EXPANSION DU RÉEL ET CONNEXIONS À L'INFINI: A BONECA DE KOKOSCHKA, LE LIVRE MATRIOCHKA D'AFONSO CRUZ

DILATAÇÃO DO REAL E LIGAÇÕES INFINDAS: A BONECA
DE KOKOSCHKA, O LIVRO MATRIOSCA DE AFONSO CRUZ

EXPANSION OF REALITY AND LIMITLESS CONNECTIONS:
A BONECA DE KOKOSCHKA, AFONSO CRUZ'S MATRYOSHKA BOOK

Sílvia Amorim

Université Bordeaux Montaigne

RÉSUMÉ

Le roman d'Afonso Cruz *A Boneca de Kokoschka* (2010) s'inscrit dans un réseau d'œuvres d'horizons et de natures diverses qui reprennent la figure de la poupée du peintre Kokoschka. Ces œuvres prolifèrent, suivant des rapports d'inclusion et de contiguïté qui font perdre de vue la matrice originale et favorisent le dialogue interartistique. Dans le roman, la poupée met en relief la tendance à l'expansion de la fiction, en particulier par le jeu de la "transfictionnalité", et la transgression répétée de la frontière réel/fiction, notamment par le biais de la métalepse. Ainsi, *A Boneca de Kokoschka* allégorise certaines tendances du roman contemporain, ébauchant les contours d'un nouveau paradigme littéraire en cours de définition.

Mots-clés: Roman hypercontemporain, Afonso Cruz, transfictionnalité, métalepse, mise en abyme

RESUMO

O romance de Afonso Cruz *A Boneca de Kokoschka* (2010) inscreve-se numa rede de obras oriundas de áreas e campos variados que retomam a

figura da boneca do pintor Kokoschka. Essas obras pululam, tecendo entre elas relações de inclusão e contiguidade, levando-nos a perder de vista a matriz original e favorecendo o diálogo interartístico. No romance, a boneca põe em destaque a tendência da ficção para se expandir, especialmente graças à “transficcionalidade”, e a transgressão repetida da fronteira entre o real e a ficção, nomeadamente através de metalepses. Dessarte, *A Boneca de Kokoschka* personifica algumas tendências do romance contemporâneo, delineando os contronos de um novo paradigma literário ainda por definir.

Palavras-chave: romance hipercontemporâneo, Afonso Cruz, transficcionalidade, metalepse, mise en abyme

ABSTRACT

The novel *A Boneca de Kokoschka* (2010), by Afonso Cruz, forms part of a network of literary and artistic works from various backgrounds and fields which incorporate the figure of Kokoschka’s doll. These works proliferate, weaving between them relations of inclusion and contiguity, leading us to lose sight of the original matrix and favoring the interartistic dialogue. In the novel, the doll highlights the tendency of fiction to expand, namely by the game of “transfictionality”, and the repeated transgression of the border between reality and fiction, notably through metalepsis. Therefore, *A Boneca de Kokoschka* allegorizes some trends of the contemporary novel, sketching out the contours of a new literary paradigm yet to be defined.

Keywords: hypercontemporary novel, Afonso Cruz, transfictionality, metalepsis, mise en abyme

*Não existe mentira na literatura, na ficção, e, digo-lhe
mas, não existe verdade na vida real.*

Afonso Cruz, *A Boneca de Kokoschka*

En 2010, l'auteur portugais Afonso Cruz publie le roman *A Boneca de Kokoschka*. Ce titre évoque l'histoire authentique du peintre d'origine autrichienne Oskar Kokoschka (1886-1980) qui, en 1918, passe commande à une costumière de théâtre d'un mannequin grandeur nature. Cette poupée – destinée à suppléer la maîtresse du peintre, Alma Mahler, après la séparation du couple – donne lieu à une multitude de représentations de natures diverses (sculptures, photographies, toiles...), dérivant parfois les unes des autres, et réapparaît dans le roman contemporain. Cette résurgence se vérifie non seulement au Portugal, mais aussi chez l'auteure canadienne Héléne Frédérick qui publie, elle aussi en 2010, un roman dont le titre est *La poupée de Kokoschka*. Par ailleurs, le roman d'Afonso Cruz contient un livre en abyme, également intitulé *A Boneca de Kokoschka*, dont l'auteur est le personnage fictif Mathias Popa. Ainsi, la création initiale de Kokoschka ne cesse de proliférer, et des liens se tissent entre les diverses représentations de la poupée, qu'elles soient enchâssées ou simplement coexistantes. De plus, ce qui entoure la genèse du mannequin, notamment la correspondance entre Oskar Kokoschka et Hermine Moos, la jeune femme qui confectionne la poupée sur les indications du peintre, donne elle-même lieu à des œuvres dérivées.

Allégorie de la prolifération et du simulacre, la poupée de Kokoschka est ainsi convoquée dans le roman contemporain afin d'y interroger la pratique interartistique, les enjeux de la représentation et la frontière entre réel et fiction. La poupée s'avère être une sorte de matriochka: multipliée à l'infini, dans un rapport à la fois d'inclusion et de contiguïté, sa matrice originelle se perd peu à peu. Le roman

d’Afonso Cruz, comme nous le verrons, reproduit ce fonctionnement en se démultipliant tout en prenant place parmi les nombreuses autres représentations du mannequin. Nous envisagerons cette prolifération en tant qu’écho du phénomène plus général d’expansion de la fiction. L’idée d’une fiction qui se dilate hors de son propre cadre, dans un monde où le virtuel occupe une place de plus en plus privilégiée, trouve son expression dans la transfictionnalité théorisée par Richard Saint-Gelais (2011), une notion amplement convoquée dans le roman d’Afonso Cruz. Enfin, autre caractéristique d’un monde globalisé dont le roman se fait l’écho et sur lequel nous nous pencherons dans cette étude: la prolifération des connexions entre des éléments qui n’ont a priori rien à voir entre eux, faisant du lien l’un des principaux propos du roman contemporain, comme le souligne notamment Jacques Rancière (2017). À partir de ces différents éléments, nous chercherons, en dernière analyse, à dégager certaines tendances du roman hypercontemporain tout en interrogeant la capacité de l’œuvre d’Afonso Cruz à intégrer et à façonner ce paradigme encore en cours de définition.

LA POUPÉE RUSSE, SYMBOLE DE PROLIFÉRATION

Le titre du roman renferme une certaine ambiguïté liée à la multiplicité des référents possibles de cette “poupée de Kokoschka”. Il peut s’agir, en premier lieu, du mannequin qu’Oskar Kokoschka commande à la costumière de théâtre Hermine Moos. En effet, Alma Mahler, veuve du célèbre musicien, vit durant un peu plus de deux ans une idylle passionnée avec Kokoschka qu’elle quitte ensuite pour l’architecte Walter Gropius. En vue de compenser cette perte et de continuer à représenter Alma, poursuivant sa démarche artistique, le peintre adresse à Hermine Moos, sous forme épistolaire, des instructions précises permettant de fabriquer un mannequin à l’effigie d’Alma. Comme le souligne Bénédicte Abraham, Alma a

été la principale muse d'Oskar Kokoschka¹, ainsi “les années 1912 à 1915 comptent, dit-on, parmi les plus fécondes du peintre. Alma est sa muse, sa divinité, son Eurydice – bien vivante toutefois –, sa source essentielle d'inspiration. Tous les portraits de femmes de cette époque ont les traits d'Alma Mahler” (Abraham, 2006: 224). Simulacre de l'être aimé, la “poupée de Kokoschka” renvoie indirectement à la femme de chair et d'os, objet d'amour et de désir. Cette curieuse démarche va essaimer une multitude d'œuvres de natures diverses, faisant dialoguer des domaines variés, comme la sculpture, la peinture, la photographie, la littérature... Ainsi, les lettres destinées à Hermine Moos vont inspirer Hans Bellmer (1902-1975) dans l'élaboration de sa fameuse sculpture, *La Poupée* (1936), laquelle donnera également lieu à une série de photographies. Par ailleurs, la poupée elle-même va servir de modèle à Oskar Kokoschka pour les toiles *Femme en bleu* (1919) et *Le Peintre à la poupée* (1922).

La “poupée de Kokoschka” peut également faire référence au livre en abyme dans le roman d'Afonso Cruz. Cet ouvrage, dont l'auteur est Mathias Popa, est publié par Isaac Dresner, survivant du nazisme et des bombardements de la ville de Dresde², qui s'installe à Paris où il fonde la librairie “Humilhados & Ofendidos” et la maison d'éditions “Eurídice ! Eurídice!”³. Le roman en abyme évoque l'histoire de la famille Varga dont l'un des membres, Adele, cherche l'ancien amant de sa grand-mère Anasztázia. Le lien avec l'histoire de Kokoschka se révèle alors au lecteur bien qu'il apparaisse noyé dans un récit

1 Voir notamment la célèbre toile de Kokoschka, *La fiancée au vent* (1913), où le peintre se représente avec sa maîtresse.

2 Dresde a elle-même fait l'objet de plusieurs représentations dans la peinture expressionniste de Kokoschka au début des années 1920.

3 Notons au passage qu'Oskar Kokoschka est l'auteur, entre autres, de la pièce *Orphée et Eurydice* (1919), en référence à Alma.

rocambolesque. En effet, Anasztázia rencontre son mystérieux amant lors d'un voyage au Nigéria effectué à la demande d'Eduwa, l'un de ses fidèles amis. Celui-ci a possédé chez lui la poupée de Kokoschka jusqu'au jour où Lujza (sœur aînée d'Anasztázia) se substitue à elle. Profitant de la crédulité d'Eduwa, la jeune femme se présente comme la forme humaine du mannequin, laissant également croire à son protecteur qu'il est le père miraculeux de l'enfant qu'elle porte et qui n'est autre que Mathias Popa. Adulte, ce dernier rencontre Anasztázia sur un paquebot et devient son amant, vivant avec elle une relation passionnée bien qu'incestueuse. Mathias Popa est donc à la fois auteur et personnage de son roman dont il transgresse les frontières. Cette transgression se fait par le biais d'une métalepse, un procédé à propos duquel Jean-Marie Schaeffer, à la suite de Gérard Genette (2004), rappelle qu'il consiste en la contamination du niveau du récit par des éléments provenant du plan des événements narrés (cf. SCHAEFFER, 2005: 10-11). Le caractère transgressif de Mathias Popa, visible dans son rôle d'amant incestueux, se voit confirmé par son statut particulier, à mi-chemin entre réel et fiction: être hybride, il est, en quelque sorte, le fils de la poupée de Kokoschka incarnée en Lujza. En outre, le roman en abyme consiste en la recherche de Mathias Popa, comme si le roman cherchait son auteur, une source qui s'avère finalement peu fiable car de nature incertaine.

La poupée de Kokoschka, en français maintenant, est également un titre de l'auteure québécoise installée à Paris Hélène Frédérick. Ce roman, publié en 2010, qui coexiste avec le roman d'Afonso Cruz dans le monde réel, met en scène des lettres adressées par Hermine Moos à Kokoschka⁴ lors de la phase de confection de la

4 La correspondance entre Hermine Moos et Oskar Kokoschka existe, bien que les lettres d'Hermine se soient perdues. En revanche, les douze missives de Kokoschka, publiées pour

poupée. La costumière y évoque la précarité de son existence qui la contraint à répondre aux exigences singulières de Kokoschka et à se soumettre à une forme de manipulation de la part de celui qu'elle nomme son "maître". Celui-ci impose à son "fétiche", "la femme silencieuse", des critères précis de taille, de poids et de texture, obligeant Hermine à chercher des matériaux rares et à mettre au point des techniques innovantes afin de "pouvoir sentir les os affleurer comme à la caresse d'une vraie femme" (Frédéric, 2010: 74). Hermine Moos a ainsi le "sentiment d'avoir à créer un humain" (Frédéric, 2010: 50), voire un double d'elle-même: "[...] sachez que je n'ai pas attendu vos conseils pour penser à toucher mon propre corps lorsqu'il s'agit de mieux comprendre certains mouvements, certaines chaleurs." (Frédéric, 2010: 76), ce qui n'est pas sans troubler la jeune femme: "Je dois faire attention à ce que la poupée ne devienne pas un double de moi-même." (Frédéric, 2010: 64). Ainsi, la poupée interroge les liens complexes entre créateur, modèle et fabricant, trois instances qui se reflètent dans le résultat final puisque le mannequin présente à la fois des caractéristiques d'Alma, d'Hermine et de Kokoschka (d'ailleurs, Hermine nomme parfois la poupée "Arkos", de l'anagramme d'Oskar). Cela explique qu'elle présente un caractère monstrueux, reflet des relations malsaines qui sous-tendent sa création.

Dans des lettres publiées dans le volume *Mirages du passé*, Oskar Kokoschka évoque sa déception au moment de la réception de la poupée: "Je tenais là, dans mes bras, non la chaleur du cœur, la peau palpitante d'une créature féminine séduisante, mais un objet bousillé, un mannequin. Le coup fut terrible et les mots restent impuissants à

exprimer ma déception.” (Kokoschka 2001: 101-102). La poupée finit aux ordures, inapte à dupliquer son modèle avec lequel elle ne peut se confondre, malgré le fantasme de Kokoschka de créer une fiction à même de remplacer la femme aimée. Dans le roman d’Afonso Cruz, en revanche, la fiction prend vie, en quelque sorte, en s’incarnant dans le personnage de Lujza qui elle-même s’avère prolifique puisqu’elle engendre un enfant, Mathias Popa.

La quête que nous venons d’entreprendre du référent possible du titre du roman d’Afonso Cruz met en évidence le caractère indécidable de celui-ci, dû notamment à la profusion de représentations de la poupée de Kokoschka. Ces représentations colonisent le réel de façon exponentielle, rendant la source primitive de plus en plus insaisissable et les liens et hiérarchies entre ces dérivés difficiles à établir. Cette question de la dilatation de la fiction, nous allons le voir ci-après, est au cœur des problématiques du roman.

DILATATION ET POROSITÉS DE LA FICTION

Le livre en abyme dans le roman d’Afonso Cruz n’est pas seulement l’un des nombreux exemples de la prolifération de la poupée de Kokoschka, mais symbolise également la capacité de la fiction à engendrer la fiction. Cette propension se manifeste dans le roman sous la forme d’une multitude d’auteurs, d’éditeurs et de livres générés par des œuvres elles-mêmes présentées comme fictionnelles.

Dans le livre de Mathias Popa, le seul indice dont dispose Adele, sur la piste de l’amant de sa grand-mère, est une carte de visite où figurent un nom et une maison d’éditions, “Kenoma Et Pleroma, Lda.”, dont l’éditeur est Samuel Tóth. Au Maroc, Adele interroge un auteur, Nicolas Marina, qui a lui aussi publié chez “Kenoma Et Pleroma, Lda.”. En 1962, celui-ci a été contacté par Tóth pour mener à bien un singulier projet:

Sugeriu-me escrever uns livros imensos, vastos, obras impossíveis. Ele queria que eu escrevesse vidas de pessoas, vidas imaginárias. Nada que a literatura não fizesse já, disse-lhe eu. Não está a perceber, disse-me ele, isto é completamente diferente, nós não queremos personagens, queremos pessoas e isso implica que haja outro tipo de percepção. Queremos que as personagens interajam na vida real como qualquer outra pessoa. (Cruz, 2010: 131-132)

Nicolas Marina s'est donc employé à écrire des livres attribués aux personnages issus de ses propres fictions: "Portanto, escrevi o livro *As Reencarnações de Pitágoras* e depois fui intimado, digamos assim, a escrever livros supostamente escritos por personagens daquele livro." (Cruz, 2010: 132). Tel Oskar Kokoschka avec sa poupée, Nicolas Marina cherche à transformer la fiction en vie: en attribuant à ses personnages des livres qui existent bel et bien (puisqu'il les écrit), il atteste l'existence de ces auteurs fictionnels. Pour mener à bien ce projet, il a recours à la transfictionnalité comme stratégie de dilatation du réel. Ce concept, forgé par le chercheur canadien Richard Saint-Gelais, peut être défini comme "le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction", sachant que le "texte" est pris dans "une acception large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc." (Saint-Gelais, 2011: 7). Cette transfictionnalité, qui fait "sauter le verrou des frontières du texte" (Saint-Gelais, 2011: 23), est largement convoquée dans l'œuvre pour figurer le caractère expansif de la fiction. Afonso Cruz met ainsi en scène ce procédé qui joue sur le caractère incomplet des mondes possibles de la fiction (cf. Saint-Gelais, 2011: 62), allant à l'encontre d'une conception structurale qui envisage l'œuvre comme un monde clos et autonome: le livre n'en dit pas plus que ce qui y est écrit, certes, pourtant on peut imaginer ce qui se trouve dans ses brèches et dans les espaces laissés

vides. En créant de nouvelles œuvres à partir d'éléments empruntés à la fiction, un univers apparemment clos se dilate. Ce procédé est aujourd'hui en vogue dans un contexte où la fiction possède un statut inédit, comme le souligne Thomas Carrier-Lafleur :

Bien qu'elle ait toujours été dans l'air du temps, la transfictionnalité est aujourd'hui criante d'actualité, elle s'incarne semble-t-il plus que jamais dans l'imaginaire des lecteurs ou encore dans la plume (on devrait plutôt parler de clavier ou d'écran...) des écrivains et des critiques. Nous sommes, pour aborder la question d'un point de vue philosophique, dans l'ère du simulacre et de ses puissances, en cela que le vrai n'a plus de supériorité sur le faux, que leur dialectique a cessé d'être opératoire. (Carrier-Lafleur, 2012: 468)

Ce statut particulier est peut-être lié à ce qu'Olivier Mongin nomme la "troisième mondialisation" (Mongin, 2007: 54) dans laquelle nous sommes entrés par le biais des nouvelles technologies et de la révolution économique initiée dans les années 60. Or, l'une des caractéristiques de ce contexte est la dévalorisation du réel en faveur d'un virtuel perçu positivement comme un "accélérateur des possibles". Tandis que "le réel induit une culture des limites, la libération des possibles par le virtuel, indissociable de la mondialisation, entraîne dans une culture où règne l'absence de limites" (Mongin. 2007: 59), une culture qui se reflète, nous semble-t-il, dans le roman d'Afonso Cruz.

Pour en revenir à la démarche de Nicolas Marino, relevons que le personnage ne se contente pas de prolonger les fictions qu'il crée, mais il leur confère aussi une sorte d'existence en semant des indices dans le monde réel: effectivement, Marino est censé faire circuler des rumeurs sur les personnages et les œuvres qu'il invente. De cette façon, la fiction colonise le réel, et les livres publiés viennent attester

l'existence de leurs auteurs. Réciproquement, cette démarche tend à rappeler qu'une œuvre produite, le fût-elle par un personnage de fiction, est une œuvre réelle (comme l'est, par exemple, celle de chacun des hétéronymes de Fernando Pessoa).

La frontière entre réel et fiction est ainsi montrée comme poreuse: des personnages fictifs peuvent migrer dans le monde réel et des livres réels peuvent avoir pour auteurs des êtres fictionnels. Néanmoins, cette porosité, souvent soulignée dans la production romanesque contemporaine⁵, n'entraîne pas selon nous une abolition de la frontière entre réel et fiction, mais l'interroge tout en la réaffirmant. Nous partageons la position de Françoise Lavocat qui, avec beaucoup de nuancement, écarte l'idée d'une fiction généralisée tout en récusant également l'opposition dichotomique entre réel et fiction. Elle soutient ainsi la nécessité d'une "appréhension de la fiction à travers ses différentes modalités d'hybridation avec le factuel, qui font, la plupart du temps, ressortir les contours de la fictionnalité et de la factualité plutôt qu'elles ne les effacent." (Lavocat, 2016: 522). Ainsi, réel et fiction s'enchevêtrent et interagissent, au point qu'il n'est pas toujours évident de les discerner, toutefois la frontière ontologique qui les sépare persiste, et la transgression de cette frontière est précisément ce qui crée du sens.

Afonso Cruz souligne largement l'interaction entre réel et fiction, notamment en mettant en scène une expansion de l'univers fictionnel qui passe par la création d'éléments dont l'impact sur le monde réel est palpable. Aussi, Nicolas Marina est l'auteur d'une étude sur la transmigration de l'âme chez Pythagore qui contient les biographies et bibliographies de tous les êtres dans lesquels le philosophe se

5 On peut penser notamment, au Portugal, à certains romans de José Luis Peixoto, comme *Livro* (2010).

serait incarné, qu'ils aient existé avant ou après Pythagore, et qu'ils aient ou non une existence attestée (comme Éthalidès, Sémonide d'Amorgos, Pyrrhon d'Élis, Hermotime de Clazomènes, Euphorbe fils de Panthoos). La bibliographie de chacun de ces personnages a été inventée et écrite elle aussi: "Samuel Tóth da Kenoma Et Pleroma, Lda. pedia a outros autores que criassem as obras citadas na bibliographia de *As Reencarnações de Pitágoras*. Apareceram dezenas de livros, publicados como obras clássicas, com uma escrita credível [...]" (Cruz, 2010: 138). Mais ce n'est pas tout: ces œuvres ont donné lieu à de nombreux essais, thèses, critiques... dans le monde réel.

En outre, œuvre plus imposante encore, Nicolas Marina est également l'auteur de *O Livro dos Heterónimos*, un ouvrage de plusieurs milliers de pages en papier bible: "Na obra, o criador do conceito de heterónimo, Fernando Pessoa, era ele próprio um heterónimo. Que por acaso também era heterónimo de outro que poderia, por exemplo ser heterónimo de Álvaro de Campos." (Cruz, 2010: 139). Il est toujours possible de dilater la fiction en en faisant découler d'autres fictions ou en présentant une œuvre comme dérivée d'œuvres préexistantes, dans un jeu d'emboîtement à l'infini. En outre, un auteur, en tant que figure textuelle, est susceptible d'être l'invention d'un autre auteur. Cette figure s'avère d'ailleurs problématique car brouillée par les différentes pratiques transtextuelles, définies par Gérard Genette (1982), qui font qu'un texte est toujours en rapport avec d'autres textes et, par conséquent, avec d'autres auteurs. De plus, l'interférence de pseudonymes ou d'hétéronymes vient également masquer l'auteur tout en questionnant son identité. Si bien que la notion d'auctorialité s'avère cruciale dans le roman car elle cristallise tous les enjeux des rapports entre réel et fiction. Charline Pluvinet relève d'ailleurs la présence accentuée de la figure de l'auteur dans la littérature contemporaine, et se propose d'étudier les modalités de l'inscription des personnages d'auteurs dans la fiction

romanesque. Elle remarque notamment qu'il est fréquent, dans le roman contemporain, que "l'auteur réel s'invente un homologue par lequel sont transposées dans le récit les relations de l'auteur avec le monde littéraire et sa création" (Pluvinet, 2012: 11). On peut ainsi voir en Nicolas Marina une projection de Mathias Popa, lui-même étant une projection d'Afonso Cruz. La démarche de Nicolas Marina qui consiste à donner vie à des personnages fictionnels suggère ce vers quoi tendent, probablement, les œuvres de Mathias Popa et Afonso Cruz: faire interagir fiction et réel.

Pythagore et Fernando Pessoa questionnent de deux façon différentes mais complémentaires cette notion d'auctorialité, en évoquant des cas d'œuvres attribuées à des personnages fictionnels. Pythagore, dont aucun texte n'est parvenu jusqu'à nous, pourrait néanmoins être l'auteur d'une multitude de textes écrits par des êtres dans lesquels son âme aurait migré. Le tout est de savoir à qui, de Pythagore ou des auteurs dans lesquels son âme s'est incarnée, attribuer ces textes. Quant à Fernando Pessoa, une partie de son œuvre est écrite sous des identités feintes: celles des hétéronymes. Dans ce cas, on peut s'interroger sur le statut des différents textes, émanant des hétéronymes ou de l'orthonyme. La réception des uns ou des autres de ces textes est-elle différente?

La question de l'auctorialité se pose aussi, d'une façon quelque peu ironique, à travers l'histoire de Mathias Popa. Le personnage est un auteur sans succès dont les livres sont systématiquement rejetés par les éditeurs. Il dérobe cependant un manuscrit inédit de Thomas Mann, *O Livro do Êxodo*, qu'il publie sous son propre nom. Toutefois, en dépit du talent du prix Nobel, le livre ne convainc ni les éditeurs, ni le public, ni la critique. Après ce nouveau fiasco, vient à Mathias Popa l'idée d'écrire une sorte de métafiction à partir de *O Livro do Êxodo*, intitulée *A Confissão de um Ladrão*, un livre dans lequel il révèle sa mystification qui ne rencontre pas davantage de

succès que les précédents. Ainsi, un auteur réel, aussi fameux que Thomas Mann, peut produire un ouvrage qui tombe totalement dans l’oubli et finit par disparaître.

La fiction, nous l’avons vu, se dilate par tous les interstices dans lesquels elle peut s’engouffrer. Les milliers de chapitres du livre de Mathias Popa, qui n’en compte pas moins de 75025 mais dont seuls 23 sont transcrits, illustrent parfaitement ces failles dans lesquelles la fiction peut proliférer, remettant en question le caractère clos du roman et le présentant comme illimité. La poupée, quant elle, sous ses diverses formes, symbolise cette irruption de la fiction dans le réel. Or, nous pouvons nous interroger sur les liens qui unissent les différentes représentations du mannequin, souvent issues de domaines variés. Plus largement, le roman pose la question des connexions entre des éléments foisonnants, mais à première vue disparates, dans une œuvre d’une singulière complexité qui repousse ses limites spatio-temporelles.

CONNEXIONS À L’INFINI

La poupée devient le point de départ d’un dialogue interartistique qui traverse les époques et les frontières, établissant des liens entre des domaines aussi variés que la peinture, la littérature ou la sculpture, un dialogue notamment suggéré par les illustrations qui accompagnent certains passages du roman, réalisées par Afonso Cruz qui est non seulement romancier mais aussi illustrateur, réalisateur de films d’animation et musicien. Il est d’ailleurs intéressant d’observer que l’inspiratrice de la poupée, Alma Mahler, a elle-même fasciné des artistes de divers horizons, ainsi que le souligne Bénédicte Abraham:

Qu’on la baptise, un peu méchamment, la “veuve des Quatz’arts”, ou que l’on voie en elle celle qui, pour reprendre l’expression de Françoise

Giroud, a réussi à former “un formidable carré d’as”, en devenant la femme ou la maîtresse de quatre créateurs exerçant leur génie dans des domaines aussi divers que la musique pour Gustav Mahler, la peinture pour Oskar Kokoschka, l’architecture pour Walter Gropius ou la littérature pour Franz Werfel, Alma Mahler demeure une énigme [...]. (Abraham, 2006: 213)

Les différentes représentations auxquelles donne lieu la poupée, dans le domaine de la littérature ou des arts plastiques, ainsi que le phénomène plus général de la transfictionnalité (cf. *supra*), correspondant au processus d’expansion du monde fictionnel, tendent à créer des “communautés fictionnelles”, selon l’expression empruntée à Richard Saint-Gelais (2001: 45), tout en jouant sur le principe d’identité des instances fictives disséminées dans des œuvres distinctes (cf. Saint-Gelais, 2011: 55). Ces réseaux émergent ainsi, renvoyant à des univers fictionnels communs, reliant des époques, des lieux, des artistes souvent très éloignés. Or, dans le monde globalisé qui est le nôtre, à l’ère des réseaux sociaux et des médias en tous genres, le public est plus à même d’effectuer des rapprochements et de percevoir les liens entre des œuvres qui ne sauraient aujourd’hui exister de façon isolée.

Afonso Cruz reproduit, dans son roman, cette idée de réseau fictionnel par la multitude d’indices, de pistes et de clins d’œil qu’il sème tout au long de l’œuvre. Ainsi, dans le livre de Mathias Popa, le détective chargé par Adele de mener l’enquête sur l’amant de son aïeule découvre une série de livres publiés par l’éditeur Kenoma Et Pleroma, Lda.: *Tzimtzum!* de Joaquim Hrahe, *Viagens para Além da Morte* de Moisés Kupka, *Contração Divina* de Nicolau de Cusa. Le lecteur est ainsi lancé sur des pistes diverses, s’efforçant de trouver des liens entre des éléments qui ne semblent pas en avoir, reliant péniblement le dualisme gnostique, des concepts kabbalistiques et

des noms dont les sonorités évoquent des artistes ou intellectuels d'époques diverses, de l'est européen (Václav Hrabě, François Kupka, Nicolas de Cues...). Au fil des pages, le lecteur discerne cependant des réseaux qui relient tous les personnages: Tsília, la femme d'Isaac Dresner, par exemple, a croisé dans sa jeunesse Mathias Popa, et a même eu une relation éphémère et totalement désespérée avec lui à Dresde, alors qu'ils fuyaient tous deux les soldats nazis. Plus loin dans le roman, Isaac Dresner rencontre Mathias Popa à Paris et publie l'un de ses livres, ce même Mathias Popa qui s'avère être le grand-père d'Adele... Ce personnage, Mathias Popa, présente ainsi un caractère central, comme le suggère d'ailleurs son rôle dans le roman en abyme où il est le personnage mystérieux, recherché par les autres personnages.

Le lecteur a également tendance à chercher, assez logiquement, les liens avec le Portugal. Cependant ceux-ci semblent extrêmement distendus dans un roman dont les personnages n'ont a priori rien à voir avec ce pays et qui nous mène jusqu'en Allemagne, en Argentine, en Biélorussie, en France ou encore au Maroc. Toutefois, le lien existe et se révèle, in extremis, à la fin du roman, établi par Miro Korda. La consonance slovaque du nom – une origine qui serait en cohérence avec d'autres aspects du roman – met le lecteur sur une fausse piste. Cependant il s'avère qu'il s'agit là du nom de scène du musicien de jazz portugais Ramiro Corda. Afonso Cruz attire ainsi notre attention sur le caractère cosmopolite de la fiction romanesque portugaise actuelle, lequel se vérifie également chez d'autres auteurs, comme par exemple Gonçalo M. Tavares ou João Tordo. Ce cosmopolitisme est souligné par Miguel Real dans les termes suivants:

[...] a superior característica da nova narrativa portuguesa do século XXI consiste justamente no cosmopolitismo, ou, dito de outro modo, os romances não são escritos exclusivamente para o público português com

fundamento na realidade regional portuguesa, mas, diferentemente, [...] destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico. (Real, 2012: 23)

Comme Mathias Popa, auteur du livre *A Banda dos Sete Minutos*, inspiré de son expérience de saxophoniste, Miro Korda est musicien de jazz. À Paris, il rencontre Adele avec laquelle il noue une relation. Curieusement, Adele migre du roman en abyme de Mathias Popa vers celui d'Afonso Cruz. Par le biais d'une métalepse, le personnage se trouve ainsi sur deux plans narratifs qui devraient, a priori, selon les règles narratologiques, être hermétiques. Or, nous nous apercevons que les deux plans sont poreux: certains personnages du roman hôte ont leur pendant dans le roman de Mathias Popa. À titre d'exemple, Isaac Dresner trouve son homologue dans la figure de Samuel Tóth. Toutefois, Adele Varga, ainsi que toute son histoire familiale, trouvent des répliques dans les deux œuvres: ce que vit la jeune femme dans le roman de Mathias Popa est vécu à l'identique dans le roman qui englobe cette œuvre. D'ailleurs, des bribes de texte sont similaires dans les deux romans. Les passages suivants, par exemple, montrent que le livre en abyme est repris mot pour mot, à quelques nuances près, dans le livre qui l'abrite:

Adele ouviu muitas vezes aqueles suspiros e um dia tomou uma decisão: iria procurar o tal homem que era o seu avô. Estivesse vivo ou morto. (Cruz, 2010: 120)/Adele ouviu tantas vezes aqueles suspiros que ansiavam por Mathias Popa que, um dia, tomou uma decisão: iria procurar o tal homem que era o seu avô. Estivesse vivo ou morto. (Cruz, 2010: 215)

On découvre ainsi que le roman en abyme dédouble une partie du roman hôte, le lien entre les deux consistant en un rapport d'analogie

qui renvoie à l'image de la poupée russe. Cette thématique du dédoublement apparaît fréquemment dans le roman, la fiction offrant la possibilité de trouver des concordances dans un vaste monde et, par la même, un semblant de sens. La ville de Dresde, par exemple, apparaît comme contexte spatial dans les premières pages du roman et ressurgit par la suite dans une toile qui figure dans les locaux de la maison d'éditions d'Isaac Dresner à Paris. Curieusement, ce tableau, qui est une reproduction du *Triomphe de la Mort* de Bruegel, ne représente pas Dresde bien que la légende qui lui est accolée soit "Dresde, 1945". Ainsi, près de 400 ans après sa création, la toile de Bruegel, allégorie de la mort inexorable, trouve son référent dans l'apocalypse dresdois. Autre exemple: la famille Varga possède une maison à Budapest et une réplique exacte de celle-ci à Dresde (Cruz, 2010: 108).

Pour en revenir à Adele, nous avons remarqué plus haut qu'une métalepse lui permet de figurer à la fois dans le roman en abyme et en-dehors de celui-ci. Le recours à ce procédé est l'une des stratégies les plus fréquemment utilisées pour figurer le franchissement de la frontière entre réel et fiction. Cependant, là encore, l'usage de la métalepse n'annule pas cette frontière, comme le souligne Françoise Lavocat:

La fusion des mondes n'a pas lieu, parce que l'enjeu même de toutes les oeuvres métaleptiques est de jouer avec la frontière, de la manifester en simulatant sa traversée. Ce passage n'a pas pour effet de l'abolir, il vise au contraire à la rendre perceptible – concevable, visible, imaginativement palpable: cette expérience de pensée est le privilège de la fiction, et nous en sommes apparemment plus friands que jamais. (Lavocat, 2016: 480)

Dans le roman aussi la frontière perdure puisqu'Adele ne manque pas de s'étonner du fait que dans "la vraie vie" (Cruz, 2010: 206) elle

ait le même destin que le personnage du livre de Mathias Popa. En effet, de façon totalement anachronique, Adele lit sa propre histoire, écrite bien avant qu'elle ne se soit produite. La jeune femme relève d'ailleurs cette anomalie: “É muito curioso que ele, Mathias Popa, tenha escrito este livro antes de eu nascer e tenha imaginado uma neta. É muito mais impressionante que essa neta tenha o mesmo nome que o meu. Como é que é possível?” (Cruz, 2010: 227). Mais Isaac Dresner avance une explication: la fiction a peut-être influencé le réel, Anasztázia a sans doute lu le livre de son amant et a alors poussé son fils à nommer sa propre fille Adele, comme l'héroïne du roman. Les personnages semblent ainsi se laisser guider par une histoire préalablement écrite, dans laquelle ils interviennent, ce qui fait que la fiction et la vie tendent à se rejoindre. Cela peut expliquer le fait que, dans les dernières pages du roman, Adele rencontre Miro Korda, tout comme dans le roman de Mathias Popa Adele rencontre un musicien de jazz. La jeune femme demande à l'orchestre de jouer le morceau *Tears*, de Django Reinhardt, lors de cette rencontre, recréant ainsi l'ambiance musicale décrite dans le roman de son grand-père. Elle fait ainsi coïncider sa vie avec ce qu'elle a préalablement lu.

Les nombreux réseaux évoqués ci-dessus suggèrent que les œuvres, lieux, personnages, époques et événements sont liés par des “fils invisibles” que seule la fiction permet de tisser, comme l'explique d'ailleurs l'un des personnages du roman: “[...] a vida é um emaranhado complexo de fios. A maior parte deles não os vemos e não conseguimos atar os nós das relações entre eles. Mas tudo se toca, todos os acontecimentos estão atados entre si por estas linhas.” (Cruz, 2010: 168). Or, la création de liens et de réseaux se trouve, comme l'explique Jacques Rancière dans son récent ouvrage *Les bords de la fiction* (2017), au cœur du roman contemporain. En effet, celui-ci n'est plus centré sur l'intrigue mais sur les liens entre les diverses composantes du roman. Selon le philosophe, la

rationalité fictionnelle, telle que définie par Aristote, a subi des transformations profondes depuis le 19^{ème} siècle, avec notamment “l’abolition de la division qui opposait la rationalité fictionnelle des intrigues à la succession empirique des faits” (Rancière, 2017: 10). Selon Jacques Rancière, la fiction moderne n’est plus focalisée sur l’enchaînement des événements narratifs selon une logique cause/conséquence, mais s’est décentrée vers ses “bords” (d’où le titre de l’ouvrage), accueillant désormais des situations banales et des personnages communs, l’absence d’événement, des éléments dont le caractère fictionnel est affiché (cf. Rancière, 2017: 15). Dans un chapitre particulièrement éclairant, “Paysages de papier” (p. 119-141), l’auteur montre que ce ne sont plus les intrigues qui sont au cœur de la fiction, mais “le tissage du lien même qui permet de les fabriquer: le lien entre ce qui se passe à tel moment en tel lieu et ce qui se passe à un autre moment en ce même lieu, au même moment en un autre lieu ou à un autre moment en un autre lieu.” (Rancière, 2017: 130-131), c’est-à-dire le “rapport entre plusieurs formes de réalité” (Rancière, 2017: 133). Il nous semble que le roman d’Afonso Cruz illustre ces aspects du roman contemporain où la notion de temps est totalement retravaillée pour devenir un “temps de la coexistence” (Rancière, 2017: 135), reflet d’un monde où l’ici et l’ailleurs, le passé et le présent, l’identité et l’altérité cohabitent étroitement.

Au terme de ces réflexions, il apparaît que *A Boneca de Kokoschka* possède un caractère métafictionnel, fournissant des clés pour saisir le fonctionnement, les caractéristiques et les enjeux du roman hypercontemporain. La présence d’une œuvre en abyme, enchâssée dans le roman, ainsi que le recours à la métalepse, invitent le lecteur à envisager les interactions entre le roman et le réel, ce dernier étant parfois influencé, voire modelé par la fiction. Le roman suggère d’ailleurs que le réel peut copier la fiction en la dédoublant, montrant ainsi que ce n’est pas toujours le réel qui fait l’objet d’une

imitation, la réciproque étant également valable. Marqué par son caractère expansif, voire illimité, perceptible dans les stratégies de duplication et de transfictionnalité, le roman actuel s'intègre dans des "communautés fictionnelles", c'est-à-dire des réseaux d'œuvres avec lesquelles il partage des personnages ou des univers. Le roman est également le lieu de la coexistence et de la fragmentation: intégrant les tendances les plus diverses et hétérogènes, il se présente comme une juxtaposition d'éléments dont les liens et les rapports logiques ne sont pas forcément explicités, et qu'il revient au lecteur de mettre au jour. Enfin, ouvert au dialogue interartistique et profondément cosmopolite, il est le reflet d'un monde décloisonné et marqué par l'hybridisme. La description que nous venons d'énoncer pourrait s'appliquer à d'autres œuvres contemporaines avec lesquelles il conviendrait de vérifier la validité de ces propositions. On peut cependant d'ores et déjà affirmer que le roman d'Afonso Cruz possède des caractéristiques inédites qui l'éloignent du roman tel qu'il était pratiqué jusqu'à une époque récente. Trouvant dans la poupée de Kokoschka sa pierre angulaire, il allégorise le caractère illimité de la fiction, ses incursions dans le réel et la profusion des représentations de toutes sortes destinées à capter un réel qui ne cesse de se dérober.

REFERENCES

- ABRAHAM, Bénédicte (2006). "La vie d'Alma Mahler-Werfel ou la fascination réciproque du mythe et de l'œuvre d'art". *Cahiers d'études germaniques*. Université de Provence-Aix-Marseille. 213-226.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas (2012). "Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*". *Analyses*. vol. 7 n.° 3, 461-481.
- CRUZ, Afonso (2010). *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal.

- FRÉDÉRIK, Hélène (2010). *La poupée de Kokoschka*. Paris: Gallimard. Verticales.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil. Poétique.
- JAMAIN, Claude (2006). *Le regard trouble, précédé de Oskar Kokoschka – Lettres à Hermine Moos*, Paris: L’Improviste.
- KOKOSCHKA, Oskar (2001). *Mirages du passé*. Trad. Louise Servicen. Paris: Gallimard, L’imaginaire [1966].
- LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil. Poétique.
- MONGIN, Olivier (2007). “Le décentrement du monde”. *Esprit*. 54-61.
- PLUVINET, Charline. *Fictions en quête d’auteurs*. Presses Universitaires de Rennes. Interférences.
- RANCIÈRE, Jacques (2017). *Les bords de la fiction*. Paris: Seuil.
- REAL, Miguel (2012). *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho.
- SAINT-GELAIS, Richard (2001). “La fiction à travers l’intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité”, in Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*. Québec: Nota bene/France: Presses Universitaires de Bordeaux. 43-75.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil. Poétique.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.