

IMPOSSIBLE DE S'EN SORTIR SEUL. FICIONS LABYRINTHIQUES ET SOLITUDE CHEZ FRANZ KAFKA, JORGE LUIS BORGES, MARK Z. DANIELEWSKI ET STANLEY KUBRICK

VINCENT MESSAGE
UNIVERSITÉ PARIS 8 SAINT-DENIS

message.vincent@gmail.com

www.univ-paris8.fr/lgc/index.php/info/enseignants

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'analyser les rapports entre le motif du labyrinthe et le thème de la solitude à partir de quatre œuvres : *La Demeure d'Astérion* de Borges, *Le Terrier* de Kafka, *La Maison des feuilles* de Danielewski et le film *Shining* de Kubrick. Le même scénario s'y répète : isolé dans un labyrinthe, un personnage sombre dans la folie, puis meurt. Pourquoi les fictions labyrinthiques font-elles si souvent appel à ce schéma narratif ? La démonstration passe d'abord par un retour au mythe : la solitude y est la condition du Minotaure, personnage que la modernité a réhabilité. Dans la littérature du XXe, les labyrinthes sont essentiellement d'ordre mental : ils représentent moins un monde extérieur hostile que la complexité intérieure du sujet. En dressant un portrait des personnages qui succombent, on verra que les fictions labyrinthiques s'emploient à démontrer ex negativo la nature dialogique de l'identité subjective. Les victimes du labyrinthe sont des individus qui poussent le refus de l'autre jusqu'au solipsisme et voudraient maîtriser un environnement dont la complexité les déborde. Derrière ces personnages qui représentent autant d'exemples à ne pas suivre, on peut entrevoir un portrait en creux du lecteur idéal des fictions labyrinthiques.

MOTS CLÉ

Mythe littéraire, labyrinthe, Minotaure, solitude, dialogisme, identité subjective, Kafka, Borges, Danielewski, Kubrick, *The Shining*.

No Escape Alone. Maze-like Fictions and Solitude in Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski and Stanley Kubrick

ABSTRACT

This article aims to analyze the relationship between the pattern of the labyrinth and the theme of solitude in four works: *The House of Asterion* by Borges, *The Burrow* by Kafka, *House of Leaves* by Danielewski and Kubrick's film *The Shining*. They all share the same scenario: alone in a maze, a character loses his mind and dies. Why is this narrative pattern so common in maze-like fictions? This can be accounted for in the original myth: the Minotaur, a character brought back by modernity, is defined by his solitude. In twentieth-century literature, labyrinths are essentially mental: they represent the inner complexity of the subject rather than a hostile environment. While depicting the idiosyncrasies of the characters who fail to survive in their labyrinth, I will demonstrate how maze-like fictions help us to understand the dialogic nature of the self. Those who perish in labyrinths are individuals who bring their refusal of interacting with others to a level of solipsism, and who believe they can master the world but do not acknowledge its complexity. Behind those characters whose examples are not to be followed, we can make out the portrait of the ideal reader of maze-like fictions.

KEYWORDS

Literary myth, maze, labyrinth, Minotaur, solitude, loneliness, dialogism, the self, Kafka, Borges, Danielewski, Kubrick, *The Shining*.

1. INTRODUCTION

Le scénario est simple, presque banal : isolée dans un labyrinthe, incapable d'en trouver la sortie, la créature mène son existence vide, sombre lentement dans la folie et sent venir la mort. La triade labyrinthe-solitude-folie nous est devenue familière ; alors que le labyrinthe offre une multiplicité de possibilités narratives, elle semble être un des chemins qu'on y emprunte le plus souvent, et presque la pente naturelle des fictions labyrinthiques. Chaque

auteur enrichit l'histoire d'autres variantes et l'accentue à sa façon : dans *La Demeure d'Astérion*, il suffit de deux pages à Borges pour nous faire prendre en pitié l'individu solitaire qui nous parle, nous raconte son ennui et s'avère au fil des lignes n'être autre que le Minotaure, un être si avide de trouver une forme de rédemption qu'il se défend à peine face à l'épée de Thésée. Le narrateur du *Terrier*, un texte auquel Kafka travaille fin 1923, alors qu'il ne lui reste que six mois à vivre, a lui aussi une identité incertaine, à égale distance de l'humain et de l'animal. Ce troglodyte est le constructeur d'un terrier aux ramifications multiples censé le protéger d'un monde extérieur qu'il juge uniformément hostile et auquel il préfère une solitude radicale. Il envisage à chaque instant de nouveaux travaux susceptibles d'améliorer la sécurité de son abri et entraîne le lecteur dans un formidable labyrinthe mental fait d'hypothèses, d'arguments bientôt réfutés, de ratiocinations et de craintes sans fondement perceptible. Lorsqu'il se met à percevoir un bruit impossible à localiser, sa paranoïa s'exacerbe : il croit à l'arrivée imminente d'un ennemi, élabore des plans de défense et se prépare au combat. Est-il capable de s'en sortir ? Va-t-il au contraire succomber ? Comme souvent chez Kafka, le texte est inachevé et le héros abandonné à un sort inconnu. Reste une certitude : la solitude, dans le labyrinthe, conduit à la folie. Cette histoire se répète. Elle déborde la littérature. En 1980, elle investit les salles de cinéma dans une œuvre qui en constitue la variante la plus connue du grand public. En adaptant *Shining*, le best-seller de Stephen King, Stanley Kubrick est parvenu à conjuguer exigence esthétique et codes traditionnels du film d'horreur. L'occupant solitaire du labyrinthe a soudain un visage qui, pour être humain, n'en est pas moins inquiétant : Jack Nicholson prête son regard torve et son sourire carnassier au personnage de Jack Torrance, un romancier raté qui est chargé de garder un hôtel du Colorado durant l'hiver, et que l'isolement fait sombrer dans la psychose. Torrance tente de tuer sa femme et son fils à coups de hache avant de mourir de froid, perdu dans un labyrinthe végétal. En 2000, enfin, le Californien Mark Z. Danielewski donne une autre version magistrale du mythe dans *La Maison des feuilles*. Ce roman où l'érudition classique le dispute à la culture pop constitue le chaînon manquant entre Borges et Kubrick. Danielewski y exploite toutes les possibilités thématiques et formelles que le labyrinthe offre à la littérature. C'est d'abord une histoire de maison hantée : face au gigantesque labyrinthe qui est apparu un jour dans leur maison, les membres de la famille Navidson ont des réactions divergentes, entre horreur et fascination. Ils décident de faire appel à des explorateurs professionnels pour percer le mystère de cet endroit dont la forme change en permanence. Une fois entré dans les profondeurs de la *maison*¹, le meneur de l'expédition, Holloway, se convainc à l'instar du narrateur du *Terrier* que le grondement qu'il perçoit par intervalles n'est pas une qualité inhérente au lieu mais le cri d'une bête qu'il entreprend aussitôt de traquer. Pris de folie furieuse, chasseur bientôt chassé, sans qu'on sache si la créature existe ou si elle est le produit de sa peur, ce nouveau capitaine Achab tue l'un de ses compagnons, perd tout sens de l'orientation et en est finalement réduit au suicide.

En dépit de leurs différences stylistiques, ces quatre œuvres font preuve d'une continuité thématique étonnante et se prêtent bien à une analyse des rapports entre labyrinthe et solitude. Elles peuvent nous aider à comprendre pourquoi les fictions labyrinthiques font si souvent appel à ce schéma narratif. Sur le papier comme à l'écran, les œuvres du XX^e siècle qui mettent en scène des labyrinthes paraissent approfondir le même constat : impossible de s'en sortir seul. En dressant un portrait de ceux qui succombent, et qui sont autant d'exemples à ne pas suivre, elles proposent une réflexion sur la nature dialogique de l'identité subjective et montrent ce qu'il en coûte de prétendre à l'autosuffisance ou à une maîtrise absolue quand on affronte l'adversité. Sans jamais révéler le plan du labyrinthe, elles délivrent entre les lignes quelques conseils, pointent les qualités nécessaires à ceux qui veulent survivre et, ce faisant, esquissent un autre portrait : celui du lecteur idéal des textes labyrinthiques.

¹ On restitue par l'italique le parti pris typographique de Danielewski, qui fait systématiquement apparaître le mot maison en bleu dans *La Maison des feuilles*.

2. « LA CRÉATURE QUE NOUS SOMMES TOUS »

La bête, d'abord. C'est par elle qu'il faut commencer, car la solitude présente dès le mythe antique est avant tout sa condition. La vie du Minotaure est si pauvre en aventures que les récits se contentent en général d'évoquer d'une part sa préhistoire (les circonstances de sa naissance et de son incarcération) et d'autre part sa mort sous les coups de Thésée. Longtemps, le Minotaure n'a été qu'un symbole de l'horreur et un faire-valoir du héros. Il faut attendre le début du XX^e siècle pour qu'il commence à être revalorisé (Peyronie en Brunel 1988 : 1053-1060). Son enfermement dans le labyrinthe n'est pas à proprement parler une punition, car il n'a commis aucune faute, mais plutôt une mesure de sûreté qui permet à Minos de refouler l'adultère de sa femme Pasiphaé, d'effacer la preuve de ses amours contre-nature avec le taureau de Poséidon. On comprend dès lors la modernité de cette figure à laquelle on pourrait sans peine appliquer les analyses de Foucault sur l'institution asilaire : l'exclu renvoie par son existence même la société à ses manquements, de sorte que sa vue devient insupportable. Son altérité radicale dérange et on la lui fait payer au prix fort en le condamnant à une solitude absolue. L'architecture hors-norme du labyrinthe répond à la nature hybride du Minotaure, leurs monstruosité se correspondent. Fidèles à cette tradition mythique, Borges et Kafka ne cessent de souligner l'interdépendance du dédale et de son occupant. Le premier lien entre labyrinthe et solitude est donc très simple : le labyrinthe est expressément conçu pour isoler ; la mise à l'écart de l'Autre est sa fonction première.

Prison d'un genre particulier, le labyrinthe donne par ailleurs l'exemple rare d'une sous-population carcérale : la demeure est trop vaste pour son unique détenu. Le sentiment de solitude découle directement de cette disproportion. Le caractère labyrinthique d'un bâtiment n'est pas seulement dû à la complexité de son plan, c'est aussi une mesure de densité, le produit du rapport entre surface et nombre d'habitants. Dans *Shining*, Jack, Wendy et Danny Torrance sont ainsi les trois seules personnes à occuper un hôtel capable d'accueillir des centaines de visiteurs. L'immensité du lieu les écrase et les empêche de maîtriser l'espace ; ils n'ont qu'une idée confuse de son plan général, qui n'est jamais montré ; même après plusieurs semaines de séjour, Jack continue de découvrir de nouvelles pièces, comme la *Gold Room* où ont lieu ses premières hallucinations ; faute de pouvoir être partout à la fois, il est facile pour les Torrance de croire à la présence de *quelqu'un d'autre*, d'un intrus menaçant. De même, Astérion chez Borges espère trouver un lieu où il y ait moins de galeries et moins de portes et se trompe parfois en parcourant les couloirs (Borges 1989 : 570). Alors qu'une maison est un espace de prévisibilité, le labyrinthe est un endroit inconnaissable, où la nouveauté guette et peut surgir quand on s'y attend le moins. La solitude qu'on y ressent a un caractère métaphysique : c'est l'effroi de l'homme face à l'infiniment grand.

Liée au personnage du Minotaure, la solitude apparaît également comme le thème le plus original que le mythe ait à offrir. L'histoire du labyrinthe articule plusieurs schèmes narratifs et se caractérise, comme Barthes le souligne à juste titre, par son extrême polyvalence (Barthes 2003 : 171). Elle met en scène le combat de l'homme contre une force animale, illustre à travers le personnage de Dédale l'ingéniosité de l'esprit humain, raconte les difficultés inattendues de l'errance. Mais le labyrinthe est loin d'être le seul mythe antique à évoquer l'affrontement entre un héros et un monstre. Et quand il s'agit de dire l'errance, il semble que *L'Odyssée* reste le référent mythique privilégié. La chose est évidente chez Joyce, où le labyrinthe, présent dans le nom de Stephen Dedalus et utilisé comme technique narrative dans l'épisode des *Rochers Errants*, reste en retrait par rapport au schéma odysseén². Dans les textes de l'errance, le labyrinthe est une métaphore présente en filigrane mais qui n'exerce en général pas d'influence structurante sur le texte. C'est un simple motif d'accompagnement

² Cf. Joyce, James (1995). *Ulysse* in *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. « Les Rochers Errants » : 247-287 et la notice de Marie-Danièle Vors : 1413-1424.

qu'on convoque dès que la ligne brisée d'un trajet vire au zigzag ou à la boucle, dès que les personnages ont le sentiment de tourner en rond et que leur voyage sans but se transforme en une répétition du même. Si, comme aime à le répéter Borges³, *L'Odyssee* fonde tous les récits de voyage tandis que *L'Iliade* est l'archétype littéraire de tous les conflits, le mythe du labyrinthe semble, par son évocation du destin du Minotaure, offrir un autre récit fondateur, qui est resté latent jusqu'au XIX^e siècle et que la modernité a actualisé : celui de l'existence statique et monotone d'un sujet livré à lui-même, d'une vie quelconque où le conflit avec l'autre, incarné par Thésée, est négligeable par rapport au combat incessant que le sujet mène contre lui-même, contre son hybridité et la part monstrueuse de sa nature. Le privilège donné par la littérature moderne à l'analyse de situations existentielles et à l'introspection au détriment de l'action explique que beaucoup d'auteurs aient choisi de jouer sur ce blanc du mythe et repoussent hors-champ l'affrontement final, comme le font Kafka et Borges. Les fictions labyrinthiques du XX^e siècle s'occupent d'abord du monstre en nous. Au siècle de la psychanalyse, elles reflètent l'idée que le chez-soi peut être un lieu menaçant, et l'inconscient un monstre tapi au fond de notre labyrinthe psychique. Elles ordonnent le monde à partir d'une conscience immobile, enquêtent sur la solitude d'un sujet à l'identité complexe prisonnier d'un environnement complexe⁴. Chez Danielewski, c'est d'ailleurs l'effet que le narrateur Johnny Truant prête au film tourné par Navidson à propos de sa *maison*⁵: « And then for better or worse you'll turn [...] fighting with everything you've got not to face the thing you most dread, [...] the creature you truly are, the creature we all are, buried in the nameless black of a name » (Danielewski 2000 : xxiii). « Et alors, pour le meilleur ou pour le pire, vous vous retournerez [...] vous lutterez de toutes vos forces pour ne pas faire face à la chose que vous redoutez le plus [...] la créature que vous êtes réellement, la créature que nous sommes tous, enfouie dans l'obscurité anonyme d'un nom » (Danielewski 2002 : xxix).

Il existe donc toute une série de raisons pour lesquelles l'intérêt qu'un auteur porte au motif du labyrinthe peut le conduire à une réflexion sur le thème de la solitude. Il convient d'ailleurs de noter que la réciproque est vraie : si le labyrinthe évoque la solitude, la solitude engendre le labyrinthe. L'isolement crée les conditions d'une confusion mentale que les labyrinthes physiques symbolisent ou qui se trouve mimée dans le texte par des procédés stylistiques. Le phénomène n'a rien d'étonnant, puisque le labyrinthe est d'abord une figure mentale ou une métaphore. Ce n'est que dans un second temps, remarque Barthes, qu'on lui a inventé des « versions de dénotation » sous la forme de labyrinthes végétaux ou de constructions (Barthes 2003 : 174). Dans le roman de Danielewski, les critiques du *Navidson Record* s'interrogent ainsi à de multiples reprises sur la nature essentiellement subjective de la *maison* labyrinthique⁶. Bien que de nombreux personnages fassent au cours de l'intrigue l'expérience de cet endroit, certains préfèrent y voir une émanation de la psyché humaine, un espace en rapport parfait avec l'état mental des individus qui l'explorent :

Some have suggested that the horrors Navidson encountered in that *house* were merely manifestations of his own troubled psyche. Dr. Iben Van Pollit [...] claims the entire *house* is a physical incarnation of Navidson's psychological pain: "I often wonder how things might have turned out if Navidson had, how shall we say, done a little bit of *house* cleaning". (Danielewski 2000 : 21)

³ Voir notamment « Les quatre cycles » in *L'Or des tigres* (1999), in Œuvres complètes II. Paris : Gallimard : 290-291.

⁴ Voir Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, qui analyse entre autres *La Demeure d'Astérion* (1993 : 108).

⁵ Notons que dans la traduction française, Johnny Truant devient Johnny Errand.

⁶ On se reportera en particulier au chapitre X où les enjeux du débat sur la nature subjective ou objective du labyrinthe et plus généralement de l'espace sont clairement présentés. Danielewski (2000) : 165-179.

Certains ont suggéré que les horreurs que Navidson a rencontrées dans cette *maison* étaient simplement des manifestations de sa propre psyché confuse. Le Dr Iben Van Pollit [...] prétend que la *maison* tout entière est une incarnation physique des affres mentales de Navidson : « Je me demande souvent comment les choses auraient tourné si Will Navidson avait, comment dire, fait un peu de ménage dans ses méninges ». (Danielewski 2002 : 21)

Chez Kafka, la paranoïa du narrateur est le point de départ du texte. Elle se manifeste d'abord par la construction du terrier qui la spatialise (transforme la folie en espace concret) puis par le discours du narrateur qui la verbalise et en fait un véritable labyrinthe textuel. Le lecteur a le sentiment d'être enfermé dans le cerveau du troglodyte solitaire, dans sa parole divagante où chaque phrase est une expédition à l'issue incertaine, un couloir qui risque fort de ne déboucher sur rien. La désorientation dans la pensée passe en effet par des perturbations logiques qui font perdre au lecteur ses repères habituels : le narrateur échafaude des raisonnements qui seraient rigoureux s'ils ne se fondaient sur des prémisses aberrantes, il pense et agit de façon impulsive, n'hésite pas à affirmer dans un même souffle une chose et son contraire. Après avoir expliqué le stratagème qu'il compte mettre en œuvre pour localiser le chuintement qui trouble la quiétude de son terrier, il dit ainsi : « Der neue vernünftige Plan lockt mich und lockt mich nicht » (Kafka 1992 : 616). « Mon nouveau projet, fort raisonnable, me séduit et ne me séduit pas » (Kafka 2002 : 51). Ou bien, un peu plus tôt : « So kann ich diese Zeit hier ganz auskosten und sorgenlos verbringen, vielmehr ich könnte es und kann es doch nicht » (Kafka 1992 : 590). « Ainsi je peux jouir pleinement et sans souci des moments que je passe ici, ou plutôt je le pourrais, mais c'est impossible » (Kafka 2002 : 23). On verra plus loin que son état de délabrement mental est pour bonne part la conséquence de l'isolement absolu dans lequel il a choisi de vivre.

Si solitude et labyrinthe sont souvent liés dans les fictions du XX^e siècle, c'est donc d'abord parce que les labyrinthes modernes sont de nature essentiellement mentale. Le labyrinthe représente moins un monde extérieur hostile que la complexité intérieure du sujet et les risques que court un individu à se replier sur lui-même. En se coupant du monde, les personnages de Kafka, de Borges, de Danielewski et de Kubrick croient mettre le danger derrière eux alors qu'ils le décuplent. Car se retrouver seul avec soi-même, fermer la porte, jeter la clef, c'est s'enfermer avec l'ennemi. Il est impossible pour ces personnages de s'en sortir seuls, puisque c'est à un adversaire intérieur qu'ils doivent échapper. L'espace clos qu'ils ne peuvent quitter, quels que soient les efforts qu'ils déploient, où ils errent constamment et dont seule la mort les délivre, est celui de leur propre subjectivité.

3. PORTRAIT DE CEUX QUI SUCCOMBENT

Afin de comprendre pourquoi le sujet solitaire est souvent la victime du labyrinthe, que ce labyrinthe soit une réalité extérieure ou se confonde avec son psychisme perturbé, il nous faut maintenant esquisser le portrait de ceux qui succombent et voir quelles sont leurs caractéristiques communes.

3.1. Un refus de l'autre poussé jusqu'au solipsisme

La victime du labyrinthe est un sujet qui pense pouvoir affronter seul l'adversité et croit être autosuffisant. Comme un mauvais lecteur de Descartes qui n'en aurait retenu que la mise en cause systématique des réalités extérieures et la refondation de la connaissance à partir de la conscience subjective, il vit dans l'idée qu'il peut trouver en lui-même des principes suffisants pour guider son action et interpréter le monde qui l'environne. Mû par son orgueil, il affirme qu'il n'a pas besoin des autres et refuse tout contact avec eux. Sa solitude est extrême et toujours spectaculaire. Dans le cas d'Astérior ou du constructeur du *Terrier*, l'isolement est une des données initiales du récit. Il est encore renforcé par le fait qu'ils apparaissent tous deux comme des êtres uniques en leur genre, des monstres qui n'ont jamais vécu parmi leurs semblables, sont coupés de leur ascendance et n'engendreront pas de descendance, de sorte

qu'ils ne s'inscrivent dans aucune généalogie. Astérion revendique cette unicité sur un ton mégalomane et affirme qu'elle l'apparente au soleil. C'est histoire de sauver la face : en réalité, cet être pétri de contradictions souffre d'une solitude qu'on lui a imposée et fait semblant de mépriser la société des hommes parce que sa nature monstrueuse lui en interdit la fréquentation. Son orgueil n'est qu'une réplique à l'exclusion dont il est la victime. Le narrateur kafkaïen, lui, refait chaque jour le choix de la solitude ; il assimile les autres à des agresseurs potentiels, désireux de s'emparer de son terrier et dont le contact lui serait nécessairement fatal. L'isolement de Jack Torrance et de Holloway est plus progressif : alors qu'ils sont au départ intégrés à une famille ou à un groupe, on les voit au cours du récit prendre la décision de se couper de cet environnement et on pressent qu'ils signent là leur acte de mort. Dans *Shining*, cette rupture a lieu lorsque Torrance houspille sa femme Wendy et lui ordonne de ne plus jamais le déranger quand il travaille à son roman. Quant à Holloway, c'est lors de sa deuxième exploration de la *maison* qu'il se trouve à la croisée des chemins : il refuse de faire demi-tour comme ses compagnons Jed et Wax l'en adjurent, décide de poursuivre seul et s'enfonce rapidement dans les ténèbres, sur les traces de sa proie insaisissable (Danielewski 2000 : 124).

Une fois que la solitude s'est refermée sur les personnages, ils n'en ont pas pour autant fini du discours. Ils continuent à parler et à se parler. Les quatre œuvres constituent ainsi une merveilleuse démonstration *ex negativo* de la nature dialogique de l'identité subjective. Elles offrent de nombreux exemples d'un dialogisme intérieur, confirmant l'idée de Bakhtine selon laquelle le sujet parlant est entièrement le produit d'interrelations sociales : même en l'absence des autres, son expérience intérieure relève d'un dialogue intersubjectif (Todorov 1981 : 56).

La représentation de ce dialogisme intérieur, très élaborée, prend des formes diverses selon les circonstances : isolé dans le labyrinthe, le sujet commence en général par se parler à lui-même, afin de conjurer sa peur, d'objectiver les sentiments qu'il éprouve, de trouver dans le son de sa propre voix un encouragement ou un réconfort. « I bette be able to find my way back » (Danielewski 2000 : 67) « Vaudrait mieux que je revienne sur mes pas », se dit ainsi Will Navidson un moment égaré dans la *maison*. « Think, Navy, think » (Danielewski 2000 : 68) « Réfléchis, Navy, réfléchis », se répète-t-il à voix haute pour se donner du courage, en ayant recours à ce vocatif caractéristique des dialogues que nous entretenons avec nous-mêmes (Danielewski 2002 : 68-69).

Les personnages peuvent aussi s'adresser à un auditoire qu'ils s'inventent et en fonction duquel ils modulent leur discours, quand bien même cet auditoire reste indéfini. C'est la situation d'énonciation paradoxale qu'on trouve chez Borges et Kafka : s'exprimant à la première personne, les deux narrateurs semblent tenir pour acquise la présence d'un auditeur capable de les comprendre, ils anticipent ses objections et s'efforcent de le gagner à leur cause. Leur parole a un statut foncièrement ambigu : elle ne relève ni de l'écrit, ni de l'oral ; plus formalisée que ne le serait un monologue intérieur, elle ne comprend pas pour autant de pronom mis en apostrophe, n'est pas explicitement adressée à un destinataire. Le refus de l'autre n'empêche donc pas ces personnages de continuer à entretenir un dialogue avec autrui, sans qu'ils soient conscients de cette contradiction. Astérion manifeste par exemple un grand souci du qu'en dira-t-on : il s'applique à laver sa réputation salie par des rumeurs selon lesquelles il serait un fou ou un misanthrope. Un peu plus tard, néanmoins, il affirme de façon abrupte : « No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres » (Borges 1989 : 569). « Ce qu'un homme peut communiquer à d'autres hommes ne m'intéresse pas » (Borges 1993 : 602). La chose est encore plus étonnante chez Kafka, puisque le narrateur qui a passé sa vie à tenter de rester inaperçu et à défendre son terrier contre les incursions d'autrui explique par le menu à son auditoire ses efforts pour n'être connu de personne et lui révèle les moindres faiblesses de son terrier, chacune des brèches par lesquelles l'autre pourrait en prendre possession. Même ces textes de solitude extrême sont donc hantés par l'image d'une audience idéale.

Parfois, enfin, ces représentants d'autrui prennent plus de consistance : ils deviennent de véritables doubles imaginaires auxquels les sujets déboussolés donnent un nom, une identité,

et avec lesquels ils s'empresment d'établir un dialogue. Le jeu préféré d'Astérion est ainsi celui de « l'autre Astérion », un *alter ego* qu'il initie au labyrinthe en lui faisant faire le tour du propriétaire : « Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta* » (Borges 1989 : 570). « Avec de grandes marques de politesse, je lui dis : “Maintenant, nous revenons au carrefour précédent”, ou “Maintenant, nous débouchons dans une autre cour”, ou : “Je te disais bien que cette conduite d'eau te plairait” » (Borges 1993 : 602). Plongé dans un état second par l'isolement et par l'alcool, Jack Torrance se met quant à lui à rencontrer des fantômes, d'anciens membres du personnel de l'*Overlook* revenus hanter les salles vides. Torrance confie ses malheurs au barman Lloyd et écoute les conseils de Grady, l'ancien intendant qui l'incite en quelques formules sibyllines à se débarrasser de sa femme et de son fils, ceux-ci n'étant à ses yeux que des fardeaux qui retardent Jack dans son travail solitaire de romancier. Assistant à ces scènes de dialogues hallucinés, empreintes d'une ironie tragique, le spectateur a parfaitement conscience que Torrance ferait mieux de rétablir un lien avec Wendy et Danny, qui ont l'avantage d'être réels et pourraient l'aider pour de bon. Mais dans l'esprit de ce sujet masculin et adulte qu'est Torrance, confier ses difficultés à une femme et à un enfant reviendrait à abdiquer son idéal d'autosuffisance et représenterait un terrible aveu d'échec.

Malheureusement pour les victimes du labyrinthe, ce dialogisme intérieur ne suffit pas. Si l'expression verbale est le lieu où l'expérience subjective se met en forme, les réactions des autres jouent aussi un rôle crucial pour consolider cette expérience. Ayant rompu avec tous leurs interlocuteurs réels, les personnages s'enfoncent dans le solipsisme et deviennent incapables de prendre du recul par rapport à leur situation. Lorsque le narrateur-troglodyte du *Terrier* commence à entendre le chuintement qui va bientôt l'obséder, il aimerait avoir quelqu'un vers qui se tourner pour vérifier qu'il ne s'agit pas d'une illusion : « Es ist ja nichts, manchmal glaube ich, niemand außer mir würde es hören » (Kafka 1992 : 608). « Man sucht jemanden dem man [diese Entdeckung] vorher unangezweifelt anvertrauen könnte » (Kafka 1992 : 618). « À vrai dire, ce n'est rien, je pense parfois que personne d'autre que moi ne pourrait l'entendre » (Kafka 2002 : 43). « On cherche d'abord quelqu'un à qui confier [cette découverte] avant de la remettre en doute » (Kafka 2002 : 54). Mais justement, il n'y a personne. L'absence des autres rend impossible la validation intersubjective des contenus de la perception. Le sujet est dès lors contraint de les rapporter au monde au lieu de les relativiser et de voir qu'ils découlent de l'état mental dans lequel il se trouve momentanément. En faisant de l'imagination paranoïaque de son protagoniste la source de ses malheurs, Kafka reprend la tradition classique qui voit dans l'imagination « la folle du logis », et que le philosophe Alain commente en ces termes : « Il est prudent de ne point trop se croire soi-même, dès qu'une passion forte [...] nous anime. [...] Il est assez clair que le jugement et le tumulte du corps réagissent continuellement l'un sur l'autre, comme l'anxiété, la peur, la colère en témoignent » (Alain 1958 : 223-224). Tout comme l'identité, la connaissance se construit dans un échange dialogique : elle passe par une médiation, s'éprouve et se stabilise grâce au jugement de l'autre. Seule l'activité d'autrui peut créer la personnalité extérieurement finie (Todorov 1981 : 147). Pour affronter l'adversité quand on vit dans la solitude, il faudrait alors avoir la méthode d'un Descartes, la fermeté d'esprit inébranlable d'un Robinson Crusoé. Revenant sur ses études de philosophie dans le *Discours de la méthode*, Descartes explique que c'est la multitude d'opinions contradictoires « touchant une même matière » qui a suscité chez lui la volonté de faire table rase (Descartes 1953 : 130). Ces contradictions parasitent l'exercice du jugement, et Descartes désapprouve le relativisme général qui paraît en découler. Sans nier ce risque, les fictions labyrinthiques que nous étudions semblent indiquer que pour le sujet ordinaire, celui du solipsisme est supérieur. À errer en compagnie des autres, on court le danger de la confusion, peut-être celui d'un certain immobilisme ; à errer seul, on se condamne à la folie. À rebours de la tradition cartésienne qui fait du sujet pensant un être capable de s'orienter de façon autonome, les fictions labyrinthiques offrent donc l'image d'un sujet communautaire, incapable de survivre s'il se coupe de son entourage, et pour qui ne compter que sur soi-même est la meilleure façon d'être brisé.

3.2. La prétention à la maîtrise

Ceux qui succombent sont aussi souvent des labyrinthophobes, c'est-à-dire des individus qui refusent la complexité du réel et aimeraient pouvoir entièrement le maîtriser. Le labyrinthe est un des symboles les plus puissants dont la littérature dispose pour figurer un environnement hostile à l'être humain : les difficultés de parcours s'y matérialisent sous forme d'obstacles physiques, l'impasse y représente l'erreur, tandis que l'adversité abstraite peut y devenir un danger de mort des plus concrets. Confronté à ce lieu qui met à rude épreuve leur intelligence, les labyrinthophobes n'ont qu'une hâte : retrouver une sensation de maîtrise, avoir de nouveau le sentiment de contrôler ce qui leur arrive. Animés par ce désir de puissance, ils ont tendance à nier la difficulté, font preuve d'obstination, continuent à marcher en ligne droite comme si de rien n'était. Leur rapport aux autres et leur rapport au monde fonctionnent selon un régime similaire : c'est une fois de plus par attachement au principe d'autonomie subjective qu'ils ont du mal à accepter que le monde extérieur leur oppose une telle résistance, que le tracé du labyrinthe contraigne leurs choix et ne les laisse plus libres de leur trajectoire.

Le narrateur du *Terrier* est l'exemple typique d'un individu désireux de vivre dans un univers entièrement façonné par ses soins. Il a conçu et construit lui-même son terrier, sans aucune aide extérieure, il en connaît les moindres détails et fait preuve à son égard d'une possessivité proprement malade. Un des lieux de sa construction auxquels il tient le plus est la place-forte où il stocke ses provisions, et qui est l'équivalent du centre qu'on trouve dans les labyrinthes. Bien que le terrier soit construit dans la terre, il avoue avoir souvent songé à détacher cette place-forte du sol, à l'en isoler afin de pouvoir la surveiller de l'extérieur et y jouir mieux du silence (Kafka 2002 : 45-46). Ce projet irréalisable marque sa volonté de s'arracher entièrement à la contingence qui régit le monde du dehors, de se rendre maître et possesseur de son environnement comme le sujet cartésien l'est de la nature. En faisant de son troglodyte un paranoïaque obsédé par sa sécurité personnelle, Kafka souligne les dangers inhérents aux tentatives de domination du monde par la pensée. L'arraisonnement est impossible. Qui souhaite une sécurité absolue ne se sentira jamais en sécurité. Cette tendance à l'absolutisme définit aussi le mode de pensée du narrateur : il ne connaît ni degrés, ni nuances, court toujours aux extrêmes, passe du tout au rien par des mouvements de bascule très violents : « Ich verstehe plötzlich meinen frühern Plan nicht, ich kann in dem ehemals verständigen nicht den geringsten Verstand finden » (Kafka 1992 : 620). « Tout d'un coup, je ne comprends plus mon ancien plan. Alors qu'il me semblait autrefois judicieux, je ne lui trouve plus maintenant le moindre bon sens (Kafka 2002 : 56). Cette logique binaire a des conséquences gravissimes, puisqu'elle conduit le narrateur à assimiler la moindre incertitude au déferlement du chaos. Dès qu'un détail lui échappe, il considère que *tout* lui échappe, ce qui engendre chez lui un sentiment de panique. Ce qui nous est raconté dans *Le Terrier*, c'est ainsi l'histoire d'un constructeur de labyrinthes qui déteste les labyrinthes, d'un individu qui se trouve pris au piège dans son environnement mental et devient la cause de sa propre asphyxie.

À quoi ressemble-t-il concrètement, ce sujet qui se voudrait autosuffisant et prétend vaincre les difficultés du labyrinthe ? Dans son essai *Professeurs de désespoir*, Nancy Huston insiste sur le fait que la philosophie occidentale moderne a été conçue par (et pensée pour) des sujets blancs, masculins et adultes. Analysant les œuvres de rescapés des camps, elle montre que les idéaux de ces sujets-là ont mal survécu à l'expérience concentrationnaire : « le "moi" de ceux qui ont été formés à la philosophie du sujet a été *particulièrement* dévasté dans les camps. Pourquoi ? Parce qu'ils avaient érigé l'autosuffisance en idéal. Les priver de cette chose-là, c'était donc les détruire tout à fait » (Huston 2004 : 139). *La Maison des feuilles* et *Shining* offrent une confirmation éclatante de cette analyse : Jack Torrance et Holloway, qui y sont victimes du labyrinthe, correspondent à ce profil. Ils incarnent un modèle de virilité dépassé, qu'il convient d'examiner de plus près.

Le film de Kubrick a pour décor la *wilderness* du grand Ouest américain. Gardien de l'hôtel *Overlook*, Jack Torrance doit servir un projet de domestication de la nature : durant la

morte saison, la présence humaine se retire de ce coin du Colorado, et il faut quelqu'un pour lutter contre les éléments, signaler et réparer les dommages causés par l'hiver. Le rôle de Torrance est à cet égard similaire à celui du narrateur kafkaïen, puisque lui aussi considère la nature comme l'ennemi et se refuse à y mettre les pieds. Lors de la tournée d'inspection qui précède la fermeture de l'hôtel, les gérants initient Torrance aux technologies qui doivent lui permettre de survivre dans un isolement complet : outre le système de chauffage, la radio et la motoneige, ce sont les tonnes de nourriture congelées stockées à l'intérieur des chambres froides. À l'*Overlook*, les animaux de la *wilderness* sont réduits à des pièces de viande ou à des trophées de chasse accrochés aux murs, tandis que la nature est un simple décor que l'on a mis sous vitres. Au cours du film, Torrance devenu fou choisit de radicaliser encore son isolement en sabotant la radio et la motoneige. Alors que dans le livre de Stephen King, c'est l'explosion de la chaudière qui met fin à la vie de Jack, chez Kubrick seule la volonté humaine est en cause. Le signal que le réalisateur nous envoie par ce choix narratif est clair : le projet de domination de la nature n'est pas techniquement irréalisable, mais il est inhumain.

Si Jack Torrance se réjouit de passer l'hiver seul avec sa famille dans le Colorado, c'est qu'il compte y achever un livre. Selon un schéma très classique dans les fictions qui mettent en scène des écrivains, il associe donc tout contact avec le dehors à une perte de temps dans « le monde » et préfère rester confiné pour se consacrer exclusivement à son travail. Écrivain qui n'a connu pour l'instant que l'échec, il ressent avec acuité la pression de la société de carrières américaine, où la gent masculine se divise en *winners* et en *losers*. L'hiver à l'*Overlook* a pour lui une valeur de test : c'est une épreuve initiatique qui doit lui permettre de montrer qu'il est capable de surmonter sa paresse et d'obtenir un succès décisif. Plutôt que de profiter de ce séjour à la montagne en compagnie de sa femme et de son fils, il préfère donc errer dans les couloirs de l'hôtel et se confier aux fantômes de Lloyd et de Grady, qui partagent ses lourdes responsabilités de sujet blanc, masculin et adulte et dont il aimerait obtenir la reconnaissance. « White man's burden », répète-t-il ainsi en sirotant son whisky, reprenant une expression de Kipling souvent utilisée pour désigner la « mission civilisatrice » que les Britanniques prétendaient mener dans leurs colonies. Malheureusement, la stratégie de retrait du monde, favorable au succès du narrateur proustien, réussit moins bien à Torrance : faute de se nourrir de la réalité qui l'environne, il n'arrive pas à en rendre compte ; faute d'*input*, son *output* se réduit à une seule et même phrase autocentrée dont la répétition maniaque sur les centaines de pages de son tapuscrit constitue la preuve définitive de son effondrement mental : *All work and no play makes Jack a dull boy*. Après la course-poursuite dans le labyrinthe, ce proverbe à première vue banal prend un tout autre relief : Danny, qui s'est déjà promené dans le labyrinthe pour y jouer, parvient à retrouver son chemin et à semer son père grâce à une ruse d'Indien consistant à revenir sur ses pas ; Jack, qui n'a fait que travailler et ne connaît que la vitesse brute de l'homme blanc, perd quant à lui tout sens de l'orientation et succombe dans la nuit glaciale.

Le sort que connaît Holloway dans *La Maison des feuilles* est assez similaire. Son refus de la complexité le conduit à la mort. D'après Barthes, le problème que pose le labyrinthe est avant tout d'ordre herméneutique : il s'agit d'être attentif aux moindres signes, de les lire correctement pour savoir où aller (Barthes 2003 : 169). L'analyse est juste mais incomplète. Le labyrinthe est précisément le lieu où les signes sont insuffisants ; les couloirs et les pièces s'y ressemblent tous, et cette monotonie rend les signes ambigus, de sorte qu'ils ne s'ordonnent jamais en une véritable signalisation. Qui veut sortir du labyrinthe doit donc aussi faire preuve d'une intelligence pratique assez aiguë pour réguler efficacement ses choix dans cet espace où de nombreuses options se présentent en permanence. Holloway ne dispose d'aucune de ces deux facultés : c'est parce qu'il interprète mal les signes et prend une série de mauvaises décisions qu'il périt dans la nuit du labyrinthe. Partis en exploration, Jed, Wax et Holloway ont pour but d'atteindre le bas de l'escalier en spirale qui s'enfonce dans le sol de la *maison*. Lorsqu'ils découvrent que certaines de leurs balises ont été déchiquetées, Holloway conclut aussitôt à l'existence d'une bête. Il redéfinit alors leur objectif sans consulter ses compagnons.

Réagissant en chasseur, il s'élançait à la poursuite du grognement qui parcourt à intervalles irréguliers les pièces de la *maison*. Jed et Wax, qui l'accompagnent tout d'abord, décident un peu plus tard qu'il est plus prudent de rebrousser chemin. La virilité selon Holloway se dévoile alors dans toute sa splendeur : il les traite de « fiotes » (« fucking pussies ») et de « lâches » (« cowards »), puis les accuse de mutinerie (Danielewski 2000 : 124 ; 2002 : 127). Incapable de supporter la remise en cause de son autorité, il part en aveugle dans les ténèbres. Très vite, la chasse tourne mal : tirant sur tout ce qui bouge, Holloway blesse Wax et tue Jed. Dans la littérature du XX^e siècle, il semble que l'héroïsme viril ne soit plus de mise : les chasseurs de monstres, loin de devenir de nouveaux Thésée, se transforment en meurtriers.

Holloway paye ainsi au prix fort son manque de pragmatisme et son incapacité à accueillir la nouveauté. La *maison* qu'imagine Danielewski est en effet un objet inédit, unique en son genre ; elle est son propre monstre. L'appréhender au moyen de catégories déjà existantes, en la comparant sans crainte de l'approximation au labyrinthe crétois ou à de grands espaces naturels, ne permet pas d'en rendre compte de façon adéquate. La penser à partir de ce qui existe, c'est manquer son essence plutôt que l'exprimer correctement. Ce qui rend la *maison* singulièrement complexe, c'est qu'elle est en refiguration constante, ne présente pas de régularité et ne permet donc pas de penser une autre norme (Danielewski 2002 : 122). Nouvelle baleine blanche du roman américain, image par excellence de l'inconnaissable, elle signe la défaite de la raison humaine. Holloway ne comprend pas la nature de l'endroit ; il fait partie de ceux qui restent prisonniers des paradigmes anciens, assimilant par le biais d'une analogie hâtive le grondement à l'exclamation d'une bête. Parce que la maison est un environnement hostile, il ressent le besoin d'imaginer une volonté maligne qui orchestrerait ces manifestations d'hostilité. Il *personnalise* ainsi la maison au lieu de la considérer, à l'instar de Wax, comme un endroit où « rien ne va de soi » (129). L'idée de se lancer à la poursuite du monstre le séduit au plus haut point, car elle lui permet de concevoir l'exploration comme une mission avec un but précis, un objectif final dans un lieu qui rend pourtant caduque toute idée de finalité (127).

À première vue, on pourrait penser que son erreur consiste à ne pas s'en tenir au plan initial et à faire du succès un objectif si personnel qu'il se sent intimement remis en cause par un échec même provisoire. Il y a bien sûr dans l'attitude de Holloway quelque chose qui relève d'un défaut de méthode. Dans un endroit comme la *maison*, toutefois, les méthodes rationnelles ne suffisent pas. L'expédition de Navidson déjà évoquée en fournit un bon exemple : contrairement à Holloway, Will Navidson parvient à garder son sang-froid. Il use pour retrouver son chemin de techniques rationnelles comme l'écholocation ou le dépôt de balises. Rien à faire, pourtant. Ces stratégies échouent. C'est finalement en appelant au secours et en se guidant à la voix de sa fille Daisy qu'il parvient à s'en sortir indemne (69). À la virilité archaïque du chasseur misogyne s'oppose ainsi le pragmatisme d'un père qui ne ressent pas de honte à avouer sa faiblesse et ose appeler son enfant à l'aide. Une fois de plus, la victime du labyrinthe n'est pas un sujet faible ; c'est un sujet qui présume de ses forces. Dévoré par son orgueil, il se montre si désireux de s'en sortir seul qu'il refuse la main tendue, si obstiné qu'il préfère aller droit dans le mur plutôt que de contourner les obstacles⁷.

À ce stade de notre analyse, il paraît évident que le refus de l'autre et le refus de la complexité vont de paire. Aux yeux des labyrinthophobes, l'autre participe de l'insupportable labyrinthe du monde extérieur, il est un cas particulier du complexe, une des incarnations de cette extériorité qu'ils jugent uniformément hostile car il leur est impossible de la maîtriser. Dans le mythe antique, déjà, c'est bien parce que le Minotaure est un être complexe, qui subvertit les catégories existantes et met à mal la démarcation entre genre humain et genre

⁷ La même analyse vaudrait pour le film *Cube* de Vincenzo Natali (1997) où, de tous les personnages prisonniers du labyrinthe, seul le plus faible, un jeune homme autiste, parvient à s'en sortir.

animal que Minos le bannit de la société crétoise. Un passage du *Terrier* donne une illustration comique et grinçante de cette association entre altérité et extériorité incontrôlable : sorti dans la forêt pour une brève excursion, le troglodyte a peur que quelqu'un le voit redescendre dans son terrier et en découvre l'existence. Il regrette alors de ne pas avoir un « homme de confiance » qu'il pourrait charger de faire le guet et de le couvrir lors de cette manœuvre délicate. Cette coopération envisagée le satisfait d'abord pleinement et lui paraît une solution idéale. Pourtant, comme à l'accoutumée, des objections s'insinuent vite dans son esprit paranoïaque : l'individu en question ne va-t-il pas vouloir jeter un coup d'œil au terrier ? Le narrateur change alors d'avis du tout au tout : puisque l'altérité n'est pas entièrement contrôlable, puisque l'autre est un facteur d'incertitude, la confiance lui paraît impossible : « Kann ich dem, welchem ich Aug in Aug vertraue noch ebenso vertrauen wenn ich ihn nicht sehe? » (Kafka 1992 : 597) « Si je me fie à quelqu'un quand nous sommes face à face, puis-je continuer à lui faire confiance quand je ne le vois pas ? » (Kafka 2002 : 31) À mieux y réfléchir, le troglodyte s'estime alors heureux d'être seul et de n'avoir personne à qui faire confiance.

4. LE LECTEUR IDÉAL DES FICTIONS LABYRINTHIQUES

Bien qu'elles ne recherchent aucune forme d'exemplarité, ces quatre fictions labyrinthiques ont donc manifestement une portée éthique. En nous offrant une galerie d'exemples à ne pas suivre, elles pointent indirectement les qualités morales qu'on doit avoir pour faire face à l'adversité. Il s'agit pour l'individu d'accepter que l'interaction avec les autres soit constitutive de son identité personnelle, d'avouer ses faiblesses, de privilégier l'entraide à un isolement orgueilleux. Parce qu'elles mettent en scène l'échec cinglant de sujets désireux de simplifier le réel, les versions modernes du mythe du labyrinthe participent à la défense de cette « sagesse de l'incertitude » qui est pour Milan Kundera une des fonctions essentielles de la littérature (Kundera 1986 : 17).

On peut également y voir s'esquisser entre les lignes un portrait du lecteur idéal des fictions labyrinthiques. Par lecteur idéal, on n'entend pas ici le lecteur inscrit dans les textes mais le lecteur capable de les apprécier, de ne pas se laisser intimider par les apparences inextricables des labyrinthes. À qui veut affronter les œuvres les plus exigeantes de la littérature moderne, il faut une combinaison singulière de confiance en soi et de confiance en l'auteur, de sens du défi et d'humilité. La lecture de textes labyrinthiques comporte toujours une dimension héroïque. De quoi l'esprit humain est-il capable ? se demande le lecteur. Jusqu'où vais-je pouvoir pousser l'exploration sans avoir le sentiment d'être complètement perdu ? En arpentant le labyrinthe, le lecteur vient rendre hommage à la prouesse artistique réalisée par l'auteur ; en parvenant à gagner la sortie, il accomplit lui-même une performance intellectuelle digne d'admiration. L'histoire littéraire du XX^e siècle semble prouver qu'il n'y a pas de limite aux efforts que certains amateurs de labyrinthes sont prêts à consentir : des œuvres aussi ardues que celles de Joyce, d'Arno Schmidt ou d'un grand postmoderne américain comme Thomas Pynchon ont su se faire droit à l'admiration d'un public certes restreint, mais souvent composé de lecteurs assidus. Ces œuvres exigeantes correspondent à leur sensibilité littéraire, à ce qu'ils attendent de la littérature. Leur héroïsme n'a que peu à voir avec celui d'un Thésée qui ne lâche pas un instant le fil d'Ariane et se montre pressé d'en finir avec le Minotaure : l'amateur de labyrinthes accepte de s'égarer, car il sait qu'une perte au moins provisoire est souvent la condition pour découvrir des réalités nouvelles. Son humilité consiste à ne pas rechigner devant l'effort, à consacrer du temps au texte (c'est-à-dire à la création d'un *autre*), à se faire à l'idée qu'il ne saisira pas tout – en somme, à accepter que le monde soit partiellement incompréhensible, et qu'il en aille de même des livres. Selon Italo Calvino, lui-même grand créateur de fictions labyrinthiques, « cette littérature du labyrinthe [permet de développer] l'attitude aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant les visions simplistes qui ne font que confirmer nos habitudes de représentation du monde » (Calvino 2003 : 115).

Ce qui conditionne en dernier ressort un tel investissement de la part du lecteur, c'est le rapport de confiance qu'il entretient avec l'auteur. On sait que tout parcours de lecture peut s'apparenter à la traversée d'un dédale : avançant pas à pas, le lecteur retrace le chemin suivi par l'écrivain lors de la construction du texte, multiplie les prévisions inférentielles, envisage les différentes façons dont le récit peut bifurquer. C'est d'ailleurs pour cette raison que le labyrinthe est une des métaphores privilégiées de la narratologie (Eco 1985 : 145-153). Cette coopération entre auteur et lecteur est présente dans tout acte de lecture, mais elle prend une importance cruciale dans le cas de fictions labyrinthiques. C'est seulement quand l'auteur lui donne des repères en nombre suffisant que le lecteur est prêt à fournir l'effort que le texte lui demande. S'il se sent guidé et constate chez l'auteur un savoir-faire qu'il apprécie, il y a de fortes chances qu'il décide de passer outre les difficultés et d'aller de l'avant. Si au contraire il se met à soupçonner l'auteur de ne pas savoir lui-même où il va et de multiplier les difficultés inutiles, il sera tenté d'abandonner en cours de route. Les œuvres qu'un lecteur qualifie d'*illisibles* sont celles qui lui donnent l'impression que l'écrivain ne tient aucun compte de ses besoins et refuse d'envisager la traversée du labyrinthe comme un travail d'équipe et un véritable dialogue. Livré à lui-même, alors, abandonné par l'auteur à sa solitude, le lecteur a tendance à rompre le pacte de lecture et à reposer le livre, quittant ainsi *de facto* le labyrinthe, sans avoir eu le temps d'en découvrir le centre ou la sortie. Pour les écrivains qui veulent éviter la reddition au labyrinthe que critique Calvino et pratiquer au contraire une littérature du défi au labyrinthe, l'enjeu est donc de ne jamais reculer devant la difficulté, mais aussi de ne jamais se complaire dans la perte.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

- Borges, Jorge Luis (1989). « La Casa de Asterión » in *Obras Completas I*. Barcelona : Emecé Editores : 569-570.
- Borges, Jorge Luis (1993). « La Demeure d'Astérion », in *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard : 601-603.
- Danielewski, Mark Z. (2000) *House of Leaves*. New York : Pantheon Books.
- Danielewski, Mark Z. (2002), *La Maison des feuilles*. Paris : Denoël.
- Kafka, Franz (1992). *Der Bau* in *Kritische Ausgabe, Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, J. Schillemeit (éd.). Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag : 576-632.
- Kafka, Franz (2002). *Le Terrier*. Paris : Mille Et Une Nuits.
- Kubrick, Stanley (1980). *The Shining*, adapté du roman de Stephen King. USA and UK : Warner Bros.

Études critiques

- Alain (1958). *Système des beaux arts* in *Les arts et les dieux*. Paris : Gallimard.
- Arana, Juan (1994). *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona : Ediciones Universidad de Navarra.
- Barthes, Roland (2003). « La métaphore du labyrinthe » in *La préparation du roman I et II : Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris : Seuil : 165-179.
- Brunel, Pierre (dir.) (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Éditions du Rocher. Articles « Labyrinthe » : 915-950 et « Minotaure » : 1053-1060.

- Calvino, Italo (2003). *Défis aux labyrinthes I : textes et lectures critiques*. Paris : Seuil.
- Ciment, Michel (1987). *Stanley Kubrick*. Paris : Calmann-Lévy. Voir en particulier 135-146.
- Descartes, René (1953). *Discours de la méthode* in *Œuvres et Lettres*. Paris : Gallimard.
- Eco, Umberto (1985). *Lector in Fabula*. Paris : Grasset.
- Huici, Adrián (1998). *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar.
- Huston, Nancy (2004). *Professeurs de désespoir*. Arles : Actes Sud.
- Kundera, Milan (1986). *L'Art du roman*. Paris : Gallimard.
- Peyronie, André (1988). « Le Minotaure » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (dir.). Paris : Éditions du Rocher : 1053-1060.
- Schmeling, Manfred (1987). *Der labyrinthische Diskurs : Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt am Main : Athenäum.
- Siganos, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris : PUF
- Todorov, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil.