

Vincent Platini (Université de Cassel)

L'auteur sans résidence fixe : *Malakoff* de Gregory Buchert

The article analyzes the construction of Gregory Buchert through his first novel, which is regarded as a prime site of auctorial staging. It mainly considers the textual side of the author's posture, through his self-constituting discourses (such as his ethos, his scenography) and his artistic models. *Malakoff* presents a paradoxical figure of the author that emerges by slipping out of any localization in literary, spatiotemporal, or individual frames. It is in constant motion through an aesthetic of profusion and embedding. Buchert's figure of authorship illustrates a tendency of today's literature: It reflects a discourse influenced by contemporary art and a writing practice originating from the Internet, both of which affect the author's relationship to his artwork, which appears less as a finished product than as the sum of its uses.

1 Préambule : franchir la frontière de l'écrivain en 2020

1.1 S'écrire auteur : le premier roman

Considérer l'auteur d'un premier roman est hasardeux mais fructueux. Hasardeux car cette parution s'avère décevante : on y décèle la silhouette d'un nouvel écrivain mais ces esquisses sont souvent biffées par les romans suivants ou restent inabouties parce qu'il n'y a pas de romans suivants. Fructueux cependant, parce que le premier roman est un lieu privilégié pour construire cette figure. Il s'agit moins d'un genre textuel que d'une catégorie fabriquée par et pour le marché éditorial, répondant à certains critères (Leclair 2003 ; André / Faerber 2005: 9–10). Pour *apparaître* dans le champ littéraire, ce produit doit fournir une image facilement repérable de son créateur. Elle se fait en fonction des attentes, parfois contradictoires, attachées au premier roman : d'une part, la nouveauté, l'authenticité, l'originalité ; d'autre part, la filiation littéraire, l'appartenance à un genre, un groupe, un milieu social. On navigue entre une revendication de singularité et l'exhibition de jalons qui encadrent cette singularité.

Jérôme Meizoz résume ce jeu médiatique par une citation de Paul Valéry : "écrire, c'est entrer en scène." (Meizoz 2015) L'apparition est celle d'un acteur sur les planches : aux yeux du public, le primo-romancier doit pouvoir se situer dans l'espace scénique, s'identifier par des attributs spécifiques (intellectuels, physiques, vestimentaires, etc.), mais aussi endosser un costume que d'autres ont porté avant lui. Il interprète, à sa manière, l'un des rôles disponibles dans le répertoire du moment. Meizoz insiste sur cette recherche de modèles pour l'auteur en devenir. Il cite Barthes à ce propos : "commencer à écrire sans se prendre pour un autre ? [...] l'origine de l'œuvre, ce n'est pas la première influence, c'est la première posture : on copie un rôle puis, par métonymie, un art [...]." (Barthes 1975: 103 ; Meizoz 2015) La quête d'une filiation artistique et symbolique, la réappropriation de grandes figures constituent un moteur de l'écriture tout en permettant la reconnaissance de cette écriture.

Le primo-romancier adopte donc une certaine "posture" (Meizoz 2007: 15–32) qui est une manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire (18). Celle-ci est le fruit d'une transaction entre l'auteur (à la conjonction de la personne physique et de la figure textuelle), la machine éditoriale qui exploite certains de ses traits (à travers le paratexte, le matériel publicitaire, etc.), les journalistes et les publics qui en font des réceptions variées. La mise en scène médiatique n'est cependant qu'un versant de la posture qui est le résultat d'une interaction entre des éléments non-discursifs et des éléments discursifs. Cette articulation est capitale

(Meizoz 2011: 9). Une posture littéraire se fonde – tout de même – sur le texte publié et l'*ethos* que dégage ce texte. Le terme désigne tout ce qui se rapporte à l'image de soi que construit l'énonciateur par son énonciation (Amossy 2010: 17–19). L'écrivain ne se contente pas d'écrire, il se représente lui-même en écrivant. L'image de soi émane d'éléments tels que les motifs, le ton, les marques de la subjectivité, etc. mais aussi par la "scène" (Maingueneau 2002: 64–66) que construit l'énonciation : la "scène englobante" (le type de discours dont relève le texte : politique, philosophique, etc.), la "scène générique" (le contrat attaché à un type textuel : le roman, le journal, etc.) et surtout la "scénographie" construite par le texte lui-même, la scène de parole qu'il présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il valide à travers son énonciation même. On observe une circularité dans l'image auctoriale. Le texte produit doit légitimer son producteur : "L'*ethos* auctorial désigne la façon dont le garant du texte désigné par un nom propre construit son autorité et sa crédibilité aux yeux du lecteur potentiel." (Amossy 2009)

Cet *ethos* et ces scénographies ne peuvent certes se penser sans le lecteur auquel on s'adresse, en dehors du champ littéraire dans lequel on se positionne. Toutefois, les considérer en priorité permet une remise en place : le livre produit l'auteur. Sa figure se déduit du texte dans son ensemble ou s'incarne dans des avatars particuliers, proposant une certaine posture. L'étude de cette figure est d'autant plus intéressante si celle-ci se fait retorse quand on veut la localiser, soit qu'elle ne se reconnaisse pas comme écrivain (déclarer "je ne suis pas auteur" est une phrase d'auteur) soit qu'elle joue d'une "paratopie" (Maingueneau 1993: 27–28) avec des personnages qui ne semblent pas occuper de lieu fixe. Et c'est justement ce type de figure paradoxale qui se construit dans et par le livre qui nous occupe. Que se passe-t-il quand l'auteur ne reste pas à la place désignée par son texte ? La place qu'il se crée en bougeant présume-t-elle d'une autre auctorialité ?

L'auctorialisation par le texte est cruciale dans un premier roman – à tel point que la construction de l'auteur peut devenir le sujet du livre. C'est le cas de *Malakoff* (2020) de Gregory Buchert qui met en scène la transformation d'un personnage écrivain à travers la recherche de ses modèles artistiques. L'intrigue se place sur une ligne de crête entre fiction et factualité. Même sa publication aux éditions Verticales – collection de "défrichage" de Gallimard – contribue à situer *Malakoff* parmi les livres qui explorent la littérature à la limite des cadres de la fictionnalité, au même titre que les témoignages, lettres, journaux qui font la marque de la maison (Lefort-Favreau 2022). Le roman n'est pas sans affinité avec – toujours chez Verticales – les ouvrages de Philippe Artières ou de Jean-Yves Jouannais qui partent d'archives pour déployer l'imaginaire et qui font de l'écrivain le personnage d'un livre dont il n'est pas l'auteur. De fait, le référentiel, les lieux physiques, les événements historiques, les personnes biographiques constituent le point de départ de *Malakoff*. Gregory Buchert, artiste plasticien, est appelé en pleine nuit par un collectionneur qui lui conseille de candidater à une résidence au centre d'art de Malakoff. Or, Gregory est obsédé par cette ville – qu'il situe quelque part en Russie – depuis qu'enfant, il a reçu un catalogue dédié de Sam Szafran (1934–2019), pastelliste de génie presque oublié qui a établi son atelier dans cette banlieue parisienne. Devant la commission de sélection, il annonce : "*Donc voilà mon programme [...] faire le voyage en Russie et me rapprocher de Sam Szafran, enfin s'il est encore en vie...*" (M: 17). Durant son séjour, Gregory va arpenter la ville pour rencontrer son modèle fantasmé, trouver une Malakoff imaginaire mais aussi renouer avec son propre passé en se transformant en Gregor, le personnage de son propre récit. En effet, il commence à écrire un journal qui narre ses recherches et qu'il finira par lire au public du centre d'art pour clore sa résidence.

1.2 Des cadres biaisés

La construction de la figure auctoriale par la scénographie est ici évidente et ironique – d'une autodérision qui mine la figure ainsi bâtie. Constamment, la localisation proposée par le texte recèle un biais, une trappe qui permet à l'auteur de s'échapper.

Nous avons là un roman du premier roman. Dans ce sous-genre, dont le parangon serait la *Recherche* proustienne, le narrateur montre comment il en vient à écrire le livre que nous sommes en train de lire et "qui a peut-être débuté ce soir, presque par inadvertance" (21), indique Gregory pour clore le premier chapitre. C'est un roman où l'auteur n'est pas encore écrivain. Cette virginité s'affiche métaphoriquement par le motif de la page blanche dans le texte ou par des livres sans titre ni auteur dans une fausse bibliothèque (32). Elle se manifeste aussi socialement par un positionnement en dehors des réseaux littéraires : Gregory vient d'une famille modeste, avec un père absent et une mère qui, précise-t-il, ne lit pas. Il a grandi à Hawenau, ville moyenne d'Alsace, qu'"aucun Prix Nobel de littérature, aucun cinéaste de la Nouvelle Vague n'a chargé du poids de son génie" (292), et il part résider à Malakoff, décalant le scénario du jeune provincial qui monte à Paris. Peut-on toutefois parler d'un nouvel auteur ? Buchert a déjà produit des œuvres d'art qui apparaissent incidemment dans le roman. Un collectionneur rencontré lors d'une de ses expositions donne l'impulsion au récit, Szafran a motivé sa vocation et constitue l'objet de la quête. Bref, sa vie d'auteur en dehors de la littérature enclenche le récit. La feuille blanche est ainsi empreinte d'une fausse virginité, elle cache les traces d'une autre activité. Ce sont des pages qui, la nuit, sortent immaculées d'une imprimante dans le centre d'art (62) ou la peinture recouvrant le nom d'un défunt sur un mur mais qui, loin de l'effacer, en préserve la mémoire (250).

L'écriture lui permet-elle de se poser comme écrivain ? Une série de cadres thématiques et génériques semblent le situer. C'est le propre d'un texte de résidence, genre souvent décrié parce qu'il détermine économiquement, géographiquement et thématiquement l'activité d'écriture. Alors que l'autonomie de la littérature est devenue la norme, *Malakoff* se présente comme une œuvre de commande, "un quasi-pensum où il s'agit de remplir son contrat" (Mourier 2020). On assigne l'artiste à un lieu en un temps donné pour une production en lien avec l'organisme mécène, ici le centre d'art municipal. Or, l'œuvre dupe le contrat passé. Gregory se présente devant la commission en tant que "plasticien" qui doit donc réaliser une œuvre plastique et, pourtant, il va écrire un roman : "Je n'allais tout de même pas me tirer une balle dans le pied en confessant au jury être en pleine crise de créativité." (M: 5) La posture est celle de l'imposture et elle n'est même pas acceptée par le public. La livraison de sa commande donne lieu à un fiasco : à force de lire son texte, Gregory vide le centre d'art à la fin du roman. L'auditoire épuisé s'en va et l'auteur en profite pour quitter définitivement sa résidence.

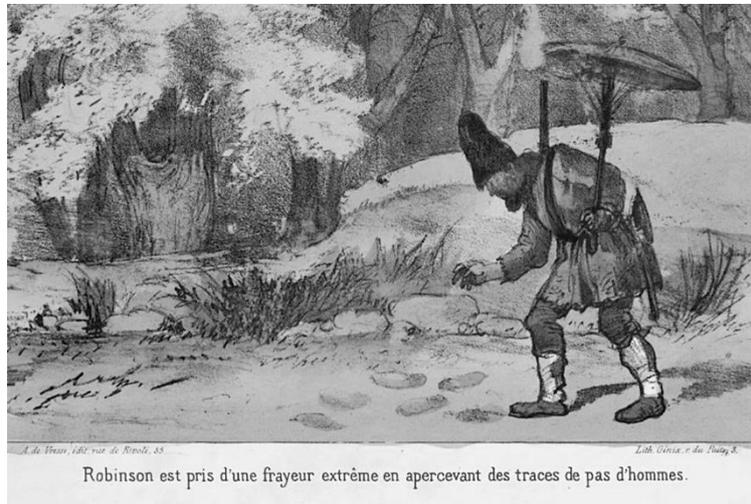
Pourrait-on toutefois rattacher *Malakoff* à la tradition du roman d'artiste ? On retrouve sans doute la lignée du *Künstlerroman* et de ses avatars français (*Le Chef d'œuvre inconnu*, *L'Œuvre*, etc.) où l'artiste est "le héros d'une aventure personnelle et d'une fable esthétique qui noue le destin du créateur à une réflexion sur la création" (Crouzet 1996: 11). Comme Szafran, Buchert exerce, en tant que personne civile, le métier d'artiste. Le texte fait référence à ses œuvres et à celles de Szafran qui représente le modèle originel (M: 37) tandis que, dans l'ensemble, *Malakoff* accumule les citations et les illustrations, devenant ainsi un centre d'art intime. En outre, ce type de roman comporte souvent des scènes d'atelier, qui doivent faire entrer dans les coulisses de la création (Vouilloux 2016: 169–171). On n'en est pas loin chez Buchert. Les dessins d'atelier sont fréquents dans l'œuvre de Szafran et

Gregory rêve de ce lieu comme d'un antre mythique d'où peut émaner la création. Il demande à y entrer : "*je ne ferai que passer, un travelling en plan-séquence dans la flore de votre atelier, [...]. Je serai comme un dormeur qui, sentant poindre le réveil, tente en vain de fixer les images de son rêve.*" (134) Ici encore, l'ironie sabote le cadre. La visite de l'atelier se fera mais très furtivement, le temps de déposer un pot de fleurs, sans pouvoir arrêter une image du lieu. Szafran, quant à lui, refuse de se laisser approcher, il est vu à plusieurs reprises comme un artiste qui s'efface (par l'oubli, par les traces de son écriture, de ses pastels) ou qui mène ailleurs : "dès que je prononce le nom de Sam Szafran, j'ai l'impression d'être égaré dans un pays étranger." (146) Le modèle artistique de Buchert est celui de la dérobade. Une autre filiation, plus discrète, serait à relever à ce propos : celle qui le lie à Édouard Levé dont la dernière des *Œuvres* (2015: 209) contient en germe le dénouement de *Malakoff* ("Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur en donne des lectures [...]. La lecture s'achève lorsque plus personne ne lui demande de poursuivre"). Artiste plasticien écrivant lui aussi, Levé figure le paradoxe d'un auteur qui a tracé son autoportrait par ses livres jusqu'à se liquider complètement avec *Suicide* (2008).¹ Or, on le verra, l'accumulation de traits chez Buchert est moins une garantie d'existence que le signe d'une mort qui rôde autour de l'auteur.

En tout cas, ces filiations situent *Malakoff* dans la "scène englobante" du discours esthétique. Au-delà de l'intrigue, c'est un roman d'art, c'est-à-dire qui parle d'art, d'une certaine conception de l'art, qui est constitué par des œuvres d'art. Plus précisément, il rejoint toute une littérature empreinte par l'art contemporain et qui participe de l'"extension du domaine de l'œuvre" (Meizoz 2020: 195–212) : on s'intéresse moins à l'œuvre comme artefact qu'à son effectuation par l'artiste intégrant des éléments de son contexte, son processus de création, sa performance (lectures, mises en espace, etc.), ses différentes réceptions (glose critique, catalogues d'exposition, etc.), les interactions entre les êtres et les objets qu'elle occasionne. Le livre n'est pas un produit fini mais plutôt la trace de diverses pratiques liées à une activité artistique qu'on nomme "œuvre" (198–199). *Malakoff* se place dans ce courant qui déborde le cadre du livre : "l'intérêt se déporte du *texte* vers les relations de celui-ci avec le *paratexte*." (198) Les pages de ce roman constituent les archives, les empreintes d'un mouvement autour de Szafran et Malakoff. Un dessin inséré dans le texte l'évoque assez bien (ill. 1)² : Robinson découvre les traces de pas de Vendredi qui, lui, n'est déjà plus dans le cadre (M: 138).

¹ Sur la figure auctoriale d'Édouard Levé, voir l'article de Marie Jacquier dans ce volume.

² Toutes les illustrations sont reproduites avec l'aimable autorisation des éditions Verticales et sont tirées de *Malakoff* de Gregory Buchert. ©Verticales.



III. 1

Si Szafran ferme sa porte, l'entrée dans les coulisses de la création se fait plutôt du côté de Gegory. La "scène générique" de *Malakoff* est bien le roman, mais sa "scénographie" est celle du journal d'écrivain, tel le *Journal* de Gide. Il se constitue à travers une série d'entrées datées et si possible localisées, où l'auteur-diariste rend compte de son travail en cours. Cette écriture à forte référentialité se donne pour autobiographique et elle autolégitime le statut d'auteur : seul un écrivain peut écrire un journal d'écrivain. Toutefois, on comprend vite que l'imaginaire du narrateur prend le pas sur le référent, que ce qu'il écrit sur lui-même contribue à une réinvention de soi. Il note ainsi : "Enrique Vila-Matas a dit, mais je ne sais plus où : *on écrit moins pour savoir qui l'on est que pour découvrir en quoi l'on se transforme*, et de fait, c'est bien ma discrète métamorphose que semble enregistrer ce journal au fil des jours [...]." (101) Le journal tire sur l'autofiction d'un auteur qui se place "je ne sais plus où" et ne se fixe pas par l'écriture. La première phrase au discours direct sort du téléphone, vient d'une partie du globe impossible à localiser, pour dire simplement : "*Je suis à l'étranger.*" (11) Le *je* appartient à l'étranger, il ne se trouve qu'ailleurs, il est en déplacement. De fait, celui qui tient la plume se meut avec l'écriture. *Malakoff* n'est pas tant un journal d'écrivain qu'un journal d'écrivain voyageur. Il est qualifié de "journal de bord" sur la quatrième de couverture puis, dans le texte, Gregory parle d'un journal débuté "pour tromper l'ennui du voyage" (21). Il se rattache ainsi à un autre modèle de premier roman, celui de Julien Gracq qui, ne pouvant se rendre en Crimée faute de visa, a rédigé *Au château d'Argol* (1938) : "c'est dans cette vacance qu'il a entamé l'écriture de son premier roman, comme ça, pour tromper l'ennui [...]." (M: 87) Tout comme Gracq, Gregory ne verra pas la Russie, il la fantasmera "en une espèce de réverbération" (87). Le journal de bord est celui d'un voyage imaginaire qui advient parce que l'écrivain est forcé à l'immobilité, à la résidence.

C'est par cette hypothèse et après ce long préambule que nous voulons interroger *Malakoff* : ce roman de résidence oppose une résistance à la domiciliation, produit son écriture à partir de cette "illocalisation" et fait apparaître une figure d'écrivain sans résidence fixe – pour reprendre librement la notion de "*Literatur ohne festen Wohnsitz*" d'Ette (2005). Il ne s'agit pas d'une littérature de voyage, de migration ou d'exil mais de textes portés par une "poétique du mouvement" (Ette: 18), un "écrire entre les mondes" (14) qui ne permet pas de prendre racine mais au contraire qui s'écoule par une ubiquité temporelle et spatiale, un franchissement des frontières culturelles et sociales, des genres littéraires ou fictionnels. De cette littérature se

dégagerait une figure d'auteur en *trans-*, c'est-à-dire en mouvement géographique, historique et identitaire, par l'intertexte, le translinguisme, par la transmédiaticité de son roman. Est-ce bien le cas chez Buchert ? Des similitudes sont incontestables. Gregory se transforme, se trouve simultanément en des lieux et des époques différentes, échappe pour ainsi dire à son propre livre. Ette prenait comme exemple de littérature en mouvement l'œuvre de Cendrars et son burlingage (Ette 2005: 61–101). Sam Szafran est décrit avec un visage "qui rappelle maintenant celui de Blaise Cendrars" (M: 96) et la métaphore de la navigation traverse tout *Malakoff*. Toutefois, ces ressemblances ne suffisent pas. Il serait incongru de reprendre simplement les catégories d'Ette et de confondre une œuvre de la première moitié du XX^e siècle avec un roman de 2020. Après tout, l'ubiquité de l'écriture cendrarsienne est liée aux progrès techniques de son époque (Ette 2005: 83–87). L'écart avec celle de Buchert est énorme. Comprendre comment l'auteur a changé depuis, c'est considérer son contexte technologique. Puisque le texte dégage une figure d'auteur, les outils lui permettant d'écrire doivent être pris en compte. Son visage se compose, un peu à la manière d'un portrait d'Arcimboldo, des instruments de son métier.

Examinons donc cet auteur construit par un premier roman qui bouge. Si nous n'ignorons pas les éléments extratextuels et médiatiques qui façonnent Buchert, nous préférons mettre l'accent sur les mécanismes immanents au livre, trop souvent délaissés dans les études actuelles sur l'auteur. *Malakoff*, son péri-texte, les photographies et les tableaux qui l'accompagnent constituent un auteur imaginaire, polysémique, ubiquitaire, qui se place dans des lieux en mouvement. Cette topographie évolutive s'accompagne d'une esthétique du foisonnement et de l'enchâssement qui brouille la figure auctoriale jusqu'au risque d'asphyxie. Il s'agit toutefois moins d'une mort de l'auteur que d'un nouveau rapport à son œuvre, impliqué par une écriture à l'heure d'Internet. Buchert s'inscrit dans un contexte technologique qui modifie les prérogatives de l'auteur en 2020.

2 Résider en mouvement

Le journal est bordé d'indications spatio-temporelles qui localisent la scène d'écriture. Même le titre – premier seuil du texte – attache le roman à une topographie : on écrit sur Malakoff, dans ou à partir de ce lieu. Toutefois, ce cadre est flottant. Comme pour corriger le titre, l'illustration (ill. 2) de couverture brouille les pistes. Elle se compose de deux clichés modifiés, composés à partir d'une même photographie d'Eugène Trutat intitulée *En route, avec Souleyron et Filhol* (1862) montrant un voyageur qui rêve, appuyé contre une pierre, un bâton en forme de Y dans la main, et un autre debout à l'arrière-plan. La partie gauche est floue tandis que la partie droite est nette mais le personnage d'arrière-plan a disparu. Ce flou n'est pas dû à un mouvement des sujets photographiés (un "filé statique"), il est causé par le déplacement de l'appareil photo. Voilà un principe qui permet d'entrer dans *Malakoff* : la technique artistique permet au lieu cadré de se mouvoir. L'effet d'optique crée un trouble onirique qui laisse apparaître un autre personnage.



III. 2

2.1 Écriture en portance

L'écriture diariste pouvait laisser espérer un cadre fixe. Chaque chapitre commence par le lieu et la date de rédaction. Gregory écrit ces pages entre le 7 janvier et le 3 juin 2016, six mois passés entre Hawenau, Lille et surtout Malakoff où il reste trois mois, n'interrompant sa résidence que le temps d'un week-end en Suisse et le 8 mai pour retourner à Hawenau afin d'y enterrer son chien. Toutefois, ces assignations sont trompeuses. De nombreux chapitres sont écrits alors qu'il est en déplacement. Un chapitre intitulé "L'endroit d'où l'on part" commence ainsi : "Hawenau, lundi 29 février 2016. Je viens de m'asseoir dans le train – direction Malakoff." (M: 51) Plus ponctuellement, les écrits du narrateur circulent, soit avec les cartes postales qu'il envoie de Suisse (185), soit avec les pages de son journal qu'il fait parvenir à Antoine dans un email ou qu'il dépose dans la boîte aux lettres de Szafran (133–134). La scénographie épistolaire s'insère alors dans l'écriture diariste, l'englobe même, faisant bouger le journal intime.

Le cadre n'est pas référentiel mais éminemment subjectif, soumis aux variations émotives et aux aléas de la mémoire. Les lieux évoqués ne sont pas tant situés dans l'espace que dans le temps. Le premier chapitre n'est pas localisé, on indique juste "Jeudi 7 janvier 2016 Vingt minutes d'entretien" (11) comme si la temporalité était un lieu. Jacques, le collectionneur, téléphone à Gregory pour parler d'Hawenau, leur ville natale. Tous deux n'y habitent plus depuis longtemps, mais Jacques, constamment en voyage ("[il] vit dans un jour d'été sans fin"), continue d'évoquer leur *patelin* "dans l'espoir que notre échange lui rappellera quelque souvenir d'enfance" (11–12). Hawenau est moins un lieu qu'une mémoire à stimuler. Quand Gregory s'y promène, les souvenirs affleurent : "Mes trajets ici ressemblent à de longues anamnèses, j'avance de déjà-vu en déjà-vu, de sorte que le présent ne trouve jamais sa place, et que tout ce que je pense ou entreprends n'est que le reflet démultiplié d'une existence révolue." (56) Hawenau, parce qu'elle est une ville banale, permet une ubiquité temporelle du déjà-vu. Elle est un monotone *chronotope*, c'est-à-dire une matérialisation littéraire du temps dans l'espace (Bakhtine 1978). C'est loin d'être le seul. Le titre du livre renvoie à un autre chronotope qui rappelle des souvenirs douloureux : "le nom de Malakoff [...] était gravé en moi, sensible comme une cicatrice rouverte [...]" (M: 13)

2.2 Malakhov/Malakoff

La ville de Malakoff, par son nom, est un lieu fantomatique, où se superposent plusieurs époques et plusieurs endroits. Si la résidence est située en périphérie parisienne, le signifiant est polysémique, recouvre plusieurs toponymes et renvoie à différents objets. On apprend vite que Malakoff doit son nom à la bataille de Malakhov durant la guerre de Crimée. Gregory fait des recherches et résume : en

1855, Sébastopol est assiégée par les troupes napoléoniennes, le lieu est bloqué mais il n'est pas fixe. C'est "un paysage mutant" car un commandant russe au nom oxymorique de Totleben reconstruit sans cesse les remparts de la cité, en les réadaptant au mouvement des ennemis "faisant bouger la ville comme un skippeur manœuvre les voiles" (61). Les ruines bougent encore, le lieu est mort-vivant. Le point nodal de cette défense est la tour Malakhov, bâtiment invisible qui devient une obsession pour les Français, "un songe collectif" (65). Après sa destruction en Russie, un promoteur va réinventer une tour Malakoff fantaisiste en marge de Paris dans une zone baptisée la "Nouvelle-Californie", tour qui sera détruite à l'approche des troupes de Bismarck en 1870 ("Étrange destin que celui de cet ouvrage, condamné à s'effondrer par deux fois dans deux pays différents", 92). Son ombre continue toutefois de planer. La ville prend son nom en 1886 et Gregory découvre un "Hôtel de la Tour" qui reproduit en trompe-l'œil sur sa façade une tour Malakoff imaginaire : "Une brèche dans le réel ouvrant sur un espace-temps merveilleux [...]." (104) Ce "réel" est à double niveau. Il est homodiégétique (la ville de banlieue dans le roman qui bascule dans une Russie fantasmée) et hétérodiégétique (le lieu référentiel qui est inséré dans un roman). En effet, c'est à partir de cet interstice que l'auteur apparaît dans son livre (109) : une photographie le montre à la fenêtre de l'hôtel, dans une chambre mais à la surface du trompe-l'œil, émergeant entre le document et la fiction, à la conjonction de plusieurs lieux, plusieurs époques, plusieurs médias.



À l'origine de Malakoff, il y a donc une tour invisible qui relie la Russie, la Californie et la banlieue parisienne. Le nom de la ville française est ainsi la métonymie d'un fantôme et constitue "un lieu dans lequel on peut être à la fois ici et là-bas" (93). Le signifiant est lui-même évocateur de mouvement. Il est véritablement une translation puisque le *khov* russe devient *koff* en français, en "quelques changements d'orthographe [...] pour traverser les frontières" (66). On peut ajouter qu'un *koff* est un type de navire hollandais à deux mats, filant la métaphore de la navigation et mettant ce livre en bateau. En tout cas, le toponyme de Malakoff évoque une "fiction topographique" (90). Gregory, adolescent, le chargeait déjà d'exotisme en plaçant la commune en Russie : "j'ai même veillé à maintenir le flou qui entourait son exacte localisation, afin de préserver ce léger état d'incertitude que j'appelais à l'époque [...] : mon trouble russe." (16) Ce *trouble* est l'un des principes de fonctionnement du roman. Il est à comprendre dans le sens d'une imprécision géographique, mais aussi d'une vision brumeuse, une perception légèrement dérangée (par la fatigue, l'étourdissement, le malaise) où se mélangent les époques, les personnages, le rêve et la réalité. Le trouble est enfin à lire dans le sens d'une émotion intérieure, d'une agitation comme on parle d'une mer troublée.

2.3 Des lieux animés

Animé par ce trouble, Gregory visite des lieux qui bougent sans cesse et qui, d'une manière ou d'une autre, semblent prendre le pas sur les figures d'auteur. C'est le "méta-magasin" (53) à Hawenau qui change constamment de propriétaires et qui conserve à chaque fois des reliques de ses activités précédentes, comme un pot-pourri de ses différentes périodes. C'est encore la librairie de Hawenau, décrite comme un lieu végétal avec des piles de livres qui évoluent toutes seules : "Comme si les nombreux invendus, en se décomposant avec le temps, produisaient ici un humus à la surface duquel germent de nouveaux livres que personne n'a eu besoin d'écrire pour qu'ils existent." (55) C'est enfin le centre d'art de Malakoff, avec ses objets et ses œuvres qui fonctionnent en autonomie. Il est comme hanté par une installation qui diffuse sans discontinuer "une vidéo de l'artiste italien Gianni Motti, arpentant durant près de six heures les vingt-sept kilomètres que compte [un] tunnel" (63).

Mais l'exemple le plus probant est encore le *Merzbau* de Kurt Schwitters (1887–1948), une œuvre disparue, commencée en 1922 à Hanovre, qui était l'insertion dans le propre domicile de l'artiste d'une vaste structure où s'encastrent ses œuvres et celles de ses amis, des souvenirs personnels et des objets rencontrés dans la rue. Cet agencement en constante évolution a fini par envahir tout l'appartement de Schwitters – tel un chronotope en mouvement. Gregory le compare avec ce que fait sa mère dans sa maison d'Hawenau (24). Elle y mène des travaux et des aménagements continuels, elle constitue son logement en déplaçant son intérieur. Elle pose ainsi dans sa chambre d'enfant des papiers-peints qui représentent une bibliothèque en trompe-l'œil et celle-ci ne va cesser de croître puisque Gregor, à la fin du roman, reproduit cette bibliothèque dans le centre d'art. Il pose le même papier-peint sur des panneaux mobiles qui en pivotant, en bougeant, font de la salle une extension du *Merzbau* familial à la fois bibliothèque et chambre d'enfant : "un double-fond dont je ne dévoilerai l'existence à mon auditoire qu'en cours de récit." (142) Les livres prennent place dans la résidence, transformant le centre en un lieu mouvant, qui communique avec d'autres espace-temps.

Tout ce qui est fixe est donc appelé à bouger. Ce mouvement prend des proportions planétaires. Gregory se compare à Youri Gagarine, autre "petit écrivain-voyageur" qui navigue autour du globe, dépeignant "la dissolution des paysages" (164–165).

Même dans son lit, il doit s'accrocher : "je n'ai jamais su dormir sans m'agripper au bâti – sans doute la peur d'être éjecté du manège terrestre." (15) À l'instar de Montaigne, il a le sentiment que le monde est une branloire pérenne. L'image qui se dessine est ainsi celle d'un voyageur immobile, qui est déplacé par le décor, plus qu'il ne se déplace. Par ce trouble, Gregory accède à l'ubiquité.

3 Foisonnements et métamorphoses

Le mouvement est aussi dû à des effets d'optique provoqués par le foisonnement, la prolifération d'éléments qui saturent le cadre. À partir d'un espace bien délimité, on découvre une surabondance qui, comme pour des poupées-russes, confère un double-fond aux lieux, au texte et aux personnages. Cet enchâssement donne une profondeur à la figure de l'auteur mais il risque aussi de le perdre, de l'étouffer.

3.1 Racines et végétaux

Il s'agit d'abord d'un foisonnement au sens littéral avec la multiplication des plantes qui poussent dans des espaces clos. Le motif est central dans les œuvres de Sam Szafran qui représente ses ateliers envahis par la végétation. Ainsi, Gregory cite de mémoire – et avec quelques coupes dans le texte original (Clair 2000: 9) – un passage du fameux catalogue consacré à Szafran :

ces tapisseries mille-feuilles, tissées de philodendrons, de caoutchoucs, d'aralias, ces cascades de verdure et de lianes entre lesquelles se glisse la silhouette furtive d'un être humain, ont au premier regard l'enchantement des légendes, des contes pour enfants. C'est le plaisir retrouvé du Voyage au centre de la Terre, quand le lecteur atteint le lac intérieur sur les bords duquel poussent les palmiers, les fougères, les graminées géantes d'un monde originel. (M: 30)

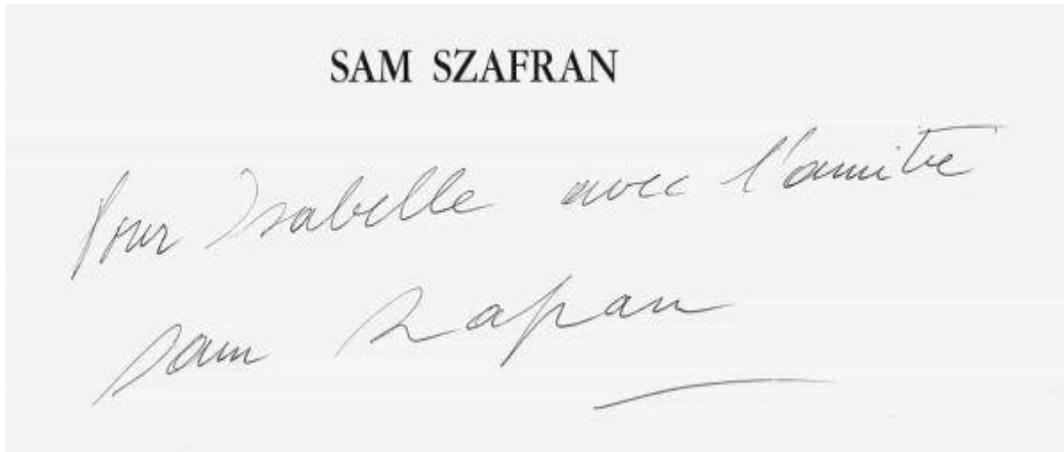
La longue énumération laisse s'épanouir une guirlande végétale, lexicale et intertextuelle puisque le roman cite ici Jean Clair qui cite Jules Verne en un passage décrivant lui aussi un espace clos où prolifèrent les plantes. Elle indique que si l'on remonte le fil de Szafran pour trouver l'origine de l'inspiration de Buchert, on trouve le foisonnement. Le modèle n'est pas unique, il n'est pas la graine d'une multiplicité qui va germer. La première influence consiste déjà en des ramifications, sa source est toujours un méandre.

Une telle profusion ne va pas sans brouiller les figures d'auteur. D'une part, elle envahit tout le cadre et fait disparaître le protagoniste. Szafran compare ainsi son atelier au tableau d'Altdorfer, *Saint Georges terrassant le dragon* (1510), reproduit dans le livre (M: 209). Le héros est au centre de l'image mais occulté, presque submergé par les arbres gigantesques et le feuillage qui occupent toute la toile. Szafran explique qu'à ce niveau de détail, l'œil est comme asphyxié, le chevalier est vaincu par le paysage, tout comme lui-même il est asphyxié, "suffoqué" par le gaz carbonique rejeté par les plantes dans son atelier (205). D'autre part, la prolifération permet une circulation entre les artistes. En dépit des refus de Szafran, Gregory voit se tisser "un stupéfiant réseau de racines aériennes" qui lient l'atelier du pastelliste à d'autres lieux, notamment le logement maternel. Enfin, quand il parvient à entrer dans l'atelier sous prétexte de déposer une plante, c'est avec un plan à long terme : "l'artiste finira tôt ou tard, sans même s'en rendre compte, par peindre la plante et donc par l'intégrer à son œuvre. D'ici quelques mois ou quelques années, [...] je retrouverai ce détail que j'aurai glissé dans l'image." (239) Le modèle artistique se retrouve ensemencé par son épigone tandis que les œuvres de deux auteurs se contiennent réciproquement. Et cette plante agrégative sera un spécimen de "Rosier Tour de Malakoff", mêlant encore une fois les espaces.

3.2 Arborescence et imbrication livresques

L'autre type de foisonnement est livresque et artistique. Il s'agit de l'accumulation ostentatoire d'intertextes qui constituent le roman. Même en ignorant les allusions – souvent transparentes –, on compte plus de 80 références explicites à des auteurs de tous horizons, d'œuvres littéraires, plastiques, cinématographiques. La pléthore a deux conséquences : il efface l'auteur du roman en rappelant que tout texte est une citation ; il provoque des redoublements en plaçant des livres dans le livre, des œuvres dans l'œuvre, en faisant de *Malakoff* une bibliothèque ou un musée. En effet, le roman se caractérise par l'insertion fréquente de tableaux ou de photos. Le livre reproduit pas moins de 72 illustrations, ce qui lui donne un statut hybride, entre œuvre picturale et langagière, mais ce qui confère aussi à l'objet-livre une certaine profondeur, un double-fond – un peu à la manière dont le centre d'art est creusé par le tunnel de la vidéo de Motti (63).

L'enchâssement engendre un trouble : qui est l'auteur ou le lecteur de ce qu'on tient dans les mains ? La première photo (ill. 4) insérée dans *Malakoff* est la page de garde du catalogue dédicacé par Szafran (20). Voilà qui produit un bouleversement des données. Le chapitre liminaire contient le paratexte d'un autre livre : ce qu'on voit, c'est un nom propre et une signature manuscrite, des signes forts de l'identité auctoriale. Toutefois, ils ne renvoient pas à l'auteur du roman. Sam Szafran n'est pas l'auteur du catalogue ; son nom imprimé constitue le titre de l'ouvrage dont Gregory n'est même pas le dédicataire. Le décalage est double, à la fois déplacement du paratexte et quiproquo d'auteur.



Ill. 4

Dans l'ensemble, on ne sait plus très bien ce qu'on lit. *Malakoff* est un bouquin gigogne. Le Merzbau que construit la mère en tapissant la chambre d'une fausse bibliothèque brouille les niveaux de lecture. Cet enchâssement de livres permet réciproquement la constitution du roman et de son auteur. Devant toutes ces couvertures vierges, Gregory y glisse son journal en écrivant le titre et son nom d'auteur sur le mur, par une petite métalepse : "j'ai noté *Malakoff* sur le dos du livre. Ce récit a désormais un titre" (33) – et le démonstratif *ce* renvoie autant au livre représenté qu'à celui qu'on tient dans les mains. Au cours du roman, le journal de Gregory est plusieurs fois mis en scène en tant qu'objet, cité à l'intérieur de son propre texte comme un serpent qui se mord la queue : au premier chapitre ("tenir un journal intime qui a peut-être débuté ce soir", 21), au milieu du récit ("vous avez parcouru la première moitié de ce journal", 133) et à la fin, lors de la lecture publique (301–310) où, en une analepse qui se déplie jusqu'au moment de l'énonciation, coïncident

l'histoire, le récit et la narration. Lit-on le roman *Malakoff* ou la performance de la lecture qui fait *Malakoff* ?

En tout cas, ces enchâssements et cette autoréférentialité contribuent à troubler notre expérience de lecture et la figure de l'auteur. Ils bâtissent *Malakoff* comme un livre de livres ce qui, comme l'ont noté plusieurs journaux, fait écho au nom même de l'écrivain : *Bücher*, le pluriel de *Buch* ("livre") en allemand. Quoi de si étonnant puisque son visage se compose de pages à double-fond ?

3.3 Doppelgregor

Le foisonnement touche enfin le personnage même du narrateur-auteur puisque celui-ci va se dédoubler, après que sa mère lui a rappelé un souvenir d'enfance : "*Plusieurs mois avant ta naissance et même encore deux jours après l'accouchement, tu t'appelais Gregor [...].*" Et le narrateur de commenter : "Voilà comment ma mère a inventé le vrai personnage de cette histoire." (34) La généalogie se trouble. La mère est l'auteure du personnage et le nom originel de l'auteur devient celui du personnage. En effet, Gregory décide de laisser tomber son Y pour revenir à un prénom à consonance russe afin d'accomplir sa résidence : "les deux rameaux du Y me suggéraient un infime dédoublement de personnalité, [...] supprimer cette lettre de mon prénom m'offrirait de faire la bascule entre Gregory, invité en résidence à Malakoff dans les Hauts-de-Seine, et Gregor se préparant à affronter les grands froids de Malakoff-la-Russe." (37) Tout de suite après, en un geste auctorial duplice, il inscrit son nom de personnage sur la couverture du livre en trompe l'œil. Ainsi, celui que Gregory nomme son jumeau, son "Doppelgregor" va lui permettre de s'aventurer dans Malakoff et de faire acte de "transpersonnalisation" (Ette 2005: 62), de se fondre littérairement avec un autre personnage. Devant la boîte postale de Sam Szafran, il remarque le nom à moitié effacé du pastelliste et y adjoint le sien. Ironie de la résidence : le personnage d'auteur se domicilie sur une boîte aux lettres – réceptacle d'écrits en mouvement – et sous le nom de "Gregor SamSza", quasi homonyme du protagoniste de la *Métamorphose* de Kafka (M: 101).

Plus encore, il revêt une nouvelle posture puisqu'il s'accoutre d'un costume de Gregor en se coiffant d'une chapka et en se munissant d'un Y trouvé dans la forêt : "le Y dont j'ai hier amputé mon prénom, revenu sous la forme d'une branche, à la fois bâton de marche et de sourcier." (45) La lettre du prénom matérialisée en un objet renvoie aussi bien au mouvement (un bâton de marche, de transformation) qu'aux origines (la source à retrouver). Effectivement, si le Y évoque un dédoublement, il est aussi, à sa base, un signe de réunion. Il est la lettre commune entre Gregory et Yvon, le père disparu de l'auteur. Alors que la transformation de Gregory se poursuit, un ami de sa mère fait remarquer en alsacien, par translinguisme : "*der gliicht dem...* (il lui ressemble...)" (229). Par le dédoublement, l'ombre du père revient. Le trouble généalogique fait réapparaître un fantôme. Le souvenir d'enfance initialisé par le Y n'est pas tant celui d'un monde parallèle à la *W* de Pérec que le croisement de deux chemins et la promesse de retrouvailles. Mais, comme si le texte doutait de lui-même, un personnage de film de Lubitsch semble s'adresser à Gregory : "*tiendrez-vous les promesses de cet Y ?*" (82)

3.4 Maniérisme mortel

La multiplication des références et des identités donne le tournis. Ce vertige traduit le trouble russe de Gregory mais aussi le danger de se perdre dans ses circonvolutions. Il y a, dans ce roman, une prolifération du sens qui semble ne jamais s'arrêter, au risque de la surinterprétation, du trop-plein ou de la paranoïa. À partir

du moment où Gregory commence son enquête vers une Malakoff fantasmée, une logique indiciare se met en place qui transforme tout élément banal en foyer de significations : "il semblerait que mon quotidien soit balisé de signes auxquels il me faut être chaque jour plus attentif [...]" (45) Bientôt point la crainte de ne pouvoir tout noter, de se laisser déborder par le foisonnement "si je commence à m'attarder sur tout ce qui m'agite l'esprit dès que j'entends un mot ou que je vois une image" (26). Le danger existe de se noyer dans l'écriture, tout comme Mickaël – l'ami d'enfance, premier modèle artistique de Gregory – s'est perdu dans ses dessins avant de se suicider : "Mickaël pouvait crayonner durant des jours. De fait, il était parfaitement incapable d'achever une image [...]. [Il] a dû vivre sa courte existence dans cet étrange territoire que l'écrivain Robert Walser nommait *le territoire du crayon*." (48–49) Affleure aussi le souvenir du *Chef d'œuvre inconnu*, c'est-à-dire la crainte de ne jamais terminer son ouvrage, de ne jamais parvenir au statut d'auteur et de ne rester qu'un brouillon d'artiste.

Toutefois, on perçoit une autre angoisse au fond de cette écriture luxuriante. La prolifération est toujours, dans ce roman, une réaction face au vide, au trou, à la mort. Elle répond à la disparition du père, mais aussi au décès du chien devant la tombe duquel Gregory veut creuser "un réseau dont ce trou aurait été le centre et qui, d'est en ouest, aurait connecté ma ville natale aux divers sous-sols de ce récit" (220). La multiplication des éléments a pour effet d'entourer le trou, de pointer l'invisible, de faire transparaître un vide. On pourrait la rapprocher – en un anachronisme typique de ce roman – du "maniérisme" du XVII^e siècle. Ce que Daniel Arasse définit comme une "artialisation" de l'art (Arasse 2006: 191) se caractérise par les figures serpentine, l'ostentation de l'artifice, le goût du paradoxe, la citation d'autres œuvres, où l'attention glisse du *quoi*, ce qui est représenté, au *comment* le représenter. Bien plus qu'un jeu virtuose, selon Arasse, le maniérisme est la réponse à un trouble, une crise de confiance dans les sources du pouvoir, un sentiment d'instabilité universelle du monde (202). On retrouve, dans *Malakoff*, ces spirales, les involutions, les cadres dans le cadre, les citations insérées mais surtout le vide à l'origine de toutes ces courbes qui composent le roman, "ce journal qui vous tourne autour comme l'escalier en colimaçon s'enroule autour d'un vide central" (M: 133). À quelle crise répond le maniérisme de *Malakoff*? On en a quelques indications quand le narrateur prête l'oreille aux annonces ressassées par France Info en mai 2016 : guerre en Syrie, attentats islamistes, crash d'avion, avènement de Donald Trump, printemps social en France, catastrophes météorologiques. "J'espère être là pour voir ça : la fin du monde" (271), conclut-il. Et cette fin, on la voit effectivement grâce à l'art dans l'art. La dernière peinture insérée dans le roman est *La Fin du monde* de Magritte que Gregor perçoit comme "l'exact contrechamp de l'instant que je suis en train de vivre" (269) où se dessine en négatif l'ombre chinoise de Gregory. Le roman prend des accents collapsologiques tout en reflétant la figure d'un auteur qui disparaît par son œuvre.³

4 L'auteur : du pareil au même

Si le foisonnement fait apparaître du vide, il faut s'intéresser à la spécificité des techniques de démultiplication pour connaître la teneur de ce vide. On est frappé par l'utilisation des "nouvelles technologies" et plus particulièrement d'Internet dans le travail de création artistique. Le sujet de *Malakoff* n'est certes pas le Web. Les mentions et les objets liés au réseau sont présents en tant qu'éléments quotidiens mais restent toujours en arrière-fond.

³ Sur la figure de l'auteur et la collapsologie, voir l'article de Jan Knobloch dans ce volume.

C'est justement là que se trame la poétique sous-jacente du roman. *Malakoff* paraît plus de vingt-cinq ans après l'arrivée d'Internet. Passées les premières expérimentations formelles permises par l'écriture en ligne, le rapport au livre a été repensé, comme en témoignent les nombreux essais sur le sujet – *Remediation* (Bolter / Grustin: 1999) et *Après le livre* (Bon: 2011) en seraient de bons jalons – ainsi que la relation de l'auteur à son œuvre. Ce nouveau rapport est acté par le discours judiciaire. Depuis la loi d'août 2006 (loi DADVSI), l'accent est mis sur les conditions de reproduction de l'œuvre beaucoup plus que sur la marque d'authenticité apposée par l'auteur. La copie pose toujours moins de problèmes techniques ; il s'agit dès lors de contrôler les utilisations et les utilisateurs de cette copie, soit par l'emploi de mesures techniques de protection (du type *Digital Rights Management* – DRM) soit par l'utilisation de licences libres. Ainsi, la pratique du *copyleft* qui s'est développée sur Internet consiste en un exercice subversif du droit d'auteur, celui-ci autorisant la réutilisation, la diffusion et modification de son œuvre tant que cette autorisation est maintenue par ses émules. Il s'agit d'un impératif de partage et de transmission visant à enrichir, par un travail intellectuel collectif et continu, un fonds commun de ressources libres (Pfister 2012: 23). La notion d'auteur n'est sensiblement plus la même que celle qui a émergé à la fin du XVIII^e siècle alors que s'établissait la propriété intellectuelle.

En quoi *Malakoff* est-il empreint d'Internet ? Gilles Bonnet, étudiant la circulation des pratiques d'écriture entre le livre et le Web, ébauche une typologie où il distingue trois relations possibles : la transmédiation du Net vers le livre (reproduction des œuvres électroniques sur un support papier, continuité graphique produisant un "effet de virtuel"), les livres qui témoignent d'une inscription du numérique dans notre quotidien (continuité thématique, les œuvres prenant Internet pour objet) et une poétique venue du Web mais s'incarnant sans ostentation dans un livre-papier, en une sorte de "détourage" qui l'émancipe de son co-texte d'origine. Il s'agit d'une "implémentation, au sens d'installation d'une poétique numérique, une fois dénumérisée, dans un dispositif adapté : le livre" (Bonnet: 2017). C'est à cet égard que *Malakoff* se distingue résolument de la "littérature sans domicile fixe" du siècle précédent. Le roman et la figure d'auteur qu'il produit sont implémentés.

4.1 Navigation et Internet

Les écrivains voyageurs à la Cendrars écrivaient en mouvement grâce aux progrès des moyens de transport (Ette 2005: 64–65) : un titre comme *La Prose du Transsibérien* est en ce sens programmatique. Le voyage en résidence et l'écriture proliférante de Buchert en revanche sont permis, engendrés même par l'Internet qui, dans le langage courant, joue déjà de la métaphore du transport maritime et livresque. On navigue, on surfe sur les pages. Quelques pratiques liées au réseau affluent au cours du roman.

Ce sont bien entendu les hypertextes, déjà latents par l'intertextualité foisonnante, mais très explicites quand Gregory reçoit un mail avec des liens vers des archives numériques de la bibliothèque Gallica (M: 60). La documentation doit permettre de saisir l'histoire de Malakoff mais on ne s'étonnera pas de découvrir que ces titres sont inventés, donnant un fondement fictif à la généalogie de la ville. Les hyperliens sont le signe d'une accessibilité exorbitante à la documentation, facilitant le travail de l'auteur, le menaçant aussi d'une noyade, d'un *flooding* par le foisonnement d'informations (Bonnet 2017). Ils restent toutefois porteurs de créativité. Quand il fait des recherches sur le nom de Gregor, le narrateur dérive de page en page : "D'hyperliens en hyperliens, c'est l'alphabet galicien qui a fini par surgir, où le *grec* s'écrit *i griego*, que mes yeux fatigués m'ont fait lire *i gregor*." (M: 37) Le

trouble est créatif : la vision perturbée fait surgir un nouveau sens et la traversée de pages Internet finit par modifier le nom d'auteur.

Cet exemple s'accompagne d'une autre pratique, celle de la sérendipité, la "sagacité accidentelle" (Horace Walpole), dont on fait l'expérience en trouvant sur Internet des informations alors qu'on cherchait tout autre chose. Sandri (2013) a pointé comment la lecture hypertextuelle était productrice de sérendipité tandis que Catellin (2014) a montré que cet art de la découverte inattendue était moins redevable au hasard qu'à l'attention aux détails croisés en chemin, à une disponibilité intellectuelle nourrie de savoirs préalables, à une interprétation abductive des indices. Or, c'est bien de cela dont fait preuve Gregory dans son enquête *autour* de Szafran et Malakoff : il trouve ce qu'il ne cherche pas, il remarque les signes de son quotidien qui prennent désormais sens. Ainsi, à partir d'un article Wikipédia sur la campagne de Russie de Napoléon, il tombe sur un tableau de la débâcle française et se voit lui-même représenté, errant avec son bâton en Y : "Cette résidence ne serait donc pas mon premier voyage en Russie" (235). La sérendipité agit comme une anamnèse qui lui révèle une vie antérieure et ce tableau de lui-même dérivant "dans les méandres d'un vieux rêve russe" (235) allégorise son mode de recherche. Enfin, Internet permet la localisation et donc la navigation de Malakoff en Malakoff. C'est Google Maps qui fait apparaître sur la carte une multitude de toponymes similaires (188). Il donnera aussi à Gregory sa porte de sortie hors du roman, en lui indiquant une villa en location nommée Tour Malakoff sur la côte normande : "Un plan d'évasion commence à voir le jour, et Trouville est un nom parfait dans ce dessein." (295) Il se met donc partance vers la mer et creuse littéralement la page par une destination vers *Trouville*. Une sorte de profil Airbnb indique une réservation avant que le récit ne touche à sa fin. Gregory écrit le dernier paragraphe dans un abribus – toujours un lieu de départ –, ses pages ne seront bientôt plus noircies tandis que son "téléphone – faute de connexion 3G – affiche une carte GPS mitée de parcelles blanches" (310). Avec le réseau s'interrompent la navigation et l'écriture.

4.2 Un même : bonjour, M. Buchert

Citons une dernière pratique liée à Internet : le *même*, à savoir la duplication virale, souvent humoristique, d'un élément culturel reconnaissable – la plupart du temps une image – et dont la signification se trouve modifiée à chaque transmission, soit par le changement de contexte, soit par une intervention sur cet élément (Bonenfant 2014). Ainsi, lorsque Gregor trouve son bâton en Y dans la forêt où il se promène avec son chien, il commente "je n'aurais pas été surpris que, sur le chemin du retour, deux individus nous apostrophent en nous prenant pour d'autres : *Bonjour, Monsieur Courbet*" (46), et le fameux tableau (1855) de Gustave Courbet est immédiatement inséré dans le roman (ill. 5). Ce même n'est pas le seul dans le roman mais il revêt une importance particulière pour notre sujet. Il s'agit d'une représentation de l'artiste : sur la route de Montpellier, Courbet rencontre son mécène, Alfred Bruyas, accompagné de son domestique et de son chien (Rubin 1997: 127–132). Plus qu'une représentation, c'est une reconnaissance de l'artiste puisque son mécène le salue et l'on a souvent reproché à Courbet de s'être attribué une posture supérieure. Toutefois, cette affirmation de l'artiste devient ici un quiproquo dérisoire. Buchert n'est pas Courbet et même son chien semble un peu perplexe.



III. 5

Cette représentation est, en outre, celle d'un artiste en mouvement : Courbet/Buchert se promène et, à l'arrière-plan, une diligence s'éloigne créant une ligne de fuite. Allons plus loin : on sait que, pour composer ce tableau, Courbet a reproduit une estampe populaire du Juif errant (Nochlin: 1967). Le tableau "original" est donc déjà un mème qui va être repris à son tour par Buchert. Celui-ci s'approprie l'œuvre de Courbet, la fait communiquer avec son texte en modifiant par logiciel le bâton du personnage qui forme désormais un Y. Le tableau de la reconnaissance de l'artiste représente, dès lors, un changement d'identités et une image qui se transforme au fil des reproductions.

4.3 La signature défaussée

On note, à travers cette pratique du mème, deux éléments importants pour la figure auctoriale. D'une part, la duplication n'est pas une stricte répétition. C'est une pratique du *presque*. Les dédoublements, les enchâssements, les œuvres dans l'œuvre ne produisent pas un effet de fractale ou de mise en abyme comme chez Cendrars (Ette 2005). Ils entraînent toujours un léger décalage, une création ou une modification de l'objet original. Ils ne ramènent pas à la même chose – et il n'est pas anodin que le roman préfère parler de "mise en abîme" (M: 85), rappelant l'amputation du Y de Gregory. Quand il termine sa résidence et qu'il abandonne le rôle de Gregor, il ne revient pas tout à fait à lui : si le roman avait commencé comme un rêve (le coup de téléphone nocturne a-t-il vraiment eu lieu ?), il s'achève alors que tout le monde dort sauf Gregory. Il a lu, répété son propre texte, provoquant le ressouvenir de la mort du père sous la forme d'un coup de téléphone venu de l'étranger et interrogeant : "Bonjour, Gregory ?" (304) Par rapport au "Bonjour, M. Courbet", l'inflexion interrogative introduit un doute dans l'identité. Ce n'est pas forcément le Gregory escompté. En sortant du centre d'art, il n'est plus Gregory ou Gregor mais Gregory *de nouveau*, changé par la traversée de Malakoff.

D'autre part, les duplications pointent une dépossession de l'auteur. Dès lors qu'elle est publiée, l'œuvre n'a plus besoin de lui, elle n'est pas unique, authentique, elle évolue au gré de ses réutilisations. Plusieurs objets semblent se reproduire tout seuls tels les livres dans la librairie d'Hawenau ou même le nom Malakoff qui "[existerait]

indépendamment des choses qu'il qualifie", faisant dire à Buchert : "cette histoire, dont je croyais être l'auteur, procède en réalité d'une autre volonté que la mienne, [...] elle n'est qu'une étape parmi d'autres dans les métamorphoses de Malakoff" (182). On comprend mieux l'autodérision de l'auteur-narrateur : c'est aussi l'intuition de sa propre contingence. De manière significative, la dédicace de Szafran dans le catalogue était d'abord l'empreinte d'un seul individu, fragile car originale, déclenchant toute l'enquête (10). Or, cette signature perd de son unicité et de son authenticité. Gregor va jusqu'à la reproduire sur un autre exemplaire du même catalogue, provoquant une autre forme de trouble : "Grisé par le fait de reproduire si facilement la graphie d'un autre, j'ai rempli sans m'en apercevoir une quinzaine de feuilles A5." (168) Le signe par excellence de propriété et d'identité artistiques devient aussi une copie – avec toutes les transformations que cela implique.

Conclusion : l'auteur comme idiot du village

La figure auctoriale de *Malakoff* se retourne sans cesse : résident, il devient vagabond ; à la recherche de son géniteur, il ensemence l'atelier ; s'instituant auteur, il dérive d'une œuvre fluctuante. Ce mouvement n'est pas tant celui de l'artiste que celui impliqué par les outils de la création. Est-ce à dire que l'auteur n'a plus d'importance ? S'il n'a plus la mainmise sur "son" œuvre, il n'a toutefois pas été dissous par le même et le *copyleft*. Son activité artistique n'est pas une création absolue, pérenne, mais une modification relative, transitoire et réciproque. C'est le changement qu'il apporte à un objet, un artefact qu'il reprend, qu'il véhicule et qui le transforme en retour, avant qu'il ne transmette le relais à d'autres : après tout, Gregor tient un bâton, évoquant un possible passage de témoin. Il se trouve à la conjonction de deux figures : celle du copieur qui reproduit, voire s'approprie les œuvres, et celle du relayeur, quand il s'en défait au profit d'autres artistes et les laisse continuer leur chemin. Si nous avons dit que l'œuvre fait l'auteur, celui qui se dégage de *Malakoff* semble être un de ces "artistes sans œuvres" dont parle Jean-Yves Jouannais (Jouannais 2009).

L'*originalité*, clef-de-vôte de la notion d'auteur, est remise en cause par le mouvement de *Malakoff*. Il n'est ici plus question de l'originalité dans le sens d'unicité ou d'authenticité. En revanche, Gregory effectue un travail sur ses origines, il les bricole, il en fait des originalités. Plus encore, l'originalité au sens de folie douce est l'un de ses attributs. Il a tout à fait conscience du dérangement qu'il incarne :

À déambuler quotidiennement avec ma chapka et mon sceptre, je deviendrai bientôt l'original de Malakoff, [...] si tant de municipalités invitent aujourd'hui des artistes à intervenir sur leur territoire, c'est parce qu'elles ont un besoin inconscient de remplacer l'idiot du village – fonction essentielle à toute communauté. Je suis notamment rémunéré pour ça, promener l'excentricité de mon costume dans Malakoff. (76)

La citation est reprise en quatrième de couverture. Elle présente l'auteur, tout compte fait. L'objet de la rémunération, l'œuvre de commande, serait la performance d'un rôle : la posture de l'écrivain n'est pas celle d'un fou du roi mais d'un idiot du village, qui transforme la municipalité en la troublant de sa bizarrerie. Il fait d'une ville en banlieue un champ d'aventures en Russie. Il originalise sa place, il l'excentre sans bouger. Il rend insolite son lieu de résidence. Plus largement, en faisant l'idiot, il s'inscrit – tels Corbière, Allais, Schwitters, Dada ou Duchamp – dans cette veine de la modernité qui, par l'autodérision et le dégonflement du sérieux, subvertit l'art pour le faire glisser hors de son lieu et l'ouvrir à d'autres champs : "En proportion de ce qui est ajouté à son ancienne juridiction, l'art sera

alors moins assuré dans l'absence de maîtrise de ce qui le déborde, le moque, l'excite. L'idiotie sera l'une de ces méthodes, l'un de ces modes de pensée." (Jouannais 2009: 123)

Bibliographie

- André, Marie-Odile / Faerber, Johan (2005): "Avant-propos", in: André, Marie-Odile / Faerber, Johan (éd.): *Premiers romans : 1945–2003*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 9–14.
- Amossy, Ruth (2009): "La double nature de l'image d'auteur", in: *Argumentation et analyse du discours* 3. [<https://doi.org/10.4000/aad.662>, 30.04.2023]
- Amossy, Ruth (2010): *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF.
- Arasse, Daniel (2006): "Pour une histoire brève du maniérisme", in: *Histoires de peintures*. Paris: Gallimard, 189–202. [2003]
- Bakhtine, Mikhaïl (1978): "Formes du temps et du chronotope dans le roman", in: *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 235–398. [1937]
- Barthes, Roland (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bon, François (2011): *Après le livre*. Paris: Seuil.
- Bonenfant, Maude (2014): "Le même numérique : étude sémiotique des réseaux à partir des concepts de trace et d'indice", in: *RISCP* 12, 27–42.
- Bonnet, Gilles (2017): "Le livre implémenté", in: *Fabula / Les colloques: Internet est un cheval de Troie*. [<http://www.fabula.org/colloques/document4127.php>, 30.04.2023]
- Buchert, Gregory (2020): *Malakoff*. Paris: Verticales. [Cité en tant que M]
- Catellin, Sylvie (2014): *Sérendipité. Du conte au concept*. Paris: Seuil.
- Clair, Jean (2000): "Quatre thèmes dans l'œuvre de Szafran", in: Clair, Jean (éd.): *Sam Szafran*. Martigny: Fondation Gianadda, 8–15.
- Crouzet, Michel (1996): "Préface", in: Edmond et Jules de Goncourt: *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 7–76. [1867]
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Jouannais, Jean-Yves (2009): *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*. Paris: Verticales.

- Leclair, Bertrand (2003): "Le premier roman est-il une catégorie critique ?", in: *Europe, Le premier roman*, hors-série, 15–24.
- Lefort-Favreau, Julien (2022): "Définir la littérature par ses marges. La non-fiction chez Verticales", in: *La Revue des lettres modernes* 1, 193–211.
- Levé, Édouard (2002): *Œuvres*. Paris: P.O.L.
- Levé, Édouard (2008): *Suicide*. Paris: P.O.L.
- Maingueneau, Dominique (1993): *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.
- Maingueneau, Dominique (2002): "Problèmes d'ethos", in: *Pratiques* 113–114, 55–67.
- Meizoz, Jérôme (2007): *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2011): *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève : Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2015): "Écrire, c'est entrer en scène : la littérature en personne", in: *CONTEXTES, Varia*.
[<http://journals.openedition.org/contextes/6003>, 03.08.2022]
- Meizoz, Jérôme (2020): *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*. Genève: Slatkine.
- Mourier, Maurice (2020): "Résider à Malakoff", in: *En attendant Nadeau* 105, 26.
- Nochlin, Linda (1967): "Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew", in: *The Art Bulletin* 49, 209–222.
- Pfister, Laurent (2012): "Mort et transfiguration du droit d'auteur ? Éclairages historiques sur les mutations du droit d'auteur à l'heure du numérique", in: *Les Cahiers de la Justice* 4, 13–24.
[<https://doi.org/10.3917/cdlj.1204.0013>, 03.08.2022]
- Rubin, James H. (1997): *Courbet*. Londres: Phaidon.
- Sandri, Eva (2013): "La sérendipité sur Internet : égarement documentaire ou recherche créatrice?", in: *Cygne noir, revue d'exploration sémiotique* 1.
[<http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/la-serendipite-sur-internet>, 03.08.2022]
- Vouilloux, Bernard (2016): "Le roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations", in: *Revue de littérature comparée* 358, 161–172.