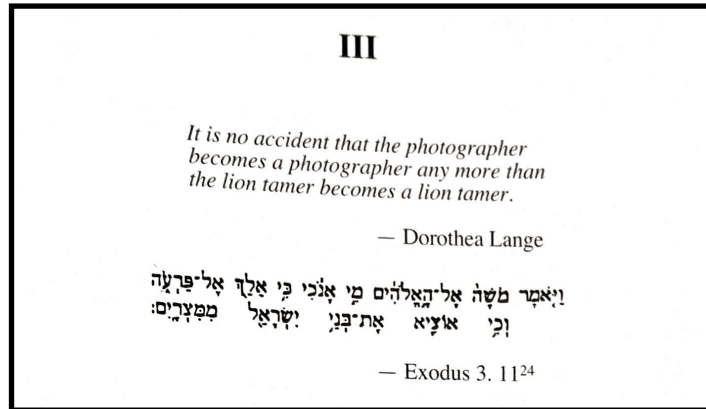


Figure n°16 : *House of Leaves*, exemple d'épigraphe.

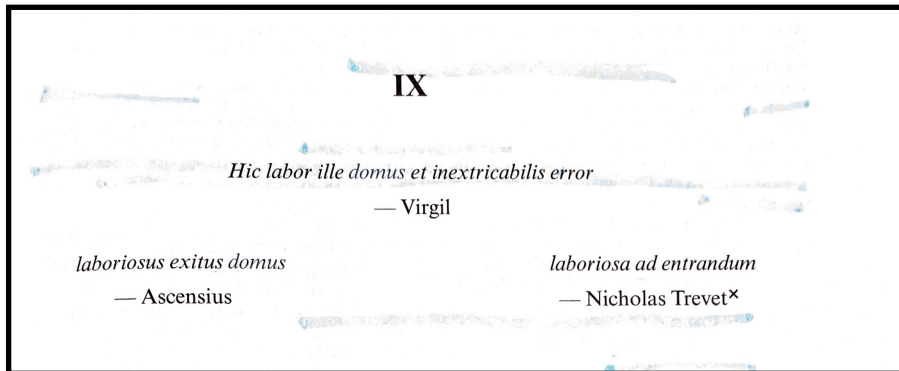


Figure n°17 : *House of Leaves*, épitaphes disposées en triangle.

## II) - Approches intermédiales

### a. Définition du concept d'intermédialité :

Comme étudié précédemment, *House of leaves* donne vie au concept d'intertextualité de par la pluralité des discours présents au sein même du texte, par la multiplicité de notes de bas de page, des épigraphes, ainsi que par l'abondance des références intertextuelles. De même, le roman incarne parfaitement en quoi consiste le concept d'intermédialité, et ce grâce à l'usage de différents médias tout au long de la trame narrative. Du cinéma à la photographie, en passant par l'exploitation de diverses sonorités, Danielewski expérimente le rôle de plusieurs médias au cœur d'un texte écrit.

Le terme *intermédial* découle directement du latin *inter* et *medium*. Par définition, l'adverbe *inter* signifie “entre, dans l'entre-deux”<sup>73</sup>, tout comme la préposition (suivie de l'accusatif) qui a pour définition “entre, parmi, au milieu de”<sup>74</sup>, c'est-à-dire le fait de se trouver entre deux éléments, qu'ils soient spatiaux ou temporels. Ainsi, *inter* implique de se trouver entre deux instances distinctes. Cependant, il est important de noter que lorsque *inter* est utilisé en tant que verbe, il désigne le fait d'être présent dans une relation, avec une valeur descriptive et évaluative. Dans son article *Intermédialités : le temps des illusions perdues*<sup>75</sup>, Eric Méchoulan explique avec exactitude l'implication du verbe latin : “Le verbe latin offre encore une autre dimension de signification : il désigne souvent le fait même d'être présent, non en soi, mais justement dans une relation : participer à un événement, se trouver parmi des gens. “Interesse” suppose donc une présence aux autres, voire la présence première des autres qui donne au sujet sens et valeur dans l'événement qui les réunit.”<sup>76</sup>. Le concept même de *inter* fonctionne de pair

---

<sup>73</sup> Dictionnaire le Grand Gaffiot, latin-français, Paris : édition Hachette, 2000. Définition de *inter* p.848.

<sup>74</sup> Dictionnaire le Grand Gaffiot, *Op.Cit.* Définition de *inter* p.848.

<sup>75</sup> MECHOULAN, Eric. “Intermédialités, le temps des illusions perdues”, *Intermédialités*, (1), 9-27, Presses de l'Université de Montréal, 2003, (<https://doi.org/10.7202/1005442ar>).

<sup>76</sup> MECHOULAN, *ibid*, p.4.

avec une interaction extérieure, permettant de produire à la fois une véritable comparaison et une différence matérielle entre les personnes et/ou les objets impliqués. L'*inter* "centre l'intérêt sur les rapports, les relations entre des pratiques médiatiques. On est dans un espace-temps suspendu, celui de l'entre-deux"<sup>77</sup>". Afin d'illustrer son propos, Eric Méchoulan prend l'exemple du *signe*, notion que l'on retrouve fréquemment dans le roman de Danielewski : "Un signe est simultanément une trace sensible qui, littéralement, tombe sous le sens et apparaît pour elle-même, et un renvoi à un objet du monde, à un affect ou à un concept forcément différent de ce qu'il est matériellement (de même que le concept du chien n'a jamais mordu personne, un signe ne désigne autre chose que lui-même qu'en renonçant à sa signature, en ce "dé-signant", en se faisant oublier comme matérialité sensible). Le bon fonctionnement du signe suppose donc à la fois que la trace apparaisse comme trace et qu'elle disparaisse sous la chose désignée."<sup>78</sup>". Un signe détient une signification propre à sa nature même de signe mais, lorsque ce dernier est utilisé dans un milieu défini, il peut prendre une toute autre signification. Prenons l'exemple des échanges épistolaires entre Pelafinia, internée dans un hôpital psychiatrique, et son fils *junkie* Johnny Truant. Dans une de ses missives<sup>79</sup>, Pelafinia parle d'un code dont son fils devra faire usage lors de leurs prochains échanges. Or, ce signe est présent *par hasard* dans le chapitre VIII<sup>80</sup>, bien avant l'insertion de ladite lettre. Ainsi, ce signe possède dans un premier lieu une signification propre, a priori, à celle de la validation mais adopte cependant un tout autre sens dans un second environnement. L'aspect spatio-temporel est donc indissociable de l'*inter* car sa signification se métamorphose selon l'espace et la temporalité immédiate dans lesquels il se situe à un moment précis : "Le préfixe -*inter* vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée

---

<sup>77</sup> Mariniello SILVESTRA, "Commencements", *Intermédialités*, n°1, 2003, p.47-62.

<sup>78</sup> MECHOULAN, *op.cit.*, p.5.

<sup>79</sup> *Ibid*, p.609.

<sup>80</sup> *Ibid* p.97.

*contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des noeuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles.<sup>81</sup>*

Du concept d'intermédialité, reste à analyser le terme *médium*. Du latin *medium*, il peut désigner soit “*le milieu, le centre*”, soit “*le lieu accessible à tous, à la disposition de tous<sup>82</sup>*”. Le *médium* implique donc un rapport à une communauté, à un public, sous-entendant la présence d'un échange à la fois en tant que dispositif sensible (un support médiatique) et comme lieu incitant, lui aussi, à l'échange. L'exemple de la tragédie grecque illustre bien ce propos : “*(...) la tragédie, d'abord propre à Athènes, devient non seulement un montage “intermédiaire” (danse, pantomime, musique et déclamation), mais aussi un rassemblement panhellénique, absorbant genres de performances (des chansons de banquet aux lamentations funèbres) et mémoires de diverses cités grecques, placé sous la figure nouvelle d'un “auteur”. Là où les aèdes ne performaient leurs chants qu'en se donnant comme les supports de la voix, des Muses, les auteurs tragiques, rapporte à eux-mêmes l'invention écrite des mythes communs.<sup>83</sup>*”. La tragédie arbore un mélange de différentes cultures et médias afin de créer un nouveau genre à part entière. Par conséquent, le médium est indissociable de son histoire ainsi que du milieu dans lequel il évolue et fusionne donc toujours avec d'autres, ce qui le rend *intermédiaire*. Il est primordial de prendre en compte l'articulation même du *médium*, c'est-à-dire ses spécificités de sens et son historique. La mise en scène d'une pièce de théâtre ainsi que le jeu des acteurs, par exemple, peuvent totalement différer de la version initiale imaginée par l'auteur, les interprétations ne migrant pas d'un imaginaire à l'autre et étant propres à chaque esprit et chaque époque. Une représentation dite classique du *Cid* de Corneille sera différente d'une interprétation tout à fait moderne de la même pièce par Thomas Le Douarec. De même, l'expérience sensorielle de lecture du roman *L'étranger* de Camus, version papier, sera diamétralement opposée à une lecture sur un écran ou une tablette électronique. De la même façon, *l'intermédialité* reprend quasi systématiquement des concepts plus anciens pour, non pas les éradiquer, ni même surpasser

---

<sup>81</sup> MECHOULAN, *op.cit.*, p.5.

<sup>82</sup> Dictionnaire le Grand Gaffiot, *op.cit.* Définition de *medium* p.970.

<sup>83</sup>MECHOULAN, *op.cit.*, p.10.

les idéologies passées, mais bien pour les réintroduire avec une nouvelle appropriation : “*Nous sommes parvenus à penser l’intermédialité comme l’ensemble des conditions qui rendent possible les croisements et la concurrence des médias, l’ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle d’une figure par rapport à ceux d’une autre. L’intermédialité est la connaissance de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l’éventualité que les points d’une figure renvoient ceux d’une autre.*”<sup>84</sup>”

Semblablement, la présentation matérielle d’une oeuvre joue un rôle primordial sur l’interprétation même de cette dernière, sur la façon de l’appréhender et de construire un sens autour de celle-ci. Le médium matérialise un tout, une sphère où plusieurs éléments interfèrent, comme des “*espaces, des temps, des matériaux concrets ou imaginaires, des techniques, des usagers, des usages, des citations et des transferts d’autres médias vont produire un évènement, un mouvement, une rencontre*”<sup>85</sup>. Par conséquent, les oeuvres de Danielewski illustrent parfaitement ce que représente un milieu intermédiaire. On y retrouve plusieurs lieux, des corps, des protagonistes, des voix, des références intertextuelles à n’en plus finir, des couleurs, des formes, les photographies, des signes, etc... Ces ouvrages prennent vie à partir du moment où le médium s’anime et entre en relation avec des individus qui se l’approprient, l’investissent et l’habitent.

Ayant défini l’*inter* et le *médium*, nous pouvons en déduire que l’*intermédialité* fonde le moment où la relation et le médium deviennent indiscernables : “*L’intermédialité n’est pas un médium et un autre, la différence des résultats de deux médias, mais l’évènement de cette différence*”<sup>86</sup>. Le concept d’intermédialité sous-entend donc que chaque média, à l’origine individuel, se regroupe pour former un tout, créant ainsi de la nouveauté sans pour autant se détacher de la singularité propre à chacun. L’intermédialité représente une mouvance du texte

---

<sup>84</sup> SILVESTRA, Mariniello . “*L’intermédialité : un concept polymorphe*”, In Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Intermedia, Etudes en intermédialité*, Paris : L’Harmattan, 2010, p.11-19.

<sup>85</sup> SILVESTRA, Mariniello. “*Commencements*”, *Intermédialités*, n°1, 2003, p.47-62.

<sup>86</sup> *Ibid*, p.47-62.

vers la matérialité. Autrement dit, il ne faut “...plus interroger uniquement la matérialité spécifique des médias artistiques, mais aussi leur intermédialité - autrement dit les modes possibles d’interaction, de transfert et d’interférence de différents matériaux dans les médias artistiques<sup>87</sup>”. Parallèlement, la notion d’intermédialité intervient à trois niveaux distincts : elle peut soit désigner les relations entre divers médias (venant donc après le média), soit “un creuset de différents médias d’où émerge et s’institutionnalise peu à peu un médium bien circonscrit<sup>88</sup>” (venant avant le média), soit, pour terminer, “le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens<sup>89</sup>”. En résumé, l’intermédialité sera alors analysée en fonction de son milieu, ses médiations et ses effets d’immédiateté.

Pour revenir à la définition même de la notion d’intermédialité, le terme *médias* a rendu la définition intrinsèquement plurielle. En effet, il existe trois référents distincts permettant d’identifier le média, mis en évidence par Rémy Besson<sup>90</sup>, évidemment complémentaires renvoyant à quatre acceptions différentes du champ d’application de l’intermédialité :

1. Un média est une production culturelle singulière, pouvant être considérée ou non, comme une oeuvre d’art. Dans ce cas de figure, l’intermédialité étudie ce qui se joue entre les différents médias, offrant un point de vue synchronique. L’intermédialité peut également tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d’autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures, présentant ainsi un point de vue diachronique.

---

<sup>87</sup> Présentation du projet dirigé par T.Strassle, mis en ligne sur le site de la Haute Ecole des arts de Berne, URL: [http://www.bfh.ch/fileadmin/docs/medienmitteilungen/2009/090313\\_Communique-de-presse\\_Professeur\\_boursier\\_FNS\\_fr.pdf](http://www.bfh.ch/fileadmin/docs/medienmitteilungen/2009/090313_Communique-de-presse_Professeur_boursier_FNS_fr.pdf)

<sup>88</sup> MECHOULAN, *Op.cit.*, p.15.

<sup>89</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>90</sup> Remy BESSON, *Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité à l’époque contemporaine*, HAL [archives-ouvertes.fr](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2) (hal-01012325v2), 2014, p. 5.

2. Un média équivaut à une série culturelle singulière qui a acquis un certain degré d'autonomie. Ainsi, l'intermédialité tente de comprendre ces dynamiques de distinctions entre médias.
  
3. Un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu, définition mise en évidence par Eric Méchoulan : "*Un médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu*<sup>91</sup>." Dans ce cas, le rôle de l'intermédialité se complique car ce sont des relations entre des productions culturelles qui créent elles-mêmes du lien qu'il s'agit d'analyser comme constitutives du vivre ensemble.

Maintenant que nous avons défini de manière précise le concept d'intermédialité, je vous propose de découvrir comment Danielewski manie cette entité avec brio au travers de trois différents *médiums* à savoir l'image, le son et les références intertextuelles.

### **b. Cinéma et images :**

Danielewski étant un homme de cinéma, il n'est pas étonnant de retrouver à profusion dans *House of Leaves* une structure cinématographique ainsi que des références au septième art. En effet, le roman suit un schéma filmique constant. Dans *House of Leaves*, la trame narrative tourne autour du documentaire *a priori* fictif *The Navidson record*, qui retrace l'expérience surnaturelle d'une famille américaine fraîchement installée dans leur nouveau foyer aux aspects paranormaux et aux proportions variables. Lorsque l'on se plonge dans la lecture du roman, on observe assez rapidement que l'on suit une caméra en mouvement. Tout au long de ce reportage, nous sommes transportés non pas au travers des yeux du narrateur, mais par plusieurs caméras présentant différents angles et prises de vues. À l'image du *reality show* moderne, le lecteur se voit littéralement transposé dans le film, devenant un élément à part entière de ce dernier. En

---

<sup>91</sup> MECHOULAN, *op.cit.*, p.19.

d'autres termes, le documentaire s'anime au travers du mouvement de la caméra, suscitant diverses émotions chez le lecteur: *"As Holloway reported in Exploration #2, its span approaches, one mile, making it practically impossible to illuminate. Instead the trio slips straight through the black, carefully making their way with ample fishing line, until the way ahead, suddenly reveals an even greater darkness, pitted in the center of that immense, incomprehensible space."*<sup>92</sup>. Par conséquent, la majeure partie de la narration de *House of Leaves* se construit autour d'une représentation verbale du reportage *The Navidson record*. En analysant le film, Zampanò - qui rappelons-le est aveugle - verbalise précisément le documentaire en y mettant les mots justes. Cette démarche permet de contextualiser le film en lui offrant une signification linguistique. Cependant, même si le lecteur est exposé à de longs passages purement descriptifs relatant précisément les éléments du film, l'analyse du narrateur laisse transparaître des explications et une part d'émotion non perceptive lors de la visualisation du documentaire. Lorsque Zampanó décrit de l'extérieur les protagonistes jouant un rôle dans le film, il rajoute une dimension psychologique en analysant leurs pensées, leurs émotions et motivations : *"Even without weapons though, Holloway would still be an intimidating man. He is broad and powerful with a thick beard and deeply creased brow. Dissatisfaction motivates him, and at forty-eight, he is still drives himself harder than any man half his age. Consequently, when he steps onto Navidson's front lawn, arms folded, eyes scrutinizing the house, bees flying near his boots, he looks less like a guest and more like some conquistador landing on new shores, preparing for war"*<sup>93</sup>. De même, certains chapitres regorgent de références bibliographiques et de critiques rajoutées par le narrateur, qui sont bien évidemment imperceptibles dans le film initial.

---

<sup>92</sup> DANIELEWSKI, *Op.cit.*, p.32.

<sup>93</sup> *Ibid*, p.80.



Notons que le prénom de Zampanó fait lui-même référence au septième art. En effet, le vieil homme, doux mélange des figures emblématiques d'Homère et Borges, fut nommé ainsi en l'honneur du personnage principal du chef-d'oeuvre cinématographique *La Strada*<sup>94</sup> de Federico Fellini. Le personnage du film de Fellini, aux caractéristiques perverses et démoniaques, mêlant à la réalité une multitude de références fictives, fait étrangement écho à l'histoire même de *House of Leaves*. L'identité du mystérieux Zampanó, dans le film de Fellini, en fait d'ores et déjà un personnage fictif au coeur même d'une fiction qu'il commente. Zampanó devient donc un personnage fictif dans une fiction. De même, le narrateur étant *aveugle comme une chauve-souris*, tout comme le poète mythique Homère, il est difficile de croire que l'homme aurait pu réaliser un tel travail. Toutefois, le vrai reste très souvent indissociable du faux, ne sachant quasi pas les distinguer, chacune des descriptions visuelles relatée par Zampanó dans l'oeuvre s'appuyant sur des témoignages de critiques reconnus dans le monde académique : "*In the most sardonic tones, Sandy Beale of The New Criticism once considered how contemporary cinema would have treated the subject of Navidson's guilt*<sup>95</sup>".

De même, *House of Leaves* retrace graphiquement le mouvement de la caméra sur le papier, et ce aux fil des pages. Non seulement nous sommes plongés au coeur de l'action grâce à la description narrative des prises de vue cinématographiques mais, la trajectoire de la caméra s'anime concrètement, de manière graphique, au travers des pages des romans. Par exemple, lorsque la caméra suit Will Navidson aux confins des couloirs sombres de la maison, les mots du texte s'ajustent graphiquement au mouvement de descente (*Figure n°18*<sup>96</sup>). Ainsi, le lecteur peut non seulement *lire* le film, mais également le *voir* au sens strict du terme. De plus, l'ouvrage se révèle extrêmement précis concernant les descriptions du matériel technologique utilisé pour filmer les scènes. Dans *House of Leaves* le matériel utilisé lors de la réalisation dudit reportage est toujours détaillé avec grande précision, ce jargon cinématographique n'étant pas toujours accessible au grand public. Un lecteur ne possédant aucune connaissance technique par rapport

---

<sup>94</sup> FELLINI, Federico. *La Strada*, Janus Film, 1954.

<sup>95</sup> DANIELEWSKI, *op.cit.*, p.395.

<sup>96</sup> *Ibid*, p.464.

au cinéma sera très vite perdu et dévalorisé comparé à des lecteurs expérimentés : “*Navidson confides to his Hi 8, “I can’t tell you how much I’d like to deviate that fucker’s [Holloway’s] septum” And then later on mutters somewhat enigmatically: “For that I should throw her out”. Still aside from these comments and the strong nudge he gave Holloway. Navidson refrains from openly displaying any other signs of jealousy or rage*<sup>97</sup>”.

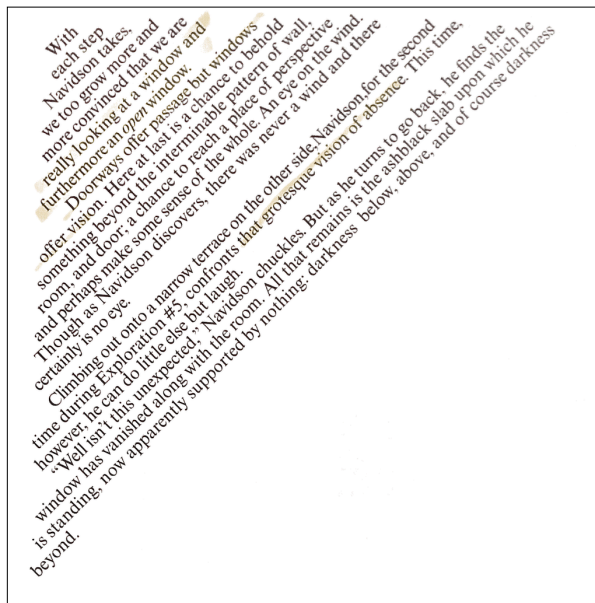


Figure n°18 : *House of Leaves*, Texte suivant graphiquement le mouvement de la caméra.

En d’autres termes, le style d’écriture adopté par Danielewski dans *House of Leaves* pourrait s’apparenter au concept de *Technotext*. Selon N. Katherine Hayles, “*House of Leaves is an exemplary technotext, her term for literary works that strengthen, foreground, and thematize the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate*<sup>98</sup>”. Ainsi, les narrateurs usent et abusent d’un vocabulaire technique afin de décrire des images à caractère scénique, respectant une temporalité propre au monde du cinéma. Pour offrir un rythme propre à l’écriture cinématographique, Danielewski ajoute des représentations graphiques de cette dite temporalité au texte. *House of Leaves* joue

<sup>97</sup> *Ibid*, p.83.

<sup>98</sup>HAYLES, Katherine, “*Explorative exposure : Media in and of Mark Z.Danielewski’s House of Leaves*”, H. Pyrhönen, & J.Kantola (Eds.), Reading Today, 2018 (p.p57-70).

avec une certaine densité du texte, afin de recréer une temporalité propre à l'image mobile. Dès lors, plus les paragraphes sont denses, plus la lecture est lente et précise, plus le texte est court ou disposé de manière aérée sur la page, plus la lecture est rapide : *“By “speed” we mean the relationship between a temporal dimension and a spatial dimension (so many meters per second, so many seconds per meter) : the speed of a narrative will be defined by the relationship between duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months and years) and a length (that of the text, measured in lines and pages)<sup>99</sup>.*

L'usage de la photographie tient également une place d'honneur dans le roman de Danielewski. Qu'elle soit physiquement présente ou simplement décrite, la photographie joue un rôle primordial. Dans *House of Leaves*, la photographie s'illustre dès le début de l'histoire. En effet, Will Navidson, photo-reporter, doit sa réputation à son premier prix au *Pulitzer Prize* pour la photographie d'une petite fille sur le point de mourir, nommée *Delial*. La figure de *Delial* reste un mystère pour tous jusqu'à la fin du roman : *“As it turns out, Karen was not the only one who was kept in the dark about Delial. Even friends and fellow photojournalists who had heard Navidson use the name before never received any sort of explanation. No one had any idea who she was or why it was she haunted his thoughts and conversation like some albatross<sup>100</sup>.”* Notons tout d'abord la référence au mythe de Samson et Dalila, figure féminine fatale de la religion juive, détenant le secret sur l'origine de la force de son partenaire Samson. *Delilah* (orthographe anglaise) apparaît dans le *Livre des Juges*, au chapitre seize. Les princes de Philistins, ennemis d'Israël à l'époque, proposent à Dalila chacun mille et cent siècles d'argent en échange du secret sur la force de son époux. Attirée par l'argent, elle tente à plusieurs reprises de déceler le mystère de cette force surhumaine et, lors de sa quatrième tentative, Samson exaspéré lui relève alors que ce pouvoir lui vient de sa chevelure : *“Finally, Samson told her the secret of his strength. “A razor has never come upon my head, for I am a Nazirite to G-d from my mother's womb. If I am*

---

<sup>99</sup> *Ibid*, p.68.

<sup>100</sup> DANIELEWSKI, *op.cit.*,p.17.

*shaven, then my strength will leave me, and I shall become weak and be like any man*<sup>101</sup>.” Afin d’obtenir son gain, Dalila coupe les sept tresses de Samson durant son sommeil, le privant ainsi de sa force et du secours de Dieu. À la fin de l’histoire, les Philistins lui crèvent les yeux et le jettent dans la prison de Gaza. Ce parallèle, loin d’être anodin de la part de l’auteur, met en lumière l’expérience propre de Will Navidson face à sa vie, le mythe incarnant en quelque sorte le miroir de sa conscience. Lorsque Will Navidson captura l’image de la jeune fille, deux choix s’offraient à lui : soit sauver l’enfant, soit prendre le cliché et se construire une réputation dans le domaine de photo-journaliste. Bien évidemment, avide de gloire et réussite, il décida de s’emparer du moment et de laisser mourir la petite fille. Cette photographie, mise en évidence dans le domicile familial des Navidson, le suréleva au rang de photographe de renom, ce qui est mentionné à plusieurs reprises dans le roman, sans aucune explication. Ce n’est qu’à la fin de l’ouvrage, que le narrateur nous éclaire sur l’origine même de cette photographie : “*But The Navidson Record is not Hollywood creation and through the course of the film Delial appears only once, in Karen’s piece, bordered in black, frozen in place without music or commentary, just Delial: a memory, a photograph, an artifact.*”<sup>102</sup>. Trahi par le médium qu’il chérissait le plus, Navidson vécut assez longtemps pour se voir devenir ce dont il avait le plus honte, à savoir un homme qui privilégie sa carrière au nom de l’humanité. Cette photographie, image du trauma porté par le père de famille tout au long de sa vie, mènera à sa chute. Obsédé par le mystère de cette maison et son documentaire, Navidson souhaite se racheter une réputation plus glorieuse que celle issue de son lourd passé. Quand sa femme, Karen, quitte la maison avec les enfants, Navidson se retrouve face à lui-même. En entreprenant sa dernière exploration dans la maison (*Exploration Number 5*) il se métamorphose littéralement - seul face à son être le plus profond - en un nouvel homme. Confronté à l’adversité, manquant de vivre pour subvenir à ses besoins primaires, affaibli et laissé à lui-même dans un environnement sombre et clos, comparable à la prison de Samson, Navidson se rachète en quelque sorte de ses péchés passés. C’est pour cette

---

<sup>101</sup> Sholomo Chaim KESSELMAN, “*The story of Samson and Delilah in the Bible*”, *As told in Judges 13-16 and the Talmud*, Juillet 2013 ; [https://www.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/112512/jewish/The-Story-of-Samson-and-Delilah-in-the-Bible.htm?glid=Cj0KCCQiA6ozhBRC8ARIsAIh\\_VC3PAd3CkzdA9k\\_SO-k\\_vLAjpVFIA6ugfrDzKORpg\\_OIxGIkkjnOaJYaAkRrEALw\\_wcB](https://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/112512/jewish/The-Story-of-Samson-and-Delilah-in-the-Bible.htm?glid=Cj0KCCQiA6ozhBRC8ARIsAIh_VC3PAd3CkzdA9k_SO-k_vLAjpVFIA6ugfrDzKORpg_OIxGIkkjnOaJYaAkRrEALw_wcB)

<sup>102</sup> DANIELEWSKI, *op.cit.*, p.395.

raison qu'il ne meurt pas à la fin du roman, contrairement à Samson. Cependant, il portera des séquelles tout au long du reste de sa vie, cicatrices qui lui rappelleront à jamais cette trahison et sa condition humaine : *“Navidson suffers the responsibilities of his art and consequently must turn from the blind comfort found in those neatly framed photographs filling his home to follow his costume-clad children out into the New England Streets, their hearts set on sacks of candy, their paths hidden beneath cold colored leaves.(...) Navidson does not close with the caramel-covered face of a Casper the friendly ghost. He ends instead on what he knows is true and will always be true. Letting the parade pass from the side, he focuses on the empty road beyond, a pale curve vanishing into the woods where nothing moves and a street lamp flickers on and off until at last it flickers out and darkness sweeps in like a hand<sup>103</sup>”*. Ainsi, la photographie dans *House of leaves*, dépeint les traumatismes des personnages, inscrivant à jamais les vices de leur vie passée dans l'histoire.

*House of Leaves* contient également un nombre varié de photographies exposées à la fin de l'ouvrage. Ces reproductions d'images sont regroupées dans la section *Appendix III<sup>104</sup>*, incluant une variété de dessins et photos Polaroid. D'autres clichés sont également inclus dans la catégorie *C.Collages<sup>105</sup>*, illustrant certainement la table de travail de Johnny Truant. Néanmoins, la question de la légitimité de ces photographies, tout comme du documentaire, se pose. Ces photographies sont utilisées en tant que preuves ultimes de l'existence de la maison des Navidson ou, du moins du reportage *The Navidson record*. Or, malgré ces photographies et ces représentations visuelles de l'environnement en question, personne n'a jamais retrouvé ni la maison, ni les soi-disant témoignages recueillis autour du reportage : *“As I fast discovered, Zampanò entire project is about a film which doesn't exist. You can look, I have, but no matter how long you search you will never find The Navidson Record in theaters or video stores. Furthermore, most of what's said by famous people has been made up. I tried contacting all of them. Those that took the time to respond told me they had never heard of Will Navidson let*

---

<sup>103</sup> *Ibid*, p.p 527-528.

<sup>104</sup>*Ibid*, p.657.

<sup>105</sup> *Ibid*, p.581.

*alone Zampanó*<sup>106</sup>.” En introduisant un reportage inconnu de tous et des photographies *a priori* fictives, Danielewski retourne les codes mêmes de la photographie en tant que trace par excellence du passé. L’image photographique prouve, sans remise en question, une réalité évidente du passé, cette dernière ayant simplement capturé une trace des temps ancestraux. La photographie joue le rôle d’agent de mémoire, illustrant la réalité même d’un passé révolu. Contrairement à la peinture, au dessin ou encore à la littérature, l’image photographique ne peut falsifier la réalité, du moins avant l’arrivée des technologies modernes permettant de retravailler l’image grâce à divers programmes informatiques. C’est ce qu’explique Roland Barthes dans son oeuvre *Camera Lucida, Reflection on photography*, en insistant sur le fait que la photographie, en tant que *médium* technique, rassemble réalité et passé : “*J’appelle ‘réfèrent photographique’, non pas la chose facultativement réelle qui a été placée devant l’objectif, faute de quoi il n’y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l’avoir vu. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des ‘chimères’. Au contraire de ces imitations, dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n’existe que pour elle, on doit tenir, par réduction, pour l’essence même, le noème de la Photographie.*<sup>107</sup>”. La photographie, avant l’ère du numérique, est donc porteuse d’une force d’évidence, une clarté qui découle de son mode de production. En effet, le réel a été placé devant l’objectif afin de pouvoir à jamais capturer un moment, attestant indubitablement du moment présent : “*La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n’est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la noie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l’essence de la photographie est de ratifier ce qu’elle représente. J’ai reçu un jour d’un photographe une photo de moi dont il m’était impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise : j’inspectais la cravate, le pull-over pour retrouver dans quelle circonstance je les avait portés ; peine perdue. Et cependant, parce que c’était une photographie, je ne pouvais nier que j’avais*

---

<sup>106</sup> *Ibid*, p.108.

<sup>107</sup> BARTHES, Roland. *La chambre claire*, Paris : Gallimard, 1990, p.120.

*été là (même si je ne savais pas où). Cette distorsion entre la certitude et l'oubli me donna une sorte de vertige, et comme une angoisse policière (le thème de Blow-up n'était pas loin) ; j'allai au vernissage comme à une enquête, pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même<sup>108</sup>."*

Or, en utilisant la photographie en tant que sujet de fiction, Danielewski crée un *objet impossible*, un roman réaliste, à propos d'une matière qui, pour plusieurs raisons techniques, ne peut appartenir au monde réel. C'est alors l'essence même de la photographie à sa source qui est remise en cause. Alors que la photographie devrait constituer une preuve indubitable de l'authenticité d'un événement, Danielewski renverse les codes : *"Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel : pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des truquages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche. C'est une prophétie à l'envers : comme Cassandra, mais les yeux fixés sur le passé, elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature tendancieuse, jamais sur son existence. Impuissante aux idées générales (à la fiction), sa force est néanmoins supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité – mais aussi cette réalité n'est jamais qu'une contingence ('ainsi, sans plus')". Toute photographie est un certificat de présence<sup>109</sup>."* Dans *House of Leaves*, l'auteur joint un certain nombre de preuves graphiques par rapport à la maison des Navidson alors que cette dernière ne laisse aucune trace visible derrière elle et, a priori, n'existe que dans son imaginaire : *"Similar to the Khumbu Icefall at the Base of Mount Everest where blue seracs and chasms change unexpectedly throughout the day and night, Navidson is the first one to discover how that place also seems to constantly*

---

<sup>108</sup> *Ibid*, p.p 133-134.

<sup>109</sup> *Ibid*, p.p 134-135.

*change. Unlike the Icefall, however, not even a single hairline fracture appears in those walls. Absolutely nothing visible to the eye provides a reason or even evidence to those terrifying shifts which can in a matter of moments reconstitute a simple path into an extremely complicated one*<sup>110</sup>”.

Dès lors, Danielewski, de par l’usage même de l’image dans son roman, rompt toutes frontières possibles entre le réel et le fictif, n’offrant plus aucune possibilité au lecteur de distinguer le vrai du faux. Reportage ou pure saga cinématographique ? Photographie ou falsification du passé ? Impossible pour le lecteur de se baser sur des éléments a priori concrets d’analyse, fiction et réalité ne formant plus qu’un et unique tout au coeur de l’oeuvre du romancier.

### **c. Son et Musicalité du texte :**

*House of Leaves* consacre une place importante à la musicalité du texte. En effet, Danielewski s’amuse à coupler l’écriture cinématographique au son, partageant ainsi une véritable expérience intermédiaire avec son lecteur. L’image devient alors audible, s’anime et prend une tout autre forme, à l’image du cinéma parlé. Tout d’abord, comme mentionné plus tôt, l’auteur impose à ses lecteurs un rythme de lecture en fonction des événements qui se produisent tout au long de la narration. *House of Leaves* contient aussi bien des passages incroyablement denses et complexes que des pages quasiment vides où les mots se baladent en toutes liberté sur les pages immaculées. Prenons l’exemple de la page 135 (*Figure n°19*<sup>111</sup>). Sur une même page, nous retrouvons huit histoires distinctes. Texte placé à l’envers, police italique ou encore de très petite taille, la page demande un investissement colossal rien que pour déchiffrer son contenu et suivre le fil de chaque trame narrative, si cela est seulement possible. Ainsi, cette page traduit le chaos présent dans l’esprit des habitants de la maison de *Ash Tree Lane*. Ce schéma narratif suit le lecteur pendant vingt-huit pages, qui si lues de manière appliquée, demanderont au moins une

---

<sup>110</sup> DANIELEWSKI, *Op.cit.*, p.p 68-69.

<sup>111</sup> *Ibid*, p. 135.



heure, voire plus, d'analyse poussée. Par contre, si maintenant nous nous intéressons aux pages 184 à 239 (figure n°20<sup>112</sup>), le tempo de lecture s'accélère directement par le peu de mots impliqués sur une page. De cette façon, traduisant le rythme d'une marche rapide au travers des couloirs de la maison, cette section ne vous prendra pas plus de dix minutes à lire. Danielewski dicte alors à son lecteur un véritable rythme de lecture au travers du tempo imposé par la disposition du texte sur la page.

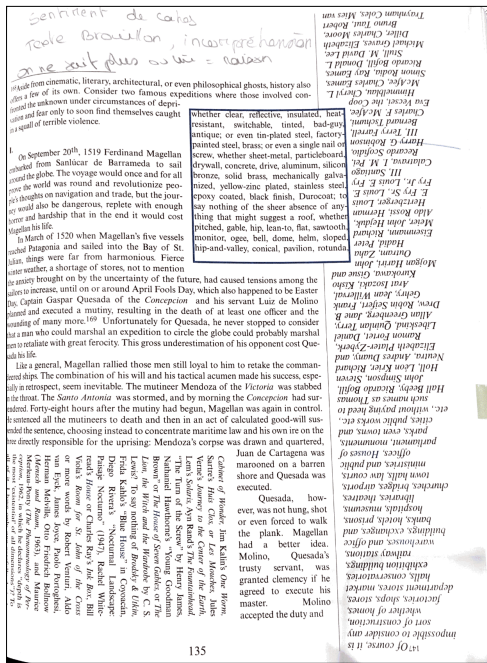


Figure n°19 : *House of Leaves*, p.135

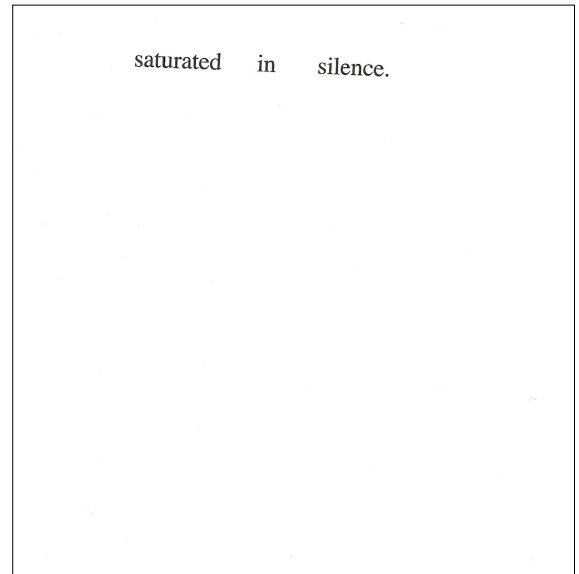


Figure n°20 : *House of Leaves*, p.198

<sup>112</sup> *Ibid*, p.135.

En second lieu, la musicalité du texte s'exprime au travers des références mythologiques dominant l'oeuvre dans son ensemble. Prenons la figure d'*Écho* que nous retrouvons fréquemment dans le roman :

*“It is impossible to appreciate the importance of space in The Navidson Record, without first taking into account the significance of echoes. However, before even beginning a cursory examination of their literal and thematic presence in the film, echoes reverberating within the word itself need to be distinguished. Generally speaking, echo has two coextensive histories : the mythological one and the scientific one. Each provides a slightly different perspective on the inherent meaning of recurrence, especially when that repetition is imperfect<sup>113</sup>.”*

Par définition, l'écho traduit une répétition plus ou moins distincte d'un son se heurtant contre un corps qui le réfléchit. Ainsi, lorsque je suis seule en montage et que j'émetts un son, ce dernier se répète plusieurs fois. La figure d'*Écho* fait également référence à un mythe gréco-romain. Dans la mythologie grecque, *Echo* (signifiant littéralement *bruit répercuté* ou *rumeur se répandant*) était une Oréade, une nymphe des montagnes, vivant sur le mont Cithéron. Elle encourut la colère d'Héra après avoir aidé Zeus à tromper celle-ci et fut condamnée à ne plus pouvoir parler, sauf pour répéter les derniers mots qu'elle entendrait. Tombée éperdument amoureuse de Narcisse et incapable de lui faire part de ses sentiments, elle périt de chagrin. Le mythe rendu célèbre grâce aux *Métamorphoses* d'Ovide fut, à de maintes reprises, réinterprété par plusieurs auteurs contemporains. Le mythe d'*Écho* est récurrent dans l'ouvrage *House of Leaves*. Tout d'abord, il caractérise l'espace de la maison mouvante. La production d'un écho, effet doublé du son, requiert certaines conditions empiriques pour réverbérer le son. L'espace, vide de son extérieur, ne doit ni être trop petit, ni trop grand (l'écho étant absent des espaces sans limites ou trop confinés) et, le phénomène doit être calibré par rapport aux seuils et aux contraintes de notre audition, tel qu'il se produit au sein d'un contexte concret et d'un appareil défini. Afin d'expliquer ce phénomène, Zampanó présente la formule suivante : *“Sound+Time =*

---

<sup>113</sup> *Ibid*, p.41.

*Acoustic Light*” ou “*Sound+Time = Acoustic Touch*”. Ainsi, l’écho devient une unité de mesure relativement précise, par le fait même que pour entendre un écho, que les yeux soient clos ou grands ouverts, il faut se trouver dans un espace aux mesures relativement raisonnables. Lorsque Will Navidson navigue aux quatre coins des couloirs infinis de la maison, il est constamment capable d’entendre un écho. Par conséquent, cette maison aux dimensions immesurables possède des limites, auquel cas les protagonistes seraient incapables d’entendre cet écho.

De même, l’écho apporte une structure définie au roman qui fonctionne, lui aussi, sur le modèle même dudit écho. En effet, dans une note de bas de page ajoutée par Zampanó, Johnny Truant perçoit sa propre transformation personnelle et se rend compte qu’il fonctionne désormais par rapport à Zampanó lui-même. Victime de symptômes d’écritures similaires et d’une folie quasi identique, tournant autour de l’obsession pour le *Navidson Record*, Johnny Truant reproduit les mêmes faits et gestes que son prédécesseur, tel un écho redondant : “*I thumbed through the pages, virtually everyone marked, stained and redlined with inquiring and I thought frequently inspired comments. In a few of the margins, there were even some pretty stunning personal riffs about the lives of the musicians themselves. I was amazed and shocked and suddenly very uncertain about what I had done. I didn’t know whether to feel angry for being so out of the loop or sad for having done something I didn’t entirely understand or maybe just happy. There’s no question I cherished the substance of those pages, however imperfect, however incomplete. Though in that respect they were absolutely complete, every error and unfinished gesture and all that inaudible discourse, perverted and intact. Here now, resting in the palms of my hands, an echo from across the years.*<sup>114</sup>”. Ce phénomène s’illustre d’ailleurs physiquement au travers des pages du roman. C’est ce que j’appelle *l’écho inaudible*, ne se percevant que de manière visuelle : souvent, nous sommes appelés à nous servir d’un miroir pour pouvoir déchiffrer certains passages. De cette manière, le miroir reproduit dans la glace le reflet du texte, tel un écho visuel.

---

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 78.



E.  
The Song of Quesada and Molino

Figure n°22 : *House of Leaves*, titre d'une chanson.

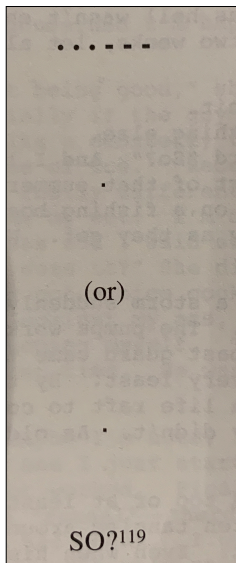


Figure n°23 : *House of Leaves*, langage morse.

Ainsi, *House of Leaves* constitue l'archétype même du roman intermédial et intertextuel. Que ce soit par l'abondance des notes de bas de page et références intertextuelles réelles et fictives, par la pluralité des discours ou encore par l'usage de divers médias, comme le cinéma ou la musique, au sein même de l'oeuvre, Danielewski invente un nouveau type d'ouvrage, totalement inédit et hors du commun.

**Chapitre III**  
**Genres & Gender**

*“We all create stories  
to protect ourselves.”*

Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*

## D) - Étude des Genres littéraires :

Souvenez-vous de vos premiers cours de littérature ? Dès l'école primaire, nous avons appris à classer rigoureusement nos lectures par genre littéraire, c'est-à-dire en rassemblant les textes par familles, chacun d'entre eux pouvant être associé à des caractéristiques spécifiques et des règles propres de fonctionnement. Contes et légendes, nouvelle, roman, poésie, théâtre ou encore essai, cette catégorisation - prenant en compte les aspects de genre, de contenu et de registre - nous ont permis, tout au long de notre scolarité, d'identifier de manière relativement précise la nature de nos lectures, comme si ce processus s'avérait indispensable. Cependant, certains écrits ne répondent pas à cette stricte nomenclature et demeurent alors problématiques. C'est le cas de *House of Leaves*. Lorsque l'on se plonge dans la lecture de l'ouvrage, nous réalisons assez rapidement qu'il serait quasi-impossible de définir précisément le genre littéraire de l'oeuvre, tant elle s'avère atypique de par sa forme et son contenu. Roman fantastique, livre d'horreur, polar, roman épistolaire, journal intime, pièce de théâtre, scénario de cinéma ? Où tout à la fois ? *House of Leaves* met en scène un véritable *melting pot* de genres, interdisant toute classification traditionnelle. Ce roman aux aspects pluriels remet en cause les dictats de la classification littéraire et la définition même de genre. Mais, que signifie l'expression *genre littéraire*, les genres évoluent-ils et, une oeuvre doit-elle réellement être réduite à un seul et unique genre ?

John Frow offre, dans son ouvrage *Genre*, une définition intéressante du *genre* en général, en gardant à l'esprit un aspect social. Selon l'essayiste, le genre constituerait un ensemble de contraintes par rapport à la production et l'interprétation du sens, façonnant et orientant notre compréhension même de l'oeuvre et du monde en général. Ainsi, le genre se révèle essentiel à notre compréhension même du sens, et donc à celle d'une oeuvre littéraire dans sa globalité : *“Genre we might say, is a set of conventional and highly organized constraints on the production and interpretation of meaning. In using the word ‘constraint’ I don’t mean to say that genre is simply a restriction. Rather, its structuring effects are productive of meaning; they shape and guide, in the way that a builder’s form gives shape to a pour of concrete, or a*

*sculptor's mould shapes and gives structure to its materials. Generic structure both enables and restricts meaning and is a basic condition for meaning to take place. I take it that genre theory is, or should be, about the ways in which different structures of meaning and truth are produced in and by the various kinds of writing, talking, painting, filming, and acting by which the universe of **discourse** is structured. That is why genre matters: it is central to human meaning making and to the social struggle over meanings<sup>116</sup>*". Les genres servent donc à établir des méthodes appropriées, adaptées à la lecture, au visionnement ou à l'écoute des textes. Ils se composent de caractéristiques matérielles et formelles, d'une structure thématique particulière, d'une situation d'adresse mobilisant un ensemble de finalités rhétoriques et d'une structure d'implication plus générale. De même, les genres canalisent les réponses stratégiques face à une situation donnée. Ce sont des *actions rhétoriques typées basées sur des situations récurrentes<sup>117</sup>*, les genres traduisant un va-et-vient constant entre texte et situation.

De plus, la réflexion sur le genre ainsi que les distinctions propres au sujet sont profondément ancrées dans nos conversations et écritures, créant une sorte de système prédéfinie. Par conséquent, le genre ne correspond plus qu'à une question de codes et de conventions, mais, fait également appel à des systèmes d'utilisations précis, à des institutions sociales durables autour desquels les genres se créent et, à l'organisation de notre espace physique. Les genres mettent à disposition un ensemble de connaissances sur lesquels s'appuient les utilisateurs de textes. Ces connaissances construisent un monde spécifique au genre et produisent des effets d'autorités et de vraisemblances. La notion de genre reste profondément ancrée dans notre vie quotidienne, dans nos pratiques sociales et dans nos institutions commerciales et éducatives. Cette définition du genre, plaçant cette entité au cœur de systèmes sociaux évolutifs, suggère donc la possibilité d'une pluralité de genres au sein d'un même lieu, genre évoluant avec le temps, favorisant l'apparition de nouveaux genres. En effet, même si une oeuvre, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, se définit par un genre en particulier, elle peut également contenir des traces d'autres genres : "*A sermon is not the genre of the sermon; a*

---

<sup>116</sup> FROW, John. *Genre*, New York : Routledge, 2015, p.p 39-40.

<sup>117</sup> *Ibid*, p.84.



*Western is not the genre of the same name. Yet we routinely use the category name to talk of the particular instance: a sermon, a Western, a riddle. Instances are rarely or never pure; however. A novel, or a children's story, may incorporate elements of the sermon or the Western without 'belonging' to either genre. The textual event is not a member of a genre class because it may have membership in many genres, and because it is never fully defined by 'its genre' [...] This is the case with all utterances, and we see it operating in literary texts whenever a writer extends the possibilities of the genre within which he or she is normally working<sup>118</sup>*". Si certaines oeuvres reflètent une pluralité de genres au sein même d'un genre défini, elles le font de manière subtile. En général, nous retrouverons une phrase ou un passage qui se distinguera du squelette initial de l'oeuvre. Dans *House of Leaves*, qui pourrait s'apparenter au genre romanesque, nous sommes face à une multitude d'autres genres littéraires, comme, la poésie, le théâtre ou encore l'écriture épistolaire. La différence majeure repose dans la manière de les présenter. En effet, si certaines oeuvres se réservent le droit d'utiliser plusieurs registres littéraires subtilement, *House of Leaves* se permet de caricaturer l'utilisation même des genres littéraires en exagérant leur forme. Ainsi, nous sommes plongés dans un recueil de poèmes complet, une correspondance, sans fin sous forme de lettre entre Pelafina et son fils et, dans un scénario cinématographique abondant, tout ça au coeur du même et unique *roman*. Danielewski, en grossissant les traits propres à chaque genre littéraire, démontre qu'il n'existe pas un seul genre dans un texte, mais *des genres* qui s'animent ensemble.

Jacques Derrida défend également une certaine pluralité du genre : *"Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres, mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du trait de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. Si la remarque d'appartenance appartient sans appartenir, participe sans appartenir, la mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus.<sup>119</sup>"*. La raison pour laquelle une relation d'appartenance ne

---

<sup>118</sup> *Ibid*, p.p.71-72.

<sup>119</sup> DERRIDA, Jacques. *Parages*, "La loi du genre", Paris : Galilée, 2003, p.264.

pourrait voir le jour dans ce cas-ci, réside dans le simple fait que la *marque* désignant l'*appartenance* à un ensemble n'appartient pas elle-même à cet ensemble. Elle occuperait ainsi une position à la fois *en dehors* du texte, en tant que désignation de sa classe et, à l'*extérieur*, en tant que contenu sur lequel elle est réfléchie. Derrida appelle ce paradoxe logique *invagination*, un récit se repliant sur lui-même, échangeant sans cesse de l'*extérieur* vers l'*intérieur*, produisant ainsi une structure en abîme : *“C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du parasite. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m'y transportais au moins par figure, je parlerais d'une sorte de participation sans appartenance. Le trait qui marque l'appartenance s'y divise inmanquablement, la bordure de l'ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restant aussi singulières qu'inimitables.”*<sup>120</sup>.

Notre société repose sur une multitude de règles et de lois, la loi du genre n'y échappant pas. Cependant, selon Derrida, dès que le mot *genre* est utilisé, une limite s'établit directement, englobant un certain nombre de normes et d'interdictions : *“Dès que l'on entend le mot 'genre', dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : il “faut”, “il ne faut pas”, dit le 'genre', le mot 'genre', la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tous genres, qu'il s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la 'nature' ou la physis (par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général) ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné, opposer à la physis selon les valeurs de tekhné, de thesis, de nomos (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire)”*<sup>121</sup>. La loi du genre repose sur un symbole de pureté, luttant contre un certain métissage. Pourtant, au cœur de cette loi, nous retrouvons, paradoxalement, une sorte d'impureté, un principe de contamination attestant l'impossibilité de ne pas mélanger les genres. La tension présente entre ses deux principes, *pureté* et

---

<sup>120</sup> *Ibid*, p.256.

<sup>121</sup> *Ibid*, p.258.

*contamination*, stimulée par la répétition ou la citation, réside dans le fait qu'un texte puisse être déplacé de son contexte générique afin d'être placé dans un autre ou, dans la difficulté de distinguer une citation d'une non-citation. La loi du genre est d'emblée remise en question de par son manque de contrôle sur les textes qu'elle devrait normalement régir. Ainsi, la loi du genre en tant que *principe d'ordre* est directement contrée par *la folie du genre* : "Or l'épreuve d'Un récit ? a mit au jour la folie du genre. Elle (lui) a donné le jour au sens le plus éblouissant, le plus aveuglant du mot. Et dans l'écriture d'Un Récit?, dans la littérature, pratiquant satiriquement tous les genres de Petersen comme un soleil fou. Et elle ne le fait pas seulement dans la littérature puisqu'en débordant les bords qui séparent mode et genre, elle a aussi débordé et divisé les limites entre la littérature des autres<sup>122</sup>." Finalement, ce qui compte réellement dans un texte littéraire, ce n'est pas tant son genre, mais plutôt sa singularité. Le terme *genre* renvoie à une classification, mais, cette dernière manque de définition et de stabilité. En effet, les genres ne peuvent se permettre de suivre une loi stricte et les textes ne les illustrent pas véritablement, ne leur appartenant pas. Tout bien considéré, les genres possèdent une relation réflexive à un ou plusieurs genres. Chaque oeuvre est unique et incarne, au final, son propre genre, tout comme *House of Leaves* : "Die modernen Dichtarten sind nur Eine oder unendlich viele. Jedes Gedicht ein Gattung für sich<sup>123</sup> (les genres modernes évoquent soit un, soit une multiplicité sans fin de genres, chaque oeuvre étant son propre genre)".

Lorsque nous lisons un ouvrage, bien que le genre fasse partie intégrante de l'essence même de l'oeuvre, c'est son contenu qui nous importe. Qu'il partage avec son lecteur de la poésie, du théâtre ou de la prose, qu'il joue avec la pluralité de genres, ce sera toujours l'oeuvre en tant que tout, qui marquera nos esprits : "Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, il appartient à la seule littérature<sup>124</sup>". Maintenant que nous avons

---

<sup>122</sup> *Ibid*, p.287.

<sup>123</sup> Friedrich SCHLEGEL, *Literary Notebooks 1797-1801*, Germany : Hans Eichner, 1957, p.116.

<sup>124</sup> Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p.p.292-293.

défini en quoi consistait le genre littéraire et qu'il pouvait être pluriel dans un seul et même ouvrage, mettons en perspective l'utilisation des différents *genres littéraires* dans *House of Leaves* et, le rôle que chacun d'entre eux joue dans ce roman.

#### a. Genres littéraires dans *House of Leaves* :

Le roman *House of Leaves* propose un éventail impressionnant de genres littéraires au coeur d'une même et unique oeuvre. Les premiers genres exploités sous toutes leurs formes par Danielewski sont le genre du livre d'horreur et du roman policier.

Comme étudié précédemment, dès le début du chapitre IV, un premier évènement étrange et perturbant survient dans la maison de la famille Navidson : après quatre jours passés à Seattle, la famille retrouve à son retour de vacances une nouvelle petite pièce entre la suite parentale et la chambre des enfants : *“The change was enormous. It was not, however, obvious - like for instance a fire, a robbery, or an act of vandalism. Quite the contrary, the horror was atypical. No one could deny there had been an intrusion, but it was so odd no one knew how to respond. On video, we see Navidson acting almost amused while Karen simply draws both hands to her face as if she were about to pray. Their children, Chad and Daisy, just run through it, playing, giggling, completely oblivious to the deeper implications<sup>125</sup>”*. Cet évènement aux traits surnaturels se révèle le premier d'une longue liste de phénomènes, plus effrayants les uns que les autres. De plus en plus de pièces et de couloirs sans fin apparaîtront tout à long de l'ouvrage, causant même la mort de deux personnages, le frère de Will Navidson, Tom, et Roberts, et un handicapé à vie (paralysie) pour Billy : *“Just as if the *house* was some cruel genie out of the bottle, this conversation comes up, with a vengeance. Tom's fingers get smashed, then the floor dissolves, all this while his helpless brother watches from outside the window.<sup>126</sup>”*. Les modifications inexplicables de la maison des Navidson, ainsi que les accidents et les décès, pousseront les protagonistes, dont principalement Will Navidson, à mener une enquête afin de

---

<sup>125</sup> DANIELEWSKI, *Op.cit.*, p.24.

<sup>126</sup> *Ibid*, p.26.

résoudre le mystère. Nous voilà ainsi transporter au coeur d'une enquête méticuleuse et obsessionnelle, dont Will Navidson incarne le principal détective, à l'image du roman policier classique.

Il n'est alors pas étonnant que le concept de l'*uncanny*, l'inquiétante étrangeté, soit surexploité dans les notes de bas de page où, Danielewski combine les théories de Freud, Lacan et Heidegger. Ainsi, au sein même du récit d'horreur, nous retrouvons des aspects propres à l'essai philosophique, à l'article scientifique et même à l'encyclopédie : *“What took place amounts to a strange spatial violation which has already been described in a number of ways - namely surprising, unsettling, disturbing but most of all uncanny. In German the word for ‘uncanny’ is ‘unheimlich’ which Heidegger in his book “Sein und Zeit” thought worthy of some consideration: [...] In anxiety one feels uncanny. Here the peculiar indefiniteness of that which Dasein finds itself alongside in anxiety, comes proximally to the expression: the ‘nothing and nowhere’. But here ‘uncanniness’ also means ‘not-being-at-home.’ [das Nicht-zuhause-sein]<sup>127</sup>”*.

Danielewski insiste longuement sur la notion même de l'étrangeté, en faisant également référence en détail aux travaux de Vidler, une nouvelle fois en note de bas de page. Le narrateur remarque que l'étrangeté en tant que concept, trouve sa place métaphorique au sein même du concept d'architecture, plus particulièrement au travers de la figure de la maison hantée, habitation prétendant offrir une sécurité toute en s'ouvrant progressivement à l'intrusion suscitant terreur et chaos: *“Confining us to the comforts of a well-lit home gives out varied imaginations a chance to fill the adjacent darkness with questions and demons.<sup>128</sup>”*. Selon Vidler, le passage de la maison saine et accueillante à la maison hantée peut-être comparé à l'ambiguïté lexicale que l'on retrouve entre le terme *heimlich* et *unheimliche* *“There is a general drift of the uncanny movement from homely to unhomely, a movement in most ghost stories where an apparently homely house turns gradually into a site of horror.<sup>129</sup>”*. C'est bel et bien ce

---

<sup>127</sup> *Ibid*, p.24.

<sup>128</sup> *Ibid*, p.98.

<sup>129</sup> *Ibid*, p.32.

phénomène que nous retrouvons dans la maison de Ash Tree Lane. Ainsi, Danielewski perpétue la tradition du roman hanté, si populaire au courant du XIXe siècle : *“By far the most popular topos of the nineteenth-century uncanny was the haunted house. A pervasive leitmotiv of architectural revival alike, its depiction in fairy tales, horror stories and Gothic novels gave rise to a unique genre of writing that, by the end of the century, stood for romanticism itself. The house provided an especially favoured site for uncanny disturbances : its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits<sup>130</sup>”*. Danielewski rajoute une précision étymologique afin d’expliquer de manière encore plus précise le concept d’*étrangeté*, constituant un fil directeur majeur dans son roman. Le terme *uncanny* découle du mot allemand *unheimlich*. Or, en traduisant *unheimlich* par le mot anglais *unhomely* au lieu de *uncanny*, Danielewski préserve le sentiment typique de déracinement, d’inhospitalier et d’aliénation propre au roman d’horreur. Dans son article *“The Uncanny”*, Freud signale déjà cette dénotation du terme allemand *heimlich* en citant un extrait de page de dictionnaire : *“belonging to the house, not strange, familiar, tame, intimate, friendly [...] friendly comfortable; the enjoyment of quiet content, etc. arousing a sense of agreeable restfulness and security as in one within the four walls of his house.<sup>131</sup>”*. Force est de constater que cette nuance de sens constitue l’essence même de l’étude de Vildler sur l’*étrangeté* architecturale, concept qu’il résume ainsi : *“For Freud, ‘unhomeliness’ was more than a simple sense of not belonging; it was the fundamental propensity of the familiar to turn on its owners, suddenly to become defamiliarized, derealized, as if in a dream<sup>132</sup>”*. L’*unheimliche* semble alors se situer sur la mince frontière entre rêve et réalité. Cette notion ambiguë d’une vie située entre le rêve et la réalité s’avère récurrente dans le roman *House of Leaves*, faisant appel, tout en respectant les thématiques du roman d’horreur, à certains éléments du roman fantastique :

---

<sup>130</sup> *Ibid*, p.17.

<sup>131</sup> *Ibid*, p.222.

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 7.

*“Q: How did you get him out of the house ?*

*Karen : It just Dissolved.*

*Q : Dissolved ? What do you mean ?*

*Karen : Like a bad dream. We ere in pitch blackness and then I saw, no... actually my eyes were closed. I felt this warm, sweet air on my face, and then I opened my eyes and I could see trees and grass. I thought to myself ‘We’ve died. We’ve died and this is where you go after you die.’ But it turned out to be just our front yard.*

*Q : You’re saying the house dissolved ?*

*Karen : [no response]*

*Q: How’s that possible ? It’s still here, isn’t it?”<sup>133</sup>*

Confronté à cette manifestation inquiétante, quasi paranormale, créée par la disparition de la maison hantée, Navidson ne parvient pas à admettre que la maison elle-même lui échappe dans son ensemble et, qui lui sera impossible de résoudre les mystères ancrés dans ce bâtiment. Par conséquent, au sein même de l’histoire d’horreur prédominante dans le roman et de l’enquête policière qui ne sera jamais résolue, Danielewski ajoute une dimension philosophique et scientifique très forte, mêlant d’hors et déjà les genres littéraires entre eux.

*House of Leaves* détient également une section dédiée à l’écriture épistolaire, apparentée à une écriture proche du journal intime. En effet, Danielewski révèle une longue correspondance entre Johnny Truant et sa mère Pelafinia, hospitalisée dans un centre psychiatrique depuis plusieurs années. Cette échange, présent sur cinquante-sept pages (p.p 587-644), et couvrant la période de juillet 1982 jusqu’à mai 1989, ne partage que les lettres de Pelafinia à son fils, omettant les réponses de Truant à sa mère. C’est au travers de ces missives que nous en apprenons un peu plus sur l’enfance traumatique de Johnny Truant. Né d’un père violent et d’une mère schizophrène, Johnny fut placé très jeune en famille d’accueil : *“My sweet baby, I knew you’d find a home. Are you happy now? Do they serve you hot chocolate and large slices of lemon meringue pie ? Does your new mother tuck you in at night and read you stories of full*

---

<sup>133</sup> *Ibid*, p.532-533.

*opal and jade ?<sup>134</sup>*". Enfant turbulent, entretenant une haine sans limite envers son père biologique décédé, il fut transféré de familles en familles à cause de son comportement hostile : *You have your father's zest of extravagance. Another family ? For an eleven year old you certainly do possess a great deal of spirit. Do you know that when you were born all the nurse were absolutely dazzle by your charms and without a single exception all of them declared you an old soul<sup>135</sup>*". Truant fut privé d'un cadre familiale stable, ce qui explique ses angoisses grandissantes à l'âge adulte et sa tendance à consommer avec excès de la drogue pour échapper, le temps d'un instant, à la dureté de la vie réelle. Jeune garçon, il porte déjà sur ses épaules le poids d'une mère malade qui tente par tous les moyens de s'échapper de sa prison afin de venir retrouver son fils et vivre à ses côtés jusqu'à la fin de sa vie : *"Your mother aches for you. The Director says he's never seen me better and believes the day might come when you and I will even get to see one another. Until then, corporeal detachment must do. My spirit unpaired speeds to you side, protects you from harm and forever and ever lights your darkest moments. From the one who will always love you most, Mommy<sup>136</sup>*". La relation familiale que Johnny Truant entretient avec ses parents illustre, sans aucun doute, le complexe d'Oedipe : le jeune homme tente de se départir du trauma laissé par son père biologique - qui selon lui fut la cause de la séparation mère-fils - et de la présence de sa mère omniprésente, et ce même à distance, souhaitant partager la vie de son fils, à l'image d'un couple classique. L'implication démesurée de Truant, s'investissant corps et âme dans l'analyse du documentaire *The Navidson Record* et des commentaires de Zampanó, s'avère être en réalité, une sorte de thérapie afin de comprendre son propre sort, possédant étrangement des points communs avec l'épouvantable destin de la famille Navidson. Johnny Truant ne comprendra jamais sa mère, tantôt présente, tantôt absente, vivante au travers de cette correspondance à la fois désespérée et remplie d'espoir. Son fils ne tentera pas de la sauver, la sachant prisonnière de sa propre condition, telle une fatalité, rappelant le schéma des tragédies grecques. Pelafinia s'invente une vie emplies d'espérances et d'expectatives afin de rendre son existence plus supportable mais, la mort viendra la délivrer

---

<sup>134</sup> *Ibid*, p.588.

<sup>135</sup> *Ibid*, p. 589.

<sup>136</sup> *Ibid*, p.594.



prématurément, sans lui laisser l'occasion de revoir son fils une dernière fois (figure n°24) :  
“Climes of any kind are trying. Frankly I'm exhausted by all the planning and the paperwork. Donnie will pick me up soon, very soon, but you my dear child, you should stay awhile. Do that for me<sup>137</sup>”.

Mr. John XXXXXX  
XXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXX

May 5, 1989

Dear Mr. \_\_\_\_\_

We regret to inform you that on May 4, 1989 at approximately 8:45 P.M. your mother, Pelafina Heather Lièvre, died in her room at The Three Attic Whalestoe Institute.

After a detailed examination, both our resident doctor, Thomas Janovinovich M.D., as well as the county coroner, confirmed the cause of death was the result of self-inflicted asphyxiation achieved with bed linen hung from a closet hook. Ms. Lièvre was 59.

Please permit us to express our sincere condolences over your terrible loss. Perhaps it will be of some solace to know that despite the severity of her mental affliction, your mother managed to show much humor in her last year and attendants said she often spoke fondly of her only son.

While this will be a difficult time, we urge you to contact us as soon as possible to make arrangements for her burial. The conditions of her enrollment here already provide for a standard cremation. However for an additional \$3,000, we would happily provide a proper casket and service. For another \$1,000, a burial plot may also be secured at the nearby Wain Cemetery.

Again we wish to extend our sympathies over the death of Ms. Livre. [sic] If we can be of any help during this time of need, whether by answering questions or assisting you with funeral plans, please feel free to contact us directly at \_\_\_\_\_.

Respectfully yours,

David J. Draines, M.D.  
Director  
The Three Attic Whalestoe Institute

Figure n°24 : Lettre annonçant le décès de Pelafinia à son fils Johnny Truant.

<sup>137</sup> Ibid, p. 630.

Danielewski inclut parallèlement un recueil de poème en *appendix F* - en plus des poèmes de Robert Frost, Sylvia Plath et Jane Hirshfield, déjà présents par fragment dans la trame narrative- regroupant au total huit poèmes : *That Place, The panther, Love at First Sight*, trois poèmes sans titre (*Untitled Fragment*), *La Feuille* et, *you shall be my roots*. Notons que le nom de l'auteur nous est inconnu, les poèmes n'étant pas signés. Ces poèmes apportent, de par leurs formes et les règles syntaxiques qu'ils suivent, une structure au sein même d'un chaos des plus total. De plus, ces poèmes partagent un sujet commun : la nature, la feuille en particulier, métaphore de la maison. Par exemple, le poème *You Shall be my roots* explore les racines d'un arbre, allégorie de notre être le plus profond. Peu importe les événements traumatiques que nous pourrions vivre au cours de notre vie, nos racines nous rappellent d'où nous venons et notre ancrage dans ce monde :

*“You shall be my roots and  
I will be your shade,  
though the sun burns my leaves.  
You shall quench my thirst and  
I will feed you fruit,  
though time takes my seed.  
And when I'm lost and can say nothing of this earth,  
you will give me hope.*

*And my voice you will always hear.  
And my hand you will always have.*

*For I will shelter you.  
And I will comfort you.  
And even when we are nothing left,  
I will remember you<sup>138</sup>.*

---

<sup>138</sup> *Ibid*, Poème *You shall be my Roots*, p.565.

*House of Leaves* dépeint un récit pessimiste sur la condition humaine, au travers de l'histoire de la famille Navidson et du personnage de Johnny Truant. Pourtant, ses poèmes apportent un peu d'espoir au milieu d'un décor désespéré. Malgré les aléas de la vie, aussi intense qu'ils puissent paraître, nous devons garder en tête nos origines, d'où nous venons. Ce sont nos racines et la transmission de notre patrimoine qui nous aidera à survivre, et ce, malgré la dureté de la vie. Karen, Will, Chad et Daisy survivront au drame de leur maison mais, avec des séquelles qu'ils garderont à vie, trace de leurs expériences passées. Mais, c'est en comprenant d'où ils venaient et en faisant un travail thérapeutiques sur eux-même, grâce aux mouvances de la maison, que la famille Navidson pourra se reconstruire.

Ainsi, Danielewski utilise à outrance différents *genres littéraires*, passant du récit d'horreur principale à la poésie, tout en explorant l'essai philosophique, l'article scientifique ou encore l'écriture cinématographique. L'auteur crée alors un genre à part entière, propre à l'ouvrage *House of Leaves*. Cependant, bien que Danielewski se montre extrêmement ouvert face à l'utilisation de divers *genre littéraire*, l'auteur s'avère beaucoup plus *conformiste* face à l'usage du *gender*, masculin et féminin, tout aussi présent dans son oeuvre.

## II) - Étude du *Gender* dans *House of Leaves* :

Lors de ma première lecture du roman *House of Leaves*, je fus frappée par la place qu'attribuait Danielewski à la femme dans son oeuvre. L'auteur transcende les lois de la littérature, présentant un ouvrage surprenant, original et hors du commun, mais se montre extrêmement traditionnel dans la présentation qu'il fait de la hiérarchie du genre masculin et féminin. Dans une société moderne où les débats affluent sur la question de la place du *gender* et où multiples savants et associations tentent de faire évoluer le statut de la femme, ainsi que les droits de la communauté LGBTQ, pourquoi Danielewski choisit-il de s'enfermer dans des dictats réducteurs concernant la place des genres dans son ouvrage ? Femmes au foyer hystériques, malades, malveillantes, trompant constamment leurs maris, Danielewski dépeint un portrait pessimiste et réducteur du genre féminin, transmettant un véritable dégoût pour la féminité.

La notion de *gender*, petit vocable en apparence inoffensif, est d'abord et avant tout chargée d'exprimer la dimension historique construite autour de nos identités sexuées et sexuelles. Le masculin et le féminin relèvent de la culture et, se doivent de marquer originellement, la scission entre la nature et la culture. Ensuite, le *gender* se doit de postuler une construction selon un ordre hiérarchique: l'homme incarnant le masculin et la femme, représentant le féminin, ont été construits dans nos sociétés occidentales traditionnelles, de telles sortes que le masculin domine le féminin, imposant également la norme de l'hétérosexualité, norme dominante et sans ancrage dans la nature. Cette présentation du *gender* est celle défendue par Danielewski dans son ouvrage. En effet, selon l'auteur, l'homme et la femme possèdent chacun un rôle propre à leur genre humain, qu'ils se doivent de respecter. A l'image du récit biblique d'Adam et Eve, Danielewski attribue tous les maux au genre féminin, défendant corps et âme le genre masculin.

Le personnage de Karen Green se montre un excellent exemple de la scission homme/femme présente tout au long du roman *House of Leaves*. Karen est la partenaire de Will Navidson (ayant toujours refusé de se marier légalement) et la mère de leurs deux enfants, Chad

et Daisy. Ancienne mannequin à New York, elle abandonna sa carrière florissante et cessa de fumer afin de se concentrer sur sa vie de famille. Mère au foyer, elle gère toute seule l'éducation des enfants, son mari étant constamment absent, en déplacement pour son travail. Lasse de cette situation et ne parvenant pas à modifier l'emploi du temps de son mari, malgré ses critiques permanentes, Karen prend plusieurs amants, sans réellement s'en cacher. Tout au long du récit, la description de Karen oscille entre l'image d'une femme passive, effrayée, quasi dépressive qui aurait besoin de son mari pour être sauvée, à celle d'une épouse glaciale, critiquant, rabaissant et trompant constamment son époux : *“Clearly Karen’s personal life, to say nothing of his own life, caused Navidson too much anxiety to portray either one particularly well in his film. Rather than delve into the pathology of Karen’s claustrophobia, Navidson chose instead to focus strictly on the house. Of course by following morning, Karen has already molded her desperation into a familiar pose of indifference. She does not seem to care when they discover the hallway has not vanished. She keeps her arms folded, no longer clinging to Navidson’s hand or stroking her children<sup>139</sup>”*. Dans le rôle de la femme *malade*, Karen développe une claustrophobie ingérable, liée à l'évolution inquiétante de leur maison. Réaction *a priori* normale et compréhensible, elle devient la cible constante de critiques vociférée à longueur de journée par Will Navidson. Incapable de pénétrer dans les mystérieux couloirs de sa maison, alors que ses enfants hurlent à l'aide, elle fige et ne sais plus bouger, obligeant Will Navidson, tel un héros légendaire, à affronter lesdits couloirs et sauver ses enfants. Karen tente par tout les moyens de se détacher des événements surnaturels survenant dans sa propriété en les évitant, jusqu'au jour où son mari insista fortement pour qu'elle participe à l'excursion aux confins des couloirs sombres, l'obligeant à les aider avec la radio. Paralysée par la peur et incapable de s'en sortir seule, Will doit s'extraire urgemment du couloir afin de porter secours à sa femme, laissant derrière lui sa fille et son frère. Ainsi, Karen montre à sa famille son caractère vulnérable, incapable d'aider ou de protéger les siens, les mettant même en danger par son manque de courage. Plus tardivement, une autre figure féminine, la soeur de Karen, justifiera les maux de cette dernière en expliquant qu'ils devaient surement être liés au traumatisme développé par les attouchements sexuels et les viols, à nombreuses reprises, perpétrés par leur père. Par contre, dans son rôle de femme

---

<sup>139</sup> Danielewski, *Op.cit.*, p.59.

*glaciale*, sans sentiment, Karen se montre intraitable envers son mari. Premièrement, elle ose lui poser un ultimatum en lui demandant de choisir entre sa carrière et sa famille : “*Karen made it clear that Navidson must either give up his professional habits or lose his family*<sup>140</sup>”. Cette demande est perçue comme un affront pour Will Navidson, qui qualifie sa femme de cruelle et sans cœur, le castrant, alors que quand ce dernier avait imposé à Karen de mettre fin à sa carrière et de rester à la maison avec les enfants, sa demande était considérée comme légitime. Bien évidemment, cet argument ne trouve aucune justification, et ce tout au long du récit. Deuxième, Navidson ne répondant pas totalement à sa demande, Karen, sous des aspects de femme parfaite, n’hésite pas à tromper son mari à plusieurs reprises, pour lui faire payer ses heures de travail excessives. Le thème de l’adultère, spécifiquement pour le personnage de Karen, revient à plusieurs reprises dans le récit. Danielewski insiste fortement sur ses écarts amoureux. Navidson, décrit comme un homme respectable, passionné par son travail, mais qui privilégie en fin de compte sa famille, ne mérite pas, selon l’auteur, l’attitude dégradante de Karen à son égard.

La description de Karen, oscillant constamment de la femme modèle à la femme démon, illustre la vision que Danielewski présente du genre féminin en général. Étonnement, Karen constitue le seul personnage principal féminin du roman, les autres femmes étant toutes secondaires, voire superflues. Le personnage de la femme détient le rôle d’assouvir les plaisirs sexuels des hommes, de leur tenir compagnie, mais, aucune d’elles ne joue un rôle primordial dans leurs vies. Johnny Truant, tout comme son ami Lude, passe de femme en femme, comme si elles ne représentaient que de vulgaires objets. Ces derniers s’amuse même à dresser la liste de leurs conquêtes sexuelles, tout en précisant une problématique présente dans leur vie. Ainsi, Danielewski attribue systématiquement un défaut ou une maladie au genre féminin :

---

<sup>140</sup> *Ibid*, p.64.

*Lude's list revisited*<sup>141</sup>

*Monique - Husband recently left her.*

*Tonya - An ex- and a restraining order.*

*Nina - Silence.*

*Sparkle - Rage.*

*Kelly - When she was only eleven, her mother had forced her to perform oral sex on her.*

*Gina - Hiding from a stalker. Her fourth.*

*Caroline - Grew up in a commune. Had her first abortion when she was twelve.*

*Susan - Said "Who cares" two dozen telling times. Hole in the roof of her mouth from too much cocaine.*

*Brooke - Numb.*

*Marin - Uncle would come over and finger her.*

*Alison - Father killed when she was eighteen.*

*Leslie - Raped by gym coach when she was fourteen.*

*Dawn - Date raped last year.*

*Melissa - Ex-boyfriend used to hit her. She finally had to get a nose job.*

*Erin - Walked in on her mother screwing her boyfriend.*

*Betsy - A reduction left jagged scars running around her nipples and through both breasts.*

*Ashamed before. Ashamed now.*

*Michelle - Engaged.*

*Alicia - Lost her virginity to her father.*

*Dana - Prostitute.*

Je reviens ici à la notion de viol, récurrente dans l'oeuvre de Danielewski. En effet, plusieurs femmes dans le roman dont Karen, Alicia et Leslie, ont été victime de viol commis, à chaque fois, par un membre proche de leur famille. Suite à ses agressions répétées, ces femmes développent toute, sans exception, une problématique liée au choc psychologique : dépendance

---

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 265.

aux drogues et à l'alcool, angoisses physiques et psychologiques, déviances sexuelles, les femmes cherchent refuge dans l'abus. Un viol demeure une expérience traumatique pour tout un chacun qui en est victime. Or, Danielewski banalise l'acte et se moque littéralement de ces femmes, se servant de cet événement comme une excuse à tous leurs problèmes et, justifiant leur attitude ingrate envers le genre masculin. Ces femmes sont décrites, sans exception aucune, comme des *filles faciles*, croqueuses d'hommes, avide de faire le mal autour d'elles. : *"It takes more than just being good", she told me. "Don't get me wrong: I love oral sex, especially if the guy knows what he's doing. Though if you treat my clit like a doorbell, the door's not going to open"*.<sup>142</sup> Notons, que le genre masculin possède également certains défauts. Truant et Lude sont obsédés sexuellement et accro aux drogues dures alors que Navidson souffre d'une dépression chronique. Cependant, la cause de ces faiblesses est attribuée uniquement au genre féminin qui perturbe la vie de ces hommes. Cette description caricaturale du genre féminin, choquant sous certains aspects répond à une thèse diffusée par une philosophie traditionnelle centrée sur un *phallogocentrisme*.

La notion de *phallogocentrisme* fut mise en perspective par Jacques Derrida, figure de proue dans le domaine des philosophies déconstructivistes. Étymologiquement, *phallogocentrisme* signifie à la fois l'impérialisme du phallus et du logos, c'est-à-dire la domination sans partage de l'homme en tant qu'incarnation de la raison souveraine. Selon Derrida, la philosophie en tant qu'idéal de raison a toujours été liée à une figure masculine, *"puissante assise phallogocentrique qui conditionne à peu près tout notre héritage culturel"*<sup>143</sup> et, c'est l'influence que l'on retrouve précisément dans l'oeuvre *House of Leaves*. Dans l'histoire de la philosophie, la figure masculine de la raison a créé une véritable *guerre des sexes*, où la femme occupe principalement une position subalterne. Une femme, en règle générale, se doit d'être soumise à l'autorité masculine : *"Il est de l'ordre de la nature que la femme obéisse à*

---

<sup>142</sup> *Ibid*, p.58.

<sup>143</sup> « *Entretien avec Jacques Derrida : autrui est secret parce qu'il est autre* ». Dans *Le Monde de l'éducation*, n°284, septembre 2000.



*l'homme*<sup>144</sup>”. La femme a toujours vécu dans l'immanence et la société lui à construit un rôle secondaire, la renfermant dans une catégorie figée, bien inférieure à celle de l'homme : “*Une femme seule, est un être socialement incomplet, même si elle gagne sa vie, il faut une alliance à son doigt pour qu'elle conquière l'intégrale dignité d'une personne et la plénitude de ses droits*<sup>145</sup>” et “*même dans le cas où elle est plus émancipée, le privilège économique détenu par les mâles l'engage à préférer le mariage à un métier*<sup>146</sup>. Par conséquent, la femme se doit d'être soumise à son mari et de respecter les règles du foyer, imposées par un homme, tout comme Karen se doit de respecter son mari, sans aucune excuse et peu importe la situation.

C'est pourquoi, en analysant les diverses strates présentes dans le discours traditionnel, Derrida s'engage à ouvrir un nouvel espace afin de libérer la femme du monde clos dont elle est occultée, afin de lui redonner une place d'honneur, à sa juste valeur. La déconstruction considère l'être humain comme un *être artificiel incapable de se doter d'une identité ou d'une nature déterminée*, l'identité étant une construction purement sociale, tout comme finalement l'idée de *gender* : “*Ce que le motif de la différence à d'universalisable au regard des différences, c'est qu'il permet de penser le processus de différenciation au-delà de toute espèce de limites : qu'il s'agissent de limites culturelles, nationales, linguistiques ou même humaines*<sup>147</sup>”. Pour Derrida, la frontière entre masculin et féminin reste floue et l'identité sexuelle ne suffit pas à distinguer un homme d'une femme, cette identité pouvant être discutable. Afin de déconstruire le genre, Derrida relativise la notion de sexe et son impact sur la construction de la personnalité, rejetant l'existence de deux sexes uniques, notion remplacée par les orientations sexuelles variées et choisies par chaque individu : “*Si, en tant que tel, le Dasein n'appartient à aucun des deux sexes, cela ne signifie pas nécessairement unitaire, homogène et indifférenciée*<sup>148</sup>”. Ainsi, au coeur de cette dynamique, aucune distinction naturelle de genre n'est possible, mais, plutôt une pluralité,

---

<sup>144</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile ou de l'éducation*, Paris : Flammarion, 1966, p.32.

<sup>145</sup> De BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe, Volume I*, Paris : Gallimard, 1949, p. 56.

<sup>146</sup> *Ibid*, p.57.

<sup>147</sup> Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*, Paris. PUF, 1967, p.42.

<sup>148</sup> DERRIDA, Jacques. “*Geschlecht, différence sexuelle, différence ontologique*”, Paris : Cahier de l'Herne, 1983.

chacun possédant sa propre identité et sa place unique dans le monde. La philosophie de la déconstruction permet ainsi aux individus de se détacher de son enracinement culturel et de disposer de son *ego propre* le plus profond, et ce en toute liberté.

Judith Butler pousse le principe de déconstruction encore plus loin : “*La construction de la catégorie "femme" comme un sujet cohérent et stable n'est-elle pas, à son insu, une régulation et une réification des rapports de genre? Or une telle réification n'est-elle pas précisément contraire aux dessins féministes? Dans quelle mesure la catégorie "femmes" ne parvient-elle à la stabilité et à la cohérence que dans le cadre de la matrice hétérosexuelle? Si une notion stable du genre n'est plus de fait la prémisse fondatrice de la politique féministe, il est peut-être souhaitable que cette politique renouvelle sa forme pour contester les réifications mêmes du genre et de l'identité, une forme qui ferait de la variabilité dans la construction de l'identité une exigence tant méthodologique que normative, pour ne pas dire un but politique*<sup>149</sup>.” Bien que le genre ait d’abord globalement permis de décrire et de comprendre les mécanismes d’oppression des femmes dans les rapports sociaux divisés et hiérarchisés entre hommes et femmes, le genre se doit d’être dissocié du sexe et de la sexualité, le sexe n’étant plus considéré en tant que donnée biologiquement stable à partir de laquelle le genre est socialement *performé*. Judith Butler envisage le genre comme une performance, c’est-à-dire un ensemble d’actes corporels et discursifs qui, répétés font advenir ce dont le discours sur le genre parle en créant l’illusion d’un ‘*noyau interne*’ organisateur, d’un ‘*soi genré*’ naturel. Les normes de genre sont avant tout des structures idéales qui, en effet contraignent nos comportement mais, qui sont également fragiles, car elles ont besoins d’être répétées pour être considérées. Mais, aujourd’hui, le terrain de lutte s’est déplacé vers le sexe, devenu un lieu potentiel de résistance à la sexuation binaire présumée normale et naturelle<sup>150</sup>. Si le genre incarne une modalité du faire, de la pratique et de la performance, s’il constitue une norme répressive altérant notre capacité à poursuivre une vie viable, il est alors primordial de le *défaire*, favorisant ainsi l’adaptation des minorités. Or, il est important de noter que *House of Leaves* ne traite d’aucune minorité. Tout les personnages du

---

<sup>149</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La découverte, 2006.

<sup>150</sup> BUTLER, Judith. *Défaire le genre*, Paris : édition Amsterdam, 2012.

roman sont américains, blancs et hétérosexuels. On ne retrouve aucun personnages de couleurs, issue d'une nationalité différente, ni aucun caractère gay, lesbien, queer ou transsexuel. Danielewski s'enferme dans un petit monde traditionnel, excluant toute forme de différence.

Ainsi, nous pouvons bel et bien constater que Danielewski suit le modèle enseigné par les philosophies traditionnelles, plaçant le masculin au centre de sa réflexion. Bien que l'auteur attribue à la femme un statut inférieur à celui de l'homme, il ajoute une dimension perfide et cruelle à la figure féminine. Non seulement la femme se doit de respecter les volontés de l'homme, mais en plus, elle possède un caractère pervers, inspirant à la perte du prestige masculin. La femme possède des caractéristiques propres à l'hystérie, à la mauvaise foi, à l'addiction et à la malfaisance alors que l'homme, malgré un certains nombres de problématiques, respire l'indulgence et la bonté. De même, l'auteur n'inclue aucune *minorité* dans son ouvrage, restant collé à l'image de la société traditionnelle bourgeoise américaine. Cette prise de position radicale est étonnante de la part de Danielewski. En effet, l'auteur présente un ouvrage original, osant sortir des sentiers battus, mais, reste extrêmement traditionnel, voir misogyne dans la présentation du genre féminin et ne prend aucune position face aux problématiques actuelles liées à l'évolution du *gender*.

## Conclusion

*“Losing the possibility of something is the exact same thing  
as losing hope and without hope nothing can survive.”*

*Mark Z. Danielewski, [House of Leaves](#).*

*En toute chose, c'est la fin qui est essentielle*<sup>151</sup>

Bien qu'il reste encore beaucoup de mystères à élucider et de thématiques à explorer dans le roman *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, il faut savoir s'arrêter. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai abordé trois thèmes primordiaux au sein de l'oeuvre, à savoir la structure architecturale du roman dans son ensemble, l'exploitation à outrance des concepts l'intertextualité et de l'intermédialité dans le texte et, la problématique concernant les genres littéraires et le *Gender*,

Dans mon premier chapitre, je me suis d'abord intéressée à la structure externe et interne du roman. Comme nous avons pu le constater, *l'objet-livre* offre à son lecteur plusieurs indices concernant la trame narrative de l'ouvrage. Que ce soit de par sa forme, son poids, le choix des matériaux ou encore de par sa présentation, le roman s'anime et donne plusieurs indications pertinentes à son lecteur. De même, la structure interne de l'ouvrage reflète une partie du récit ainsi que certains traits de caractère propres à chaque personnage. Par exemple, Danielewski joue avec différentes polices de texte et en attribue une particulière à chacun des personnages principaux. Johnny Truant se voit octroyer la police de caractère *Courier New* en note de bas de page et *Times New Roman* pour la narration principale alors que sa mère utilise *Dante*. De même, l'auteur incorpore quelques photographies et maquettes au sein du roman. Ensuite, j'ai détaillé le procédé de déconstruction de nos acquis spatio-temporels et architecturaux. Danielewski renverse en tout point de vue le côté strict et conventionnel de l'architecture et des oeuvres littéraires en général afin de créer un monde, sans limites, où tout serait permis. Ainsi, la maison de la famille Navidson illustre le procédé de déconstruction mis en place par l'auteur : édifice mouvant, changeant au gré du temps, l'habitation ne respecte aucune règle architecturale ou mathématique. De plus, cette absence de règles et de limites met en perspective la psychologie instable des personnages. La maison de la famille Navidson, évoluant de jour en jour et laissant place à de nouvelles pièces quotidiennement, défie l'entendement. Plus la maison s'agrandit,

---

<sup>151</sup> Aristote, *Poétique*, le livre de poche, Paris, 1990. p.19

plus elle multiplie les couloirs sans fins, plus les personnages remettent en question leur vie et leur place dans le monde. Elle permet alors un retour sur soi-même, une réflexion interne, à l'image de la psychanalyse. En tant qu'individus, nous grandissons depuis notre plus tendre enfance dans un espace qui nous est propre, que l'on s'approprie pleinement et qui se modifie avec le temps. On y grandit et on y laisse nos souvenirs. C'est ce procédé que l'on retrouve dans la maison des Navidson. À l'image de l'escargot qui porte sa maison sur son dos, les protagonistes transportent un lourd bagage, emplis de blessures et traumatismes, représenté dans le livre par le chaos régnant dans la maison. Cependant, dans un espace régi par l'anarchie totale, Danielewski accorde une place à part entière aux mythes et aux langages. En effet, l'auteur s'efforce de revenir constamment aux textes fondateurs, et ce dans leurs langues originales, suscitant une redécouverte de nos origines et de nos racines les plus profondes, au coeur d'un monde où confusion résonne en maître mot. Il façonne ainsi une véritable mythologie du texte, apportant une certaine structure là où il n'y en a plus. Ces références littéraires incarnent les piliers de l'architecture du roman et les murs porteurs de la maison. De plus, Danielewski crée une sorte de langage universel, accessible à tout un chacun, à l'image du mythe de la tour de Babel.

Mon second chapitre met en perspective les concepts d'intertextualité et d'intermédialité. Danielewski use et abuse de ses deux notions à profusion dans ses écrits, allant même jusqu'à les caricaturer. *House of Leaves* regorgent de références intertextuelles à n'en plus finir : notes de bas de pages infinies, langages codés à profusion et référence constantes à des savants et scientifiques d'hier et d'aujourd'hui. Afin de définir le concept, je me suis basé sur les analyses de Mikhail Bakhtin et Julia Kristeva, l'intertextualité étant *une mosaïque de citations, un croisement dans un texte énoncé pris d'un autre texte, chaque texte se nourrissant pleinement d'un texte antérieur*<sup>152</sup>. Un texte s'inspire donc toujours d'un écrit précédent, devenant une absorption et une transformation d'un autre texte. J'ai donc mis en évidence les procédés intertextuels dans *House of Leaves*, comme l'historique de son évolution et la multiplicité des discours, et montrer que le texte lui-même se construit autour de ce concept. Ensuite, je me suis

---

<sup>152</sup> KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*, NY : Columbia University Press, 1986.

intéressée à la question de l'intermédialité, c'est-à-dire à l'usage de plusieurs médiums au sein du texte, en m'appuyant sur la définition théorique proposée par Éric Méchoulan. Force a été de constater que le roman utilise plusieurs médiums tout au long de la trame narrative. Je me suis principalement concentré sur deux médiums, à savoir l'image au travers du cinéma et de la photographie et, le son.

Dans le troisième chapitre, j'ai étudié les concepts de genre et *gender*. Tout d'abord, j'ai cherché à savoir ce que signifiait le *genre* d'un point de vue littéraire pour ensuite trouver le genre auquel appartenait *House of Leaves*. L'ouvrage déjoue en tout point de vue la classification de genre littéraire, prônant la pluralité du genre. En effet, l'oeuvre que nous pourrions définir en tant que roman incorpore au coeur de sa trame narrative, une multiplicité de genres littéraires. J'ai pu mettre en avant la présence du roman d'horreur et de l'enquête policière, de l'essai philosophique ainsi que l'écriture épistolaire, cinématographique, encyclopédique et poétique. Après avoir défini ce que signifiait le terme de genre, j'ai démontré qu'un genre n'appartenait pas forcément à une seule et unique classe, mais pouvait s'apparenter à plusieurs classes littéraires en même temps, ce qui est le cas de *House of Leaves*. Cette oeuvre littéraire crée son propre genre par le biais de genres déjà existants. Dans un second temps, j'ai analysé la place du *Gender* dans le texte de Danielewski. J'ai pu mettre en évidence le caractère extrêmement misogyne de l'oeuvre, attribuant au genre féminin une place négative. Je me suis intéressée à la théorie de phallogocentrisme présentée par Derrida, qui tente de déconstruire le schéma de classification du *gender* mis en place par les philosophies traditionnelles. De même, je me suis appuyé sur la théorie du genre de Judith Butler pour montrer que dans nos sociétés modernes, la notion même de *gender* est remise en cause. C'est avec regret que j'ai réalisé que Danielewski dressait un portrait réducteur du genre féminin, quasi satirique, et n'incluait aucune minorité dans son texte.

Toutes mes recherches m'ont éclairé sur cet ouvrage si atypique et mystérieux et m'ont permis de comprendre l'oeuvre dans sa globalité d'un point de vue théorique. J'ai passé de nombreuses heures à étudier *House of Leaves* et à lire des dizaines et des dizaines d'analyses

littéraires. J'ai connu le syndrome de la page blanche, les remises en question, les envies de tout abandonner par peur de ne pas être à la hauteur et de mal interpréter le texte. Pendant trois ans, *House of Leaves* m'a suivi partout dans mes déplacements et j'ai grandi avec ce roman à mes côtés. Appréhension, questionnements, remise en question constante, j'ignorai comment aborder le texte dans sa globalité. Cependant, j'ai réellement pris conscience du poids de cet ouvrage lorsque la vie m'a mise à plusieurs reprises au défi. Épreuves éprouvantes à répétitions, je me suis retrouvé à la place de Karen, Will ou encore Johnny Truant. *House of Leaves*, souvent dépeint comme un ouvrage obscur, met en lumière un véritable portrait du genre humain. Oeuvre réelle ou fictive ? Roman d'horreur ou conte philosophique ? Quelle importance après tout. Danielewski dresse un tableau pessimiste de notre condition humaine au sein de notre société moderne. Histoires de familles, ascension sociale, doute, dépression, tromperie, drogues, alcool, joies et peines : *House of Leaves*, sous des dehors énigmatiques, ne reflète finalement que le miroir de notre propre vie. Nos vies sont un long chemin semé d'embûches et de leçons. Certains moments s'avèrent plus difficiles que d'autres, nous poussant même parfois au bord du précipice, mais, à l'image des personnages de *House of Leaves*, nous sommes capable d'affronter toutes les épreuves de la vie et d'en sortir gagnant et grandit.



## Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : éditions PUF, 2014.
- BACHELARD Gaston, *The Poetics of Space*, Foreword by Mark Z. DANIELEWSKI, Penguin Books, NY, 2014.
- BAKHTINE Mikhail, "*Les genres du discours*", *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.
- BAKHTIN Mikhail, "*Epic and Novel : Toward a Methodology for the Study of the Novel*", *The Dialogic Imagination*, Texas : ed. Michael Holquist : University of Texas Press, 1981.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1976.
- BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris : Gallimard, 1990.
- BERMONG Nele, "*Exploration #6 : The uncanny in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*", *Image & Narrative, The Uncanny*, Issue 5, January 2003.
- BESSON Remy, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, HAL [archives-ouvertes.fr](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2) (hal-01012325v2), 2014.
- BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris : Gallimard, 1949.
- BIDA, Aleksandra, "*Haunting Sweet : Home as labyrinth and Hospitality in House of Leaves*", *Revolutionary Leaves, The fiction of Mark Z. Danielewski*, Cambridge Scholars publishing, London, 2012. p.p43-62.
- BIDA, Aleksandra, "*The Labyrinthine Home in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*", in : *Id. Mapping Home in Contemporary Narratives*, McMillian, 2018, p.p.29-48.
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La découverte, 2006.
- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris : édition Amsterdam, 2012.

- CALVO, Javier. “*Building familiarity*”, O Estudio Creativo, 6 novembre 2011.
- CARPENTER, KESSEY. “*The Brash Boy, The Missunderstood Girl and the Sonogram - The Book of Mark Z. Danielewski.*”, *The Cult: The Official fan site of Chuck Palahnuik*. VEM, 11 avril 2016.
- DANIELEWSKI, Mark Z., *House of Leaves, The remastered Full-Color Edition*, New York : Pantheon 2<sup>nd</sup> Edition, 2000.
- DANIELEWSKI Mark Z., *The Familiar : One Rainy Day on May*. New York : Pantheon Editions, 2015.
- DERRIDA Jacques, “*Point de folie - Maintenant l’architecture*” from TSCHUMI Bernard, *La Case Vide : La Villette*, Architectural Association, London, 1985.
- DERRIDA Jacques, *Parages, “La loi du genre”*, Paris : Galilée, 2003.
- DERRIDA Jacques, “*Geschlecht, différence sexuelle, différence ontologique*”, Paris : Cahier de l’Herne, 1983 (site internet).
- DERRIDA Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris : Galilée, 1988.
- DUPUY, Valérie, “*La maison des feuilles de Mark Z. Danielewski : attention, labyrinthe*”, in : Pierre Hyppolite (ed.), *Architecture, littérature et espace*. Limoges, PULIM, Collection Espaces Humains, 2006.
- FELLINI Federico, *La Strada*, drame italien, Italie, 1945.
- FRIEDMAN, STANFORD Susan, “*Wevings : Intertextuality and the (Re)Birth of the Author*”, *Influence and Intertextuality in Literary History*, London : Ed. Jay Clayton and Eric Rothstein, University of Wisconsin Press, 1991.
- FROW John, *Genre*, New York : Routledge, 2015.
- GIBBONS, Alison, *Multimodality, Cognition and experimental literature*, Routledge, 2012.
- HAMILTON, Natalie. “*The A-Mazing House : The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski’s House of Leaves*”, *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Volume 50, Issue 1, 2008, p.p 3-16.
- HAYLES, Katherine, “*Explorative exposure : Media in and of Mark Z.Danielewski’s House of Leaves*”, H. Pyrhönen, & J.Kantola (Eds.), *Reading Today*, 2018, p.p57-70.

- HAYLES, Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- HAYLES, Katherine, "Saving the Subject : Remediation in House of Leaves", in *American Literature*, Vol.74, Number 4, December 2002, p.779-806.
- KESSELMAN Sholomo Chaim, "The story of Samson and Delilah in the Bible", *As told in Judges 13-16 and the Talmud*, Juillet 2013 ; URL: [https://www.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/112512/jewish/The-Story-of-Samson-and-Delilah-in-the-Bible.htm?gclid=Cj0KCQiA6ozhBRC8ARIsAIh\\_VC3PA d3CkzdA9k\\_SO-k\\_vLAjpVFIA6ugfrDzKORpg\\_OIxGIkkjnOaJYaAkRrEALw\\_wcB](https://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/112512/jewish/The-Story-of-Samson-and-Delilah-in-the-Bible.htm?gclid=Cj0KCQiA6ozhBRC8ARIsAIh_VC3PA d3CkzdA9k_SO-k_vLAjpVFIA6ugfrDzKORpg_OIxGIkkjnOaJYaAkRrEALw_wcB). Site internet.
- LORD, Nick. "The labyrinth and the Lacuna : Metafiction, the symbolic, and the real in Mark Z. Danielewski's House of Leaves", *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Volume 55, Issue 4, 2014, p.p 465-476.
- KRISTEVA Julia, *The Kristeva Reader*, NY : Columbia University Press, 1986. Print.
- KRISTEVA Julia, *Desire in language, A semiotic approach to Literature and Art*, NY : Columbia University Press, 1980. Print.
- KRISTEVA Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1978.
- LAUTREAMONT Comte de, *Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Gallimard, Paris, 1998.
- LODGE David & WOOD Nigel, "Mikhail Bakhtin, from the prehistory of novelistic discourse", *Modern Criticism and Theory, A Reader*, NY : Ed. Routledge, 2013. p.240.
- MAUSSION, Claire, "Fictions philologiques : entre parodie et poétique de la matérialité du livre", *Fabula-LhT*, n°5 "Poétique de la philologie", novembre 2008, URL : <http://www.fabula.org/lht/5/maussion.html>.
- MECHOULAN Eric, "Intermédialités, le temps des illusions perdues", *Intermédialités*, (1), 9-27, Presses de l'Université de Montréal, 2003, (<https://doi.org/10.7202/1005442ar>).
- PATOINE, Pierre-Louis, *Corps-texte : pour une théorie de la lecture empathique : Cooper, Danielewski, Frey, Palahuiuk*, Lyon, ENA, 2015.
- PUIG, Manuel. *Le baiser de la femme araignée*, Edition du Seuil, Paris, 1979.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Emile ou de l'éducation*, Paris : Flammarion, 1966.

- SCHLEGEL Friedrich, *Literary Notebooks 1797-1801*, Allemagne : Hans Eichner, 1957.
- SILVESTRA Mariniello, “Commencements”, *Intermédialités*, n°1, 2003, p.47-62
- SILVESTRA Mariniello, “L’intermédialité : un concept polymorphe”, In Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.), *Intermedia, Etudes en intermédialité*, Paris : L’Harmattan, 2010, p.11-19.
- SPURR David, *Architecture and Modern Literature*, chapter *The architectural body*, University of Michigan Press, 2012.
- *La maison des feuilles de Mark Z. Danielewski, la carte n’est pas le territoire : vaste arnaque ou délire génial ?*, Buzz littéraire, les livres de bouche à oreille, 6 octobre 2014 (site internet).
- Conférence prononcée le 29 septembre 1997 à l’ouverture d’un colloque sur l’herméneutique et la déconstruction tenu à l’Université de Prague, publiée dans les *Archives de philosophie* n°62 (1999). (Site internet).
- « Entretien avec Jacques Derrida : autrui est secret parce qu’il est autre ». Dans *Le Monde de l’éducation*, n°284, septembre 2000.

## Liste des figures

- Figure n°1 : Première de couverture du livre *House of Leaves*.
- Figure n°2 : Tranche du livre du roman *House of Leaves*.
- Figure n°3 : Couverture du roman *The Familiar : One Rainy Day In May*.
- Figure n°4 : *House of Leaves*, maquette de la maison des Navidson
- Figure n°5 : *House of Leaves*, p.121
- Figure n°6 : *House of Leaves*, chaos sur une page
- Figure n°7 : *House of Leaves*, extrait de *L'Illiade* d'Homère
- Figure n°8 : *House of Leaves*, langage Morse.
- Figure n°9 : *House of Leaves*, pages manquantes
- Figure n°10 : *House of Leaves*, Page d'index
- Figure n°11 : *House of Leaves*, Exemple Notes de bas de page
- Figure n°12 : *House of Leaves*, Récapitulatif des différentes versions du roman.
- Figure n°13 : *House of Leaves*, p.144
- Figure n°14 : *House of Leaves*, p.135
- Figure n°15 : *House of Leaves*, p.136
- Figure n°16 : *House of Leaves*, exemple d'épithaphe.
- Figure n°17 : *House of Leaves*, épithaphe disposées en triangle.
- Figure n°18 : *House of Leaves*, Texte suivant graphiquement le mouvement de la caméra.
- Figure n°19 : *House of Leaves*, p.135
- Figure n°20 : *House of Leaves*, p.198

- Figure n°21 : *House of Leaves*, portée de musique
- Figure n°22 : *House of Leaves*, titre d'une chanson.
- Figure n°23 : *House of Leaves*, langage morse.
- Figure n°24 : *House of Leaves*, lettre avisant du décès de Pelafinia.