@nalyses
REVUE DES LITTÉRATURES FRANCO-CANADIENNES ET QUÉBÉCOISE

Vol. 10, no 3, Automne 2015

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @nalyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @nalyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index

Résonances médiatiques : partages, transferts et appropriations

Sylvain David
Université Concordia

Sophie Marcotte
Université Concordia

L'omniprésence des médias dans la société occidentale s'est amplifiée au cours des dernières années, particulièrement avec l'essor d'Internet et des réseaux sociaux. L'information, des événements collectifs d'envergure historique aux trivialités narcissiques du quotidien, se voit ainsi relayée en un apparent direct continu. De même, elle fait l'objet d'un commentaire perpétuel de la part d'un bassin de plus en plus large et de moins en moins spécialisé d'observateurs-participants.

Cette fonction et cette importance accrues des médias sont généralement présentées de manière positive comme une caractéristique essentielle de l'ère postindustrielle. Il en découlerait une économie de l'information et du savoir, où la force de production céderait le pas à la puissance imaginative ou intellectuelle. Quelques voix négatives s'élèvent toutefois pour dénoncer la perte de contact avec le supposé réel impliqué par un tel déploiement de représentations qui, au fil des reprises et des partages, en viennent souvent à se prendre elles-mêmes pour objet. On parle alors, en une allégorie qui remonte à la Caverne de Platon, de « spectacle » ou de « simulacre ».

La croissance exponentielle de la sphère médiatique et l'accentuation des besoins en termes de production et de participation que celle-ci suscite ont mené à des croisements inédits entre divers genres et formes d'expression. Un même contenu migre désormais d'un support à l'autre, parfois dans son incarnation originelle, parfois réinventé pour l'occasion. De telles reprises et modulations ont mené à l'émergence de modes d'expression hybrides, qui jouent sur les possibles de la perception. Elles permettent aussi la réactualisation d'éléments de l'imaginaire tombés dans la désuétude ou l'oubli. On a toutefois pu critiquer le morcellement de l'attention qui en découle, lequel contribuerait à une fragmentation sociale plus vaste. Le renforcement de l'iconicité a également fait craindre un recul de l'écrit, voire le passage définitif d'un univers du livre à un monde de l'écran.

(Re)production médiatique et « contenu de vérité »

Le flux perpétuel de récits et d'images que génèrent les médias et les représentations croisées, souvent autoréférentielles, qui

en découlent, auraient, si l'on en croit Fredric Jameson, une répercussion paradoxale : l'« expansion prodigieuse de la culture à travers le domaine social, au point qu'on pourrait dire que tout dans notre vie sociale [...] est devenu "culturel" dans un sens original et non encore théorisé » (2007, p. 96). Une telle ambiguïté pose problème à l'auteur de *La Logique culturelle du capitalisme tardif*, car, fidèle en cela aux idées de l'École de Francfort, il considère que l'œuvre artistique authentique doit comporter un « contenu de vérité » offrant une perspective originale et décalée sur l'imaginaire. Or, la dissolution d'une sphère autonome de la culture

> laisse [...] supposer que certaines de nos conceptions radicales les plus chères et les plus consacrées sur la nature de la politique culturelle pourraient bien se retrouver par là même dépassées. Si différentes qu'aient pu être ces conceptions (qui vont des mots d'ordre contestataires de l'opposition et de la subversion à la critique et la réflexivité), elles partageaient toutes un présupposé unique et fondamentalement spatial qui peut se résumer dans la formule tout autant consacrée de « distance critique ». (2007, p. 97)

Pareil constat peut paraître quelque peu daté, dans la mesure où les nouveaux médias ont fait preuve de capacités d'intervention inédites. Demeure toutefois l'idée selon laquelle la porosité des contenus médiatiques, qui en viennent souvent à se métisser et à échanger leurs propriétés formelles, abolirait ce que Jameson nomme la « distance esthétique minimale » (p. 97) et constituerait dès lors un vecteur d'aplanissement et d'homogénéité.

Les contributions réunies dans ce dossier partent du postulat strictement inverse : *les multiples partages et transferts permis par l'interaction entre différents médias produiraient une dimension critique ou « contenu de vérité » qui reposerait sur les*

propriétés formelles des éléments ainsi appropriés. Suivant cette idée, une plateforme qui repose sur le texte, à l'instar d'Internet et des réseaux sociaux, serait forcément investie par la capacité interdiscursive et polysémique traditionnellement associée à ce mode d'expression. De même, le recours à l'image convoquerait nécessairement la charge iconographique de la figure et l'ouverture à un imaginaire en partage que celle-ci suppose. Enfin, le passage par le récit impliquerait inévitablement un rapport à la temporalité, à l'identité et à la communauté qui mettrait en perspective les faits et événements ainsi évoqués. Bien évidemment, ce supposé « contenu de vérité » varierait en teneur et en intensité d'un objet médiatique à l'autre, comme c'est d'ailleurs le cas pour les productions réalisées sur des supports traditionnels. Les exemples retenus pour les études qui constituent ce dossier ont dès lors été choisis en fonction de cette hypothèse et, surtout, de son illustration.

Résonances médiatiques

Nous nommons « résonances médiatiques » ce phénomène de porosité dynamique entre différents supports et modes d'expression. Dans son acception courante, cette locution renvoie au phénomène d'écho et d'amplification de l'information dans le cycle médiatique. Nous y voyons plutôt la formulation imagée de l'hypothèse selon laquelle une part du contenu critique des genres modernes perdurerait dans le monde des médias par le biais des formes communes du texte, de l'image ou du récit. Nous y voyons également une invitation à étudier les divers glissements, reprises et dynamiques d'influence qui en résulteraient.

L'idée de résonances médiatiques permet en outre, comme c'est le cas dans le présent dossier, de combiner trois des domaines emblématiques de l'université québécoise et canadienne, soit l'intermédialité, la théorie de l'imaginaire et la théorie du discours social. Elle ouvre également à une intensification des pratiques liées aux humanités numériques, un autre domaine où l'université locale se distingue depuis une dizaine d'années, notamment par le déploiement de nombreux laboratoires et centres de recherche consacrés au développement et à l'étude des liens entre littérature, arts, culture et technologies. Le cumul de ces perspectives pousse à une réflexion sur l'incidence à la fois interne et externe des médias dans le discours et les représentations, mais aussi dans les modalités de leur analyse et de leur interprétation.

Les résonances médiatiques se veulent donc un point de convergence, une appellation ouverte où tout chercheur intéressé par le sujet peut éventuellement se reconnaître. De ce fait, elles renvoient à une série de questions inédites et aux démarches singulières que celles-ci suscitent plutôt qu'à un champ disciplinaire clos. Elles formulent une problématique d'ensemble qui invite, comme c'est souvent le cas dans la culture contemporaine, à des approches croisées, collaboratives. D'où, on l'aura compris, l'intérêt de ce dossier.

Une approche singulière

Les contributions ici rassemblées ont pour caractéristique commune de s'articuler autour d'objets particuliers, de traiter de cas concrets. Elles proposent des exemplifications singulières d'enjeux trop souvent traités de manière panoramique et donc

générale, si ce n'est abstraite. La déformation méthodologique des études littéraires, où l'objet individuel est estimé digne d'intérêt, s'avère ici stratégiquement utile, nécessaire. En un univers où la culture médiatique est omniprésente, où s'observe une résonance constante entre diverses formes d'expression, seul le cas singulier, l'exemple appliqué permettrait, comme le souhaite Jameson, de creuser une éventuelle distance critique, de déceler une part ténue de « contenu de vérité ».

Dans cette optique, le dossier s'ouvre par une réflexion sur les textualités numériques, où Marc Rowley s'intéresse à la polyphonie observable dans le réseau Twitter et Jérôme-Olivier Allard aux dialogues dans les jeux vidéo. S'ensuit un développement sur le « roman augmenté » dans lequel Anne-Marie David se penche sur les métissages génériques propres à la littérature du travail et Sophie Marcotte, sur l'appropriation narrative du courriel. Les trois articles subséquents creusent la question des recadrages et des transferts : Émilie Lamoureux, en prenant pour objet l'adaptation cinématographique d'un roman de Patrick Senécal; François-Emmanuël Boucher, la transposition de Proust en bande dessinée; et Geneviève Hamel, la recréation vidéo d'une œuvre de Samuel Beckett. Le dossier se clôt par une interrogation sur les liens entre savoirs, identités et écrans, où Sylvain David évoque la récente réinvention télévisuelle de Sherlock Holmes et Bertrand Gervais, les possibles de l'image numérique.

Bibliographie

JAMESON, Fredric. (2007 [1991]), *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, ENSBA, coll. « D'art en questions ».

De l'autre côté de l'écran : polyphonie bakhtinienne sur Twitter

Marc Rowley

Université Concordia

Lire Twitter peut sembler une tâche écrasante. Comme il s'agit d'un réseau socionumérique (RSN) qui compte plus de 80 millions de profils actifs[1], lesquels s'envoient mutuellement une moyenne de 500 millions de messages par jour, vouloir *comprendre* ce texte peut paraître un exercice futile. Si l'on considère la profusion de perspectives, d'objectifs et de narrations en compétition au sein du site et le fait que le lecteur

[1] « Twitter Usage Statistics », *internet live stats*, <http://www.internetlivestats.com/twitter-statistics/>.

ordinaire ne peut voir qu'une minime partie de cet ensemble, comment espérer en dégager un sens quelconque? Qui plus est, une lecture de Twitter doit tenir compte du fait qu'il n'y a pas d'« auteur » singulier à cadrer cette production : ce texte est un composite alimenté par tous les participants, qui montre toutefois une certaine cohérence globale.

Dans cet article, nous allons proposer une lecture de Twitter enracinée dans une lecture possible d'un autre genre textuel multivalent, où plusieurs perspectives sont avancées par plusieurs personnages : le roman. Dans la première partie de l'analyse, nous allons explorer bon nombre de profils « fictifs », c'est-à-dire des profils dont l'identité numérique ne correspond pas à l'identité civile de leur auteur, pour découvrir que la distinction entre un « vrai » et un « faux » profil est très floue. Nous allons voir que la cohabitation de ces profils ludiques, ironiques ou imaginaires, avec ceux au nom de journalistes, de vedettes et d'utilisateurs typiques contribue à créer un effet « polyphonique » au sein de Twitter, effet qui résonne avec la polyphonie identifiée comme qualité essentielle du genre romanesque par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. En second lieu, nous allons considérer le phénomène du *bashtagging*, qui décrit le processus de « déraillement » d'un sujet de discussion proposé par un acteur médiatique, corporatif ou étatique par d'autres utilisateurs. Nous allons montrer que ce processus résonne avec ce que Bakhtine appelle le « carnavalesque », une perspective qui permet au lecteur d'expérimenter ou d'observer une inversion de l'ordre social typique au sein d'un espace médiatique délimité. Dans une troisième et dernière section, nous allons enfin observer les pratiques de certains participants au mouvement *Weird Twitter*, qui intègrent les pratiques influencées par ces effets

polyphoniques et carnavalesques afin de subvertir et de critiquer les narrations avancées par les acteurs médiatiques, corporatifs ou étatiques d'une manière moins directe que le *bashtagging* ne le permet, pratiques qui frôlent dès lors souvent le littéraire. Ces trois analyses nous permettront de conclure que la polyphonie bakhtinienne offre un cadre interprétatif permettant une lecture de Twitter qui met de l'avant un discours ultra-contemporain de résistance aux forces hégémoniques qui dominaient le discours médiatique à l'ère des anciens médias de masse au XX^e^ siècle, un discours qui n'émane pas d'un auteur singulier mais d'une communauté de millions d'utilisateurs.

Profils imaginaires

Pour commencer notre réflexion, il faut se rappeler que les théoriciens qui veulent explorer la signification des réseaux socionumériques le font pour la plupart d'un point de vue sociologique. On veut comprendre la manière dont les individus entrent en contact dans l'espace numérique et les similarités ou différences avec ces mêmes contacts dans le monde hors ligne. Un préjugé important sous-tend cette démarche, celui qui veut que la quasi-totalité des personnes sur les grands RSN se représentent de manière plus ou moins fidèle à leur identité civile. Cependant, on peut répertorier des milliers de comptes sur les grands RSN, particulièrement Twitter, qui sont créés au nom de personnages fictifs ou imaginaires. Citons, par exemple, @*DRUNKHULK*, un profil qui parle à la première personne sous le couvert du personnage de bandes dessinées *The Incredible Hulk* (et comme le nom l'indique, dans un état d'ébriété), @*PeanutFreeMom*, un profil qui affiche les plaintes et les soucis

d'une mère fictive conservatrice en Nouvelle-Angleterre aux États-Unis, ou même *@TheTweetOfGod* (un profil écrit de la perspective du dieu des religions abrahamiques), tous des comptes auxquels s'abonnent des milliers d'utilisateurs. Parfois, ces profils font référence à la personne qui les alimente; parfois, ils sont écrits à la première personne; parfois, ils entretiennent des conversations actives avec d'autres internautes et, parfois, ils envoient de simples blagues ou des jeux de mots à leur public. Comment peut-on comprendre la démarche sous-jacente à ces comptes créés sous le nom de personnages fictifs ou imaginaires?

Les objectifs, on le constate, sont très variés. Dans certains cas, il pourrait s'agir d'une démarche publicitaire pour faire la promotion d'un produit ou d'une marque de commerce. Dans d'autres, on pourrait avoir affaire à la démonstration d'une nouvelle technologie. Le but pourrait également être tout à fait artistique, voire littéraire : donner une voix à un objet inanimé constituerait ainsi un commentaire sur la société de consommation capitaliste ou bien un exercice de style. Cependant, on ne peut pas simplement demander à l'auteur de clarifier ses intentions : dans certains cas, l'identité de ce dernier est obscure; dans d'autres, on risque de recevoir une réponse *in character*, qui nie le fait même qu'il y *ait* un auteur derrière les messages. Qui plus est, de tous les RSN, Twitter, par son architecture, offre la plus grande capacité à l'utilisateur de créer un profil au nom d'un objet inanimé et ainsi de lui conférer une sorte d'identité numérique. L'élément le plus pertinent à cet égard est la non-hiérarchisation des types de profils au sein du site. On peut comparer cette structure avec celle de Facebook pour mieux comprendre sa singularité : sur Facebook, il y a différents types de profils que peut créer un

utilisateur. Si on est un individu, on peut créer un « Timeline », qui permet à l'utilisateur de regrouper ses « amis ». Autrement, si on agit au nom d'une entreprise ou d'une marque de commerce, on peut créer une « page » qui permet d'accueillir des « fans » qui, au lieu d'avoir fait une demande de connexion, auraient tout simplement cliqué sur « j'aime ». Ces deux types de profils impliquent à la fois un rapport différent entre la personne-qui-écrit et l'identité projetée (dans le premier cas, il y a une forte correspondance alors que, dans l'autre, le profil ne correspond que rarement à l'identité civile de l'utilisateur, même si ce dernier est un agent agréé du premier) et un rapport différent entre le lecteur et l'avatar (dans le premier cas, ce sont des amis; dans l'autre, ce sont des admirateurs). Sur Twitter, cette hiérarchie n'existe pas.

Il faut alors examiner la question autrement : quel effet ces comptes ont-ils sur le lecteur et comment contribuent-ils au discours social au sein du site? Autrement dit, comment le lecteur perçoit-il les *identités* projetées par ces objets et comment celles-ci influencent-elles la communauté dans laquelle elles se projettent?

Étude de cas : avatars fictifs

Dans cette première étude de cas, nous allons examiner les trois profils précédemment évoqués, *@PeanutFreeMom*, *@TheTweet-OfGod* et *@DRUNKHULK*, pour observer et analyser les divers degrés de vraisemblance dans des profils *non vérifiés* (c'est-à-dire des profils dont l'équipe de modération de Twitter n'a pas attesté la correspondance entre l'identité civile de leur auteur et l'identité virtuelle du profil qu'il alimente) présents sur le

réseau. Un élément important à souligner par rapport à cette démarche est qu'une grande pluralité de profils non vérifiés sur Twitter sont en l'occurrence créés au nom de leur animateur, mais que cette correspondance entre l'identité numérique et l'identité civile n'a jamais fait l'objet d'une vérification formelle de la part de Twitter ou de ses administrateurs. Cependant, dans les cas qui sont ici à l'étude, on voit une variation importante entre les profils *plausibles* (qui pourraient bien être effectivement des personnes « ordinaires » sur Twitter), les profils *douteux* (où la correspondance entre l'avatar assumé par le profil et l'identité présumée de son auteur serait questionnée par un lecteur raisonnable) et les profils *imaginaires*, où il est clair que l'auteur n'est absolument pas dans sa vie civile la personne qu'il prétend être sur le réseau. Nous entreprenons cet exercice dans l'optique de montrer la perméabilité entre ces catégories et l'importance de la progression non binaire entre « authentique » et « imaginaire » dans les profils pour la compréhension du texte global.

@*PeanutFreeMom*, selon la section biographique de son profil, est une « Life Coach » et une « Career Mom » qui compte plus de 15 000 abonnés. Le contenu de ce flux de profil est formé de nombreuses mentions de son fils « Caleb » et de leurs activités quotidiennes en famille, ainsi que de commentaires maladroits sur la culture populaire américaine (par exemple, elle traite les personnes qui n'écoutent pas la série américaine fantastique *Game of Thrones* de « Muggles[2] », terme emprunté aux livres *Harry Potter* pour décrire les personnes non dotées de pouvoirs magiques dans cet univers). Le contenu de ce flux peut rappeler plusieurs stéréotypes de parents trop investis

[2] <https://twitter.com/PeanutFreeMom/status/426954298136993792>.

dans la vie de leurs enfants (par exemple, la célèbre « mère tigre » Amy Chua, dont le livre *Battle Hymn of the Tiger Mother* a fait l'objet de nombreuses critiques par rapport à son style de parentalité très austère, mettant l'accent sur l'importance du travail exigeant dans le bon développement des enfants, mais aussi le trope de la « Soccer Mom » américaine, qui conduirait un VUS en buvant des « frappuccinos » de Starbucks pour amener ses enfants à leurs matchs de soccer), tout en formulant des commentaires plutôt extrémistes sur des sujets politiques. Une série de messages représentatifs a été publiée le 29 septembre 2013, incluant le mot-clique *#ketchupbottle-explodedonme*, déplorant l'explosion d'une bouteille de ketchup lors de la préparation d'un plat de « Macaroni Grill[3] », où la sauce aurait sali Caleb[4], inondé son « iPhone 4S[5] » et taché sa nouvelle veste North Face[6] ainsi que la veste North Face de Cale[7]. Périodiquement, dans sa litanie sur les dégâts provoqués par la bouteille délinquante, *@PeanutFreeMom* met différents mots en majuscules, renforçant l'idée qu'il puisse s'agir d'une personne qui n'est pas très expérimentée dans le domaine des réseaux sociaux. Il est largement reconnu sur Internet que ce profil est fictif et parodique[8], et plusieurs éléments de sa construction, y compris ses références maladroites à la culture pop et son utilisation quasi houellebecquienne des noms de marque associés à la haute classe moyenne américaine,

[3] <https://twitter.com/PeanutFreeMom/status/384470740671942656>.
[4] <https://twitter.com/PeanutFreeMom/status/384471458476724225>.
[5] <https://twitter.com/PeanutFreeMom/status/384471246442090497>.
[6] <https://twitter.com/PeanutFreeMom/status/384471660587671552>.
[7] <https://twitter.com/PeanutFreeMom/status/384471873293410304>.
[8] Sam Prince, «Top 10 Parody Twitter Accounts of All Time », *Heavy*, <http://www.heavy.com/social/2013/02/top-10-parody-twitter-accounts-of-all-time/>.

permettent de croire qu'il s'agit d'un amalgame de tropes et de stéréotypes pour satiriser ce genre de personnes et leur présence numérique. Cependant, il n'est indiqué nulle part dans son profil que ce personnage serait une construction et le profil ne comporte pas de contenu mystique, magique ou non réaliste qui pourrait saper la crédibilité de l'avatar. Ce profil doit donc être considéré comme *plausible*.

Ceci n'est évidemment pas le cas de *@TheTweetOfGod*, un profil attirant presque 1,3 million d'abonnés (profil qui, soit dit en passant, ne s'abonne lui-même qu'à un profil, celui de *@justinbieber*), qui s'autoproclame dans sa biographie « your dope-ass divinity, trollin' with My trinity, droppin' top tweets in your immediate vicinity, flingin' fly phrases from the fringes of infinity ». Le contenu des messages varie entre des commandements[9] (dont « Floss » et « Doubt »), des lamentations sur le fait que certaines de ses créations sont des « stupid-ass motherfuckers[10] » et des messages adressés directement aux êtres humains : « SPOILER ALERT: You're going to hell[11]. » Ce profil pose un défi intéressant au lecteur : d'un côté, il est assez évident que le dieu abrahamique ne serait pas sur Twitter (s'il l'était, on imaginerait qu'il aurait fait vérifier son compte par Twitter, ce qui aurait provoqué un scandale assez général); de l'autre, la cohérence générale de ses messages avec son avatar assumé, la manière dont il crée une distance entre lui et ses lecteurs par l'utilisation de la deuxième personne du pluriel et le caractère non falsifiable tant de l'existence objective du personnage que du rapport entre cette

[9] <https://twitter.com/TheTweetOfGod/status/457723264312172545>.
[10] <https://twitter.com/TheTweetOfGod/status/458249003226767360>.
[11] <https://twitter.com/TheTweetOfGod/status/455927559738257409>.

entité et l'auteur du profil qui porte son nom, font en sorte que l'authenticité du profil est *douteuse*.

Le constat que le profil *@TheTweetOfGod* n'est probablement pas authentique, au lieu de certainement pas authentique, s'inscrit en contraste avec notre troisième exemple : *@DRUNKHULK*, profil qui compte presque 200 000 abonnés[12]. Se limitant d'abord à ses messages et à son autoprésentation à l'intérieur de Twitter, on constate immédiatement que tout le monde sait (ou peut facilement apprendre) que *The Incredible Hulk* est l'invention de Stan Lee et Jack Kirby, mis en scène pour la première fois dans une bande dessinée publiée par la compagnie *Marvel Comics* en 1962[13], bien que « l'invention » supposée de Dieu serait antérieure aux traces écrites et sans auteur reconnu. Ensuite, l'adjectif « drunk » dans le nom même du profil et répété chaque fois que le personnage fait référence à lui-même (le profil n'utilise jamais le pronom « I » pour s'autodésigner) suggère une deuxième couche de fiction se superposant à la première : le profil ne s'exprime pas seulement au nom d'un personnage reconnu comme fictif (reconnaissance qui, dans le cas de Dieu, est quand même controversée pour plus de trois milliards de chrétiens, juifs et musulmans du monde), mais il le fait aussi et constamment dans un certain état d'esprit (toujours en caractères majuscules). Bien qu'il pourrait très bien exister des profils sur Twitter qui ne seraient alimentés qu'en cas d'ivresse de l'auteur, l'accent mis sur cet état est plus indicatif d'une tentative de développement d'un personnage que d'un reflet

[12] Il est à remarquer que le dernier message sur ce profil date du 6 octobre 2014 et dit, en partie, « GOODBYE! AND THANKS FOR ALL THE BEER! », indiquant que l'auteur ne compte plus alimenter ce compte.
[13] <http://en.wikipedia.org/wiki/Hulk_(comics)>.

fidèle de l'état spirituel de son présumé auteur. Si on sort de l'autoprésentation du profil sur Twitter, on constate que le lien inclus dans le texte biographique *drunkhulk.com* mène à la page d'un certain Christian A. Dumas, où apparaît, dans l'en-tête du site, la phrase : « Writer. Humorist. Drunk Hulk. » Il semble clair que, dans ce cas-ci, l'auteur avoue ouvertement, en dehors de Twitter, que ce profil est une fabrication, permettant de le ranger définitivement dans la catégorie *imaginaire* (il est à remarquer que, dans le cas de @*TheTweetOfGod*, un lien semblable vers la page Wikipédia de l'humoriste David Javerbaum est inclus sous l'adresse <*tinyurl.com/thoushalt-notclickthis*>, et la publicité qu'il fait pour son livre *The Last Testament* liste Dieu comme en étant l'auteur, avec la collaboration de Javerbaum, impliquant un rapport moins ouvert que celui que partagent @*DRUNKHULK* et Dumas).

Il est alors possible de conclure que ces divers profils profitent de niveaux différents de véracité. Les profils les plus vraisemblables, comme @*PeanutFreeMom*, où le personnage ou les paroles de celui-ci ne montrent aucun élément fantastique ou ouvertement fictif, agissent sur Twitter d'une manière appropriée pour un réseau social, établissant des liens avec d'autres utilisateurs et partageant des épisodes de la vie de leur auteur. Les profils les plus farfelus, comme @*DRUNKHULK*, tendent à être des comptes qui font de la publicité pour un livre ou un auteur, véhiculant ou camouflant leurs messages dans des paroles à caractère humoristique ou ironique. L'axe de vraisemblance que nous avons identifié ici peut correspondre aux idées reçues des motivations possibles d'utilisateurs mais, du point de vue du lecteur, y aurait-il une manière de réconcilier la juxtaposition des objectifs reliés au réseautage social et l'animation d'un avatar imaginaire? Si nous nous empêchons de

spéculer sur les objectifs de ces auteurs et que nous considérons plutôt l'impact de leurs textes – et l'hypertexte constitué par l'ensemble de ces textes – sur le lecteur, une réponse se dessine. Dans les trois cas exposés ici, les auteurs dépendent de la bonne volonté du lecteur de suspendre volontairement son incrédulité[14] et de lire ainsi les messages affichés par le profil comme s'ils étaient ceux de l'avatar d'une vraie personne mise en scène sur Twitter. La présence implicite de la personne qui alimente un profil donné serait déterminante pour la compréhension de ses textes chez le lecteur, mais la présence de ces profils ludiques, néanmoins, normalise la pratique de l'invention complète de cette « personne » présumée et encourage alors d'autres utilisateurs à se joindre au jeu. Ces profils ont ainsi un effet visible sur le discours twittéraire : ils pavent la voie à la création d'identités virtuelles qui sont de plus en plus éloignées de l'identité civile de la personne qui les anime.

Ce fait recoupe un phénomène bien connu dans la sphère littéraire, surtout dans le roman (forme qui privilégie le contact textuel entre plusieurs personnages), la polyphonie, concept développé par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, qui l'a entre autres présenté dans *Esthétique et théorie du roman* (1924 [1987], p. 122-151). Bakhtine cite l'exemple de *La Petite Dorrit* de Charles Dickens pour montrer que, dans certains romans, le « style humoristique se fonde sur la stratification du langage courant » (p. 129). Bakhtine poursuit en écrivant que « c'est précisément la diversité des langages, et non l'unité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme la base du

[14] Il s'agit ici d'une allusion au « willing suspension of disbelief », tel qu'il a été théorisé par le poète et philosophe esthétique Samuel Taylor Coleridge dans son ouvrage *Biographia Literaria*.

style ». Twitter, lu comme un texte littéraire, offre un style semblable : tout comme dans le roman, l'auteur se sert de plusieurs voix et de plusieurs niveaux de langue pour faire passer son message. Les auteurs sur Twitter, en contribuant au texte de leur propre manière, avec leur propre style et sous le nom de divers personnages, produisent un effet très semblable quand ce texte est lu par un observateur externe. D'après Bakhtine, le roman devient ainsi « un milieu de réfraction des nouvelles intentions de l'auteur » (p. 130) : on peut considérer que Twitter serait aussi un tel milieu, bien que l'auteur, en l'occurrence, ne soit pas un individu mais un composite qui surgit du partage et du dialogue inhérents à son architecture. Par conséquent, cette polyphonie ne peut pas être la simple réflexion d'un désir concerté de transmettre une idée concrète à un public bien défini dans un environnement strictement contrôlé par l'auteur.

Bakhtine remarque que, dans un tel contexte, « les paroles de personnages […] sont des paroles d'autrui dans un langage étranger » (p. 136), une observation qui semble s'appliquer à l'auteur qui invente un personnage et le fait parler dans un dialecte singulier pour ainsi réfracter ses propos, tout comme l'auteur du *Drunk Hulk* anime un personnage dans l'objectif de faire la promotion de son livre. Bakhtine rappelle aussi que de telles paroles « exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur » (p. 136), une observation encore plus tranchante dans le contexte d'un texte global comme peut l'être celui de la Twittosphère, dont l'auteur n'est pas une personne, mais bien une communauté. On pourrait même suggérer que la polyphonie que l'on remarque sur Twitter réussit la recréation de la polyphonie dans le monde hors ligne de manière beaucoup plus fidèle que la polyphonie

romanesque ne saurait le faire : bien que la polyphonie romanesque ne soit que la simulation d'un phénomène facilement reconnaissable dans la vie quotidienne qui sert à renforcer la véracité perçue du monde de l'auteur, la polyphonie twittéraire est littéralement la représentation de vraies paroles énoncées par de vraies personnes (que leurs avatars correspondent à leur identité civile ou pas), sans coordination ou concertation préalables. Le potentiel d'interaction entre un utilisateur et *Drunk Hulk* témoigne certainement de la capacité de Twitter à découvrir des aspects de la communication qui seraient non observables autrement. La reconnaissance du fait que de multiples avatars coexistent et parlent entre eux, que le lecteur a accès au texte intégral qui regroupe ces échanges et qu'il n'y a aucune hiérarchie explicite qui distingue ou encadre les interactions entre avatars basés sur de véritables individus et ceux qui sont des fictions incite à une nouvelle lecture de Twitter qui peut intégrer ces profils fictifs.

Bashtags

Nous avons précédemment abordé la question de la singularité de la construction identitaire sur Twitter et la manière dont l'architecture du site favorise la création de profils qui ne représentent pas du tout fidèlement l'identité civile de la personne qui les anime. Nous avons remarqué que ces pratiques ne peuvent pas être entièrement expliquées par les théories entourant l'accumulation du capital social ou l'utilisation du réseau comme un canal pour faire de la publicité, mais qu'elles peuvent être intégrées à une lecture du site qui tienne compte du caractère polyphonique de son discours. C'est-à-dire que si les auteurs sont libres de créer et d'animer

des profils aux noms de personnages inventés et que le lecteur sait que le rapport entre « vrai » et « faux » n'en est pas un de type binaire, les contacts entre profils qui ont différents niveaux de vraisemblance seraient nécessairement distincts des relations entre profils représentant tous deux de vraies personnes (et encore distincts des relations entre profils représentant tous deux de vraies personnes qui se connaissent dans le monde hors ligne!) et les relations entre deux personnages dans un roman, où tous deux seraient les inventions (ou, dans le cas de biographies ou d'autres ouvrages de non-fiction, les mises en scène) d'un seul auteur nommé. Pour aborder la question des qualités de ce contact, il faut alors analyser les profils mis en rapport. Jusqu'ici, on n'a observé que des flux liés à des profils spécifiques, sans examiner d'autres flux où les contributions viennent d'un public plus vaste. Dans cette section, nous allons combler cette lacune en étudiant un phénomène intimement lié aux flux de sujets regroupés sous un mot-clic (*hashtag*) spécifique. En particulier, nous allons voir en détail quelques mots-clics qui ont été lancés par des représentants d'acteurs corporatifs, comme *Rogers* et *McDonald's*, ou étatiques, comme le Service de police de la Ville de New York, qui ont été détournés par la grande masse d'utilisateurs (un phénomène que l'on nomme *bashtagging*) et qui ont fait ensuite l'objet de reportages dans des publications journalistiques. Cette étude mettra en évidence le caractère carnavalesque du discours twittéraire et ouvrira à la considération des visées esthétiques du système sémiotique global derrière son texte.

En mars 2012, le *Toronto Star* a publié une chronique sur un exemple canadien de *bashtagging*. Le journaliste Ashante Infantry écrit : « The hashtag *#Rogers1Number*, which the

communications giant paid to have atop Twitter's list of trending topics for 24 hours, saw hundreds of customers, past and present, venting about unrelated issues, rather than celebrating the company's new service, as its social media team likely intended[15]. » L'article publie quelques exemples de commentaires, mais n'inclut pas de liens vers les messages originaux :

> « There was a period of 6 months where @*Rogers* overbilled me every month. Still haven't heard a "sorry" *#Rogers1Number #NotsoMuch* », tweeted Kevin Richardson under the handle @*KoRichardson.*
>
> *«* @*Rogers_Canada* My internet connection is cutting out every 10 minutes. So frustrated with your service. At my wits end here », wrote Hugh Fairplay under the handle @*SmlStakesGrind.*
>
> « STOP OVERBILLING, FIRE ALL YOUR RUDE SUPPORT PEOPLE, AND WORK ON UR PUBLIC IMAGE... then consider using Twitter to promote *#Rogers1Number* », tweeted Ingrid under the handle @*cashmereclutch.*

Dans un souci d'équilibre, l'article prend la peine de mentionner qu'il y avait au moins certaines personnes qui tweetaient des commentaires positifs, mais la véhémence des remarques et leur republication dans le plus grand quotidien torontois en font un objet d'étude intéressant. Le troisième message, signé Ingrid, présente un intérêt, même pris isolément : l'auteure établit la liste des préalables à l'entrée de la compagnie dans les réseaux sociaux pour des fins commerciales. En combinaison, par contre, l'ensemble des messages tweetés sous *#Rogers1Number* le 16 mars 2012 fait preuve d'une polyphonie importante à la compréhension du texte global. Dans une

[15]<http://www.thestar.com/business/2012/03/16/rogers_twitter_tactic_backfires_as_customers_use_hashtag_to_vent_about_lousy_service.html>.

démarche sociologique, on doit comprendre cette diversité d'opinions comme la simple manifestation des opinions diverses déjà existantes, qu'on aurait pu tout de même entendre hors des réseaux sociaux et pour lesquelles on a simplement trouvé un nouveau médium de transmission. Cette explication est possible, mais elle n'est pas complète. Comme en témoigne Keith Macarthur, « VP Social Media » chez Rogers, cité dans le même article : « Some people are choosing to use this as an opportunity to talk about things they like or don't like about the brand. That's not new to us: we've been listening and responding to that kind of thing before most other brands, so, we're okay with it. » Il affirme que la substance des tweets *#Rogers1Number* n'a rien de nouveau pour sa compagnie, et c'est vrai. Tout le monde a entendu des commentaires semblables lors de fêtes ou de réunions : telle ou telle compagnie est horrible et devrait prendre telle ou telle mesure corrective. L'importance accordée à cet incident, rapporté dans le plus grand quotidien torontois, indique que l'intérêt de l'histoire ne se trouve pas dans la substance des commentaires, mais dans le détournement inattendu de ce qui s'annonçait pourtant comme une campagne de relations publiques assez banale.

Un autre exemple, plus politiquement chargé, se trouve dans le cas du mot-clic *#MyNYPD*, promu par le Service de police de la Ville de New York (NYPD) en avril 2014. Dans un tweet[16] daté du 22 avril 2014, le compte officiel du NYPD demande aux citoyens newyorkais de leur envoyer des photos présentant des officiers du service en interaction avec des membres du public, incluant dans leur message une photo d'un

[16] <https://twitter.com/NYPDnews/status/458665477409996800>.

homme entre deux officiers souriants. En réponse, ils ont reçu des centaines de photos montrant des conduites brutales de policiers lors de manifestations[17] et d'interventions[18]. L'histoire a rapidement circulé sur Internet, faisant l'objet de reportages dans le quotidien britannique *The Guardian*[19], qui rapportait que plus de 70 000 personnes avaient ridiculisé le NYPD, « a social media disaster », et dans le magazine d'actualité *TIME*[20], qui qualifiait la réponse d'un « wave of negative photos ». Même si *@NYPDnews* a fait un effort considérable pour retweeter toutes les photos positives, l'histoire de ce désastre sociomédiatique a circulé très rapidement et a alors été lue par beaucoup plus de personnes que celles qui y auraient directement participé sur Twitter. Encore dans ce cas, c'est le détournement des attentes par rapport au mot-clic, et pas le contenu en tant que tel, qui fait l'intérêt de l'histoire.

Le troisième cas, celui du mot-clic *#muslimrage*, montre la capacité du *bashtagging* de faire exprimer aux internautes des sentiments ou des avis qui n'auraient pas été exprimés autrement, expressions qui forcent le cadre d'une discussion à changer de manière radicale. En septembre 2012, le magazine d'actualité *Newsweek* a publié un numéro intitulé « Muslim Rage », dont la couverture présentait une photo de plusieurs hommes musulmans dans une manifestation. L'article en

[17] <https://twitter.com/OccupyWallStNYC/status/458684716447973376/photo/1>.
[18] <https://twitter.com/OccupyWallStNYC/status/458685125631696896/photo/1>.
[19] Mark Tran, « #myNYPD Twitter callout backfires for New York police department », *The Guardian.* <http://www.theguardian.com/world/2014/apr/23/mynypd-twitter-call-out-new-york-police-backfires>, 23 avril 2014.
[20] « New York Police Department's #myNYPD Twitter Callout Fails Miserably », *Time Magazine Online*, <http://time.com/74294/new-york-police-departments-mynypd-twitter-callout-fails-miserably/>, 23 avril 2014.

question[21] était un témoignage d'Ayaan Hirsi Ali sur sa vie comme intégriste musulman, d'abord au Kenya et ensuite aux Pays-Bas, et une réflexion sur les changements subis par les mouvements extrémistes musulmans dans les pays du Moyen-Orient à la suite des attentats du 11 septembre 2001 à New York, à Washington D.C. et en Pennsylvanie, aux États-Unis. *Newsweek*, pour faire la promotion de son article, avait publié une image de ce numéro en incluant le mot-clic *#muslimrage*, pour encadrer la discussion dudit article. Le flux de sujets entourant ce mot-clic, par contre, a rapidement dégénéré, la quasi-totalité des commentaires étant des accusations de racisme contre la publication et, de manière plus pertinente à notre étude, des milliers de tweets énumérant de façon ironique des bêtises quotidiennes, surtout liées au mode de vie occidental, qui font « rager » des individus musulmans. Ainsi, *@ahmed* déclare *:* « No halal condoms at the pharmacy? *#MuslimRage*[22] ». *@randajarrar* rétorque : « When my falafel comes out completely uncrispy *#muslimrage*[23]». *@cyberfruit* ajoute : « My hijab doesn't match my outfit:(*#muslimrage*[24] ». Ces réponses ironiques ont fait l'objet de nombreux reportages[25] et ont été encore responsables d'une très large diffusion de l'article qui ne serait pas survenue sans la présence de ces commentaires.

---

[21] Ayaan Hirsi Ali, « Ayaan Hirsi Ali on the Islamists' Final Stand », *Newsweek*. <http://www.newsweek.com/ayaan-hirsi-ali-islamists-final-stand-64811>, 17 septembre 2012.
[22] <https://twitter.com/ahmed/statuses/247718770347491328>.
[23] <https://twitter.com/randajarrar/statuses/247739279571316736>.
[24] <https://twitter.com/cyberfruit/statuses/247745021351174144>.
[25] Alexander Hotz, « Newsweek "Muslim rage" cover invokes a rage of its own », *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/media/us-news-blog/2012/sep/17/muslim-rage-newsweek-magazine-twitter>, 17 septembre 2012.

On a déjà évoqué la manière dont la polyphonie fait d'un texte un « milieu de réfraction » des intentions, en l'occurrence, de ses auteurs. En considérant la présence de profils satiriques, comme *@PeanutFreeMom*, ou ouvertement fictifs comme *@DRUNKHULK*, on dépasse un réseau socionumérique constitué par les interactions entre personnes et on se trouve devant une polyphonie encore plus cacophonique que toute autre histoire de communication. Si le lecteur accepte de suspendre son incrédulité, comme il le ferait devant n'importe quel texte littéraire, cette polyphonie tend vers le carnavalesque. Ce terme est employé dans un sens particulier par Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, c'est-à-dire « la transposition du langage unique du carnaval dans le registre littéraire » (p. 143). Bakhtine reconnaît cette carnavalisation comme étant une pensée influentielle, « créatrice de genres » (p. 145). Selon cette théorie, un texte littéraire pourrait provoquer chez le lecteur une réaction semblable à l'effet provoqué par des jeux carnavalesques traditionnels sur un spectateur (par exemple, le couronnement du bouffon, qui évoque des sentiments de revirement et de changement, ou les miroirs déformants qui défient la perception d'une image comme la parodie défie les idées sociales ou politiques) (p. 143-149). Ce carnavalesque, dans la pensée de Bakhtine, permet de « découvrir et de reproduire » dans le roman « des aspects de la conduite et du caractère humains qui, dans un déroulement normal de la vie, n'auraient pu se faire jour » (p. 232).

Dans ces trois cas, la couverture médiatique des événements est motivée par son caractère dramatique. Le drame est alimenté par l'inversion de la structure traditionnelle de pouvoir financier ou publicitaire qui encadre les relations

entre les grandes compagnies ou acteurs étatiques et les consommateurs individuels, une structure en large partie édifiée par les médias de masse du XXe siècle. Dans les cas évoqués ici, les grands organismes ont directement demandé que les utilisateurs du réseau partagent publiquement leurs opinions, histoires et expériences par rapport à l'organisme, et ont reçu, au lieu d'accolades, un véritable déluge de critiques et d'invectives bouleversant leurs attentes. Ceci est un écho très clair du carnavalesque tel que décrit par Bakhtine, un miroir déformant qui transforme les dynamiques sociales en les reflétant. C'est un écho aussi de l'histoire traditionnelle de David et Goliath, où un guerrier puissant et blindé meurt d'un simple projectile bien lancé. En fait, ce genre d'histoire, où des groupes de personnes ordinaires peuvent, sans coordination préalable, terrasser des grandes compagnies et leurs départements de relations publiques, évoque aussi une phrase de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* : « La parole est action. » Ce qui est important dans le contexte de notre étude, c'est que ces paroles actives soient reprises par les médias traditionnels, où les lecteurs n'ont pas de droit de réponse, et deviennent ainsi de grandes histoires de subversion. La récupération de ces messages dans une publication journalistique transmet ainsi l'histoire à l'extérieur du réseau où elle a débuté, souligne alors le rôle crucial du lecteur non participant dans l'analyse globale de Twitter. C'est la lecture des *bashtags* en juxtaposition avec les messages tout d'abord envoyés qui les actualisent et leur permettent d'assumer pleinement leur rôle critique. Les théories de la polyphonie et du carnavalesque qui ont informé notre étude de ces deux phénomènes, l'une liée à la construction de profils et l'autre, à leurs mises en contact, ouvrent à une nouvelle lecture de

Twitter en montrant leur capacité d'expliquer des phénomènes qui résistent aux analyses techniques et sociologiques traditionnelles des RSN.

Démarche artistique

Partons encore de l'observation de Bakhtine selon laquelle la polyphonie fait du roman « un milieu de réfraction des nouvelles intentions de l'auteur » (1924 [1973], p. 130) et que, par définition, l'auteur du texte en question est multivalent, hétérogène. Ajoutons, là encore comme on l'a fait, que, dans le cas de Twitter, ledit auteur est issu d'un système sémiotique global. Ce système sémiotique est évidemment informé par l'architecture particulière de Twitter : bien que l'encodage du site permet, et même encourage, un niveau très haut de connexion entre des tweets individuels (par l'utilisation des caractères @ et #), la présence d'autant d'acteurs médiatiques, étatiques et corporatifs assure une forte connexion entre le discours sur Twitter et le discours médiatique qui parle de ce discours. Qui plus est, quand on parle du discours sur Twitter, comme on le fait dans les articles déjà cités du *Toronto Star* et du *Guardian*, on parle d'un discours qui émerge du contact et du partage entre plusieurs milliers de personnes et/ou de leurs avatars numériques. Tout ceci étant dit, on a déjà constaté que, de la perspective du lecteur, la différence entre les profils qui contribuent à ce partage au nom de leurs auteurs et ceux qui s'approprient une identité numérique totalement inventée demeure difficilement discernable. C'est ainsi que le carnavalesque bakhtinien se déploie. L'amalgame des phénomènes à la base de ces deux observations, soit le potentiel expressif artistique et littéraire d'un texte fortement

polyphonique, qui n'a aucun fil conducteur sauf celui qu'actualise ou qu'impose le lecteur et qui ne présente qu'une réflexion déformée du discours social, se situe à la base du mouvement *Weird Twitter*.

Le terme *Weird Twitter*, pour désigner un groupe d'utilisateurs sur le réseau, a été utilisé pour la première fois en août 2012 par le chercheur américain Sebastian Benthall dans un article d'une centaine de mots intitulé « Field notes and PSA: Weird Twitter » (2012a). L'auteur y décrit une catégorie de tweets qui se résume par « [a] brutally sincere statement of personal perspective, often with philosophical and spiritual sentiment, but just as often profane » et « nounal phrases referring to surreal compositions of objects ». Benthall écrit, deux mois plus tard, un autre article au lourd titre de « Weird Twitter: The Symbolic Construction of Community through Iterative Reification » (2012b), où il discute de la réaction générée dans la communauté *Weird Twitter* à son article initial. Avec un ton sec et universitaire, il suggère que les utilisateurs qui réagissent à son article « [are] symbolically constructing the weird twitter community within the digital social space » par le fait même d'avoir réagi à cette étiquette (on peut remarquer une tendance semblable dans certains mouvements artistiques, où le titre même de « mouvement » est imposé par les critiques, tandis que les praticiens le rejettent). Benthall conclut par cette spéculation :

> as an earlier and more persistent mode of internet discourse, blogs are viewed by digital natives who primarily use Twitter as a social networking platform as a matured, out-of-touch, and marginally more socially powerful force. Moreover, academic language's distinction from the vernacular echoes the power dynamics of meatspace into the digitally dual virtual world.

> These power dynamics problematize organic community growth.

Dans ce paragraphe à caractère très universitaire, Benthall suggère que les techniques littéraires des utilisateurs qui font partie de ce « mouvement » (qu'ils l'admettent ou pas) consistent en une utilisation du registre oral pour s'opposer aux utilisateurs qui s'expriment dans leurs blogues selon le registre formel de l'écrit. Il y voit une dynamique sociale qui reflète la dynamique de pouvoir entre les publications traditionnelles et les voix marginales. Il observe une tension fondamentale entre les pratiques de communication d'un certain groupe sur Twitter et celles des grands organismes ou acteurs commerciaux ou étatiques, une tension déjà évidente dans le cas des *bashtags*. Cette tension a été pleinement mise en évidence dans la réaction suscitée par l'article de Benthall. Si l'on cherche « Weird Twitter » dans Google Analytics, on remarque deux pics d'activités de recherche liées à ce terme, dont le premier a suivi immédiatement la publication de son deuxième article en octobre 2012. La source de ce trafic a été un tweet par l'utilisateur @*Mobute*, qui comportait un lien vers une capture d'écran de cet article accompagné par le message : « Thank you for ruining everything, nerds. »[26] Les réponses à ce message ont été nombreuses et vives : l'utilisateur @*greathaircut* s'est plaint que « the academics discovered us, we are a Thing now. Get ready for the Gawker expose and the Huffington Post image gallery[27] ». D'après Benthall, son deuxième article a reçu près de 3000 « hits » dans les trois heures suivant le tweet de @*Mobute*, un nombre qu'il considérait comme un minimum raisonnable pour la taille de cette communauté.

[26] <https://twitter.com/Mobute/status/258368137840447489>.
[27] <https://twitter.com/greathaircut/status/258369674419507200>.

La réaction négative de la communauté peut clairement être expliquée par les dynamiques de pouvoir identifiées par Benthall. Dans un autre article publié sur le site *Ethnography Matters* en juin 2013, l'auteur reproduit un extrait d'un article publié en janvier 2012 par « Carles » qui témoigne de ses expériences en édition numérique :

> Every day, I prey upon different buzz topics, exploiting my voice, but more importantly, my position as a « recognized outlet 4 buzz » to try to trick people into thinking I am "relevant", which basically just means that I am trying to make ppl talk abt my blog and get them addicted to my web brand even if they hate it because even when they are like « OMG THAT'S TOTAL BULLSHIT » it is just some sort of post-grassroots-h8-wave-warketing [*sic*].

Bref, l'objectif de ce genre de publication, tout comme il l'était dans l'ère des médias de masse, est d'attirer un maximum d'attention possible sur son contenu, car ceci permet le financement dudit contenu par l'entremise des annonces publicitaires. Le fait de « get[ting] them addicted to my web brand » est un élément central dans la constitution des publications numériques contemporaines telles que *BuzzFeed*, *Gawker* et même *MTLBlog*, publications qui font l'objet de nombreuses critiques soutenant que leur contenu n'est que du « click-bait » constitué autour de « buzz topics » pour attirer les visionnements de page et qui ne contribuent au discours en ligne que par de la « TOTAL BULLSHIT ». Ce refus, chez les utilisateurs qui s'identifient à *Weird Twitter*, de voir des messages humoristiques et ironiques affichés par les membres de leur communauté subsumés par de telles publications afin d'en faire un véhicule pour vendre, effectivement, plus de publicité, rangent ceux-ci, d'emblée, du côté artistique et critique du site.

Ceci étant dit, le deuxième grand pic dans l'activité de recherche Google par rapport à *Weird Twitter* a suivi la publication, en avril 2013, de « Weird Twitter: The Oral History » sur le fameux site d'agglomération de contenu *BuzzFeed.* Cet article de Herman et Notopolous, cependant, ne proposait pas une simple galerie d'images tirées de la communauté à son insu, mais plutôt une histoire orale qui republiait les commentaires et les analyses de plusieurs membres de la communauté *Weird Twitter* à propos de leur démarche artistique, de leur esthétique et de l'histoire de ce groupe de plus en plus reconnu et reconnaissable. Dans son introduction, l'article nuance la définition qu'a donnée Benthall en octobre 2012, en disant que *Weird Twitter* se résume par « [an] intentionally wrong style of idiotic comedy » ou bien

> a loose group of Twitter users who write in a less accessible form, using sloppy punctuation / spelling / capitalization, poetic experimentation with sentence format, first-person throwaway characters, and other techniques little known to the vast majority of « serious » Twitter users.

Il est à noter que la première définition parle d'un style esthétique et la deuxième, de la communauté de personnes qui le pratique : dans l'article, l'auteur et les utilisateurs avec qui il parle se servent du terme pour désigner les deux, parfois conjointement. L'article résume très bien l'histoire du mouvement, mais de façon plus intéressante dans le cadre de la présente étude, propose une description de cette démarche, s'opposant aux pratiques publicitaires des grands organismes sur Twitter.

Nous allons observer trois commentaires tranchants tirés de l'article pour montrer la richesse de cette approche et ses

résonances avec la littérature activiste du XXe siècle. Tout d'abord, l'utilisateur @*fart* déclare :

> I think trolling corporations and celebrities is pretty vital. I mean, every company using twitter to promote shit absolutely deserves being trolled. Not to get all banksy on you here, but seeing an advertisement is a very tiny theft of your attention and brainpower, and it adds up over time. It's pretty much everyone's responsibility to fuck with companies all the time.

L'utilisateur @*methadonna* nuance : « Some of us have been online for a while and we like to remind people they don't necessarily get to decide how things work around here. » Finalement, l'utilisateur @*dry_hugs* offre un exemple concret de ce phénomène, mais ouvre la porte à un problème potentiel :

> @*Xboxsupport1* gives straight-faced support to any question that anyone asks them for it. At first people were just asking them completely audacious things and reveling in getting a legitimate response in exchange, it's a perfect setup for the sort of « one-sided vaudeville act » methodology of trolling corporate twitter accounts. But at a certain point you could start to tell that whoever was writing for @*xboxsupport1* was in on the joke?

Un tweet quasi houellebecquien de @*dry_hugs* résume peut-être ces trois observations : « *whips empty tallboy at a fence* fuck, man, i dunno. i just wish… (*long drag of cigarette*)… i just wish i could interact with more brands[28] ».

@*fart* souligne d'emblée que le fait de « troller » (afficher des messages à caractère controversé conçus expressément pour susciter une réponse colérique du destinataire) les grandes compagnies serait « vital » pour sa démarche. Ceci recoupe nettement l'observation des *bashtags* dans la seconde

[28] <https://twitter.com/dry_hugs/status/263462863098769409>.

section de cet article : ces réponses ironiques ont été déployées afin de faire dérailler une conversation et de susciter une réponse. *@fart* évoque l'artiste britannique Banksy[29], remarqué pour le caractère anticorporatiste de ses œuvres de style *grafitti* qui sont typiquement réalisées sur les murs et les objets d'endroits publics, pour avancer que regarder de la publicité équivaut à se faire voler une partie de son temps ou de son attention. Il qualifie de « responsabilité » la pratique de détourner et de contrer les messages à caractère publicitaire dans les réseaux publics tels que Twitter. *@methadonna* nuance cette prise de position en rappelant que de nombreux utilisateurs sont présents sur Internet depuis très longtemps et que les compagnies n'ont pas le droit de contrôler le discours dans cet espace numérique comme elles le font, à l'aide de leurs budgets publicitaires, dans les médias traditionnels. À ce propos, une expérience intéressante est de comparer la description de la communauté des « bulletin boards » en ligne au début des années 1990 chez Howard Rheingold (« the granola-eating utopians, the solar-power enthusiasts, the space-station crowd, immortalists, futurists, gadgeteers, commune graduates, environmentalists, social activists ») et la communauté actuelle de Twitter : la colonisation de l'espace numérique par les grandes compagnies est un phénomène réel. *@dry_hugs* qualifie l'acte de « trolling » de prestation vaudevillesque à sens unique : quand l'un des interlocuteurs fait du théâtre et que l'autre n'en fait pas, l'échange qui en résulte est quand même théâtral pour un public qui sait qu'il regarde le jeu de comédiens.

[29] <http://banksy.co.uk/menu.asp>.

Le résultat, ou la synthèse, de ces trois témoignages, suggère effectivement une démarche artistique claire et cohérente : on anime des personnages et/ou on emprunte un style pour permettre la critique d'un ordre dominant. On se sert d'un registre informel et profane afin de distinguer sa parole de celle des forces de l'ordre dominant. On n'apprécie pas quand un chercheur ou un journaliste identifie cette communauté par une étiquette parce que ceci impose un ordre ou une structure sur cette démarche qui se veut, par définition, anti-structurale et chaotique. Les auteurs de ces profils « weird » agissent, toutefois, d'une manière qu'aurait notamment reconnue Sartre, qui soutient, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, que l'« [u]n des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde » (p. 90). En résistant aux forces hégémoniques dans un des forums où elles sont moins bien enracinées, les « weird tweeters » se font essentiels autant à la construction qu'à la compréhension du texte : on ne peut plus parler de la présence des entreprises sur Twitter, par exemple, sans aussi parler du *bashtagging*, de la parodie et des autres actes de résistance textuelle. De la perspective du lecteur, les « weird tweeters » et les grandes compagnies habitent le même espace discursif, sans hiérarchie explicite entre les deux, ce qui contraste de manière importante avec le rapport entre ces deux groupes dans le discours social qui entoure la somme des communications humaines. Le lecteur peut décider quel texte, quelle hégémonie ou quelle résistance il veut actualiser dans sa propre lecture. En lisant une synthèse des deux narrations, il comprend mieux leur relation et commence à se positionner entre elles. Une lecture bakhtinienne de Twitter nous apporte alors cela : l'accès à un carnaval polyphonique qui nous aide à interpréter le monde qui

nous entoure et où ses contributions actualisent un cadre interprétatif qui lui est propre. Si Twitter ne vient pas changer le monde, il vient certainement en changer notre lecture.

Conclusion

Dans cet article, nous avons considéré un cadre interprétatif possible de Twitter qui aiderait le lecteur à comprendre deux phénomènes qui résistent aux analyses sociologiques traditionnelles entourant la constitution de réseaux sociaux à travers un dispositif numérique : en particulier la création de profils aux noms de personnages fictifs ou imaginaires et la pratique du *bashtagging*. Nous avons également évoqué l'exemple de certains auteurs sur Twitter qui profitent du caractère carnavalesque et polyphonique de la plateforme pour contredire et contester les discours avancés par les acteurs corporatifs, étatiques et journalistiques qui ont dominé le paysage médiatique du XXe siècle. Cette approche de Twitter, qui considère le médium comme un texte unique alimenté par des milliers d'auteurs écrivant de milliers de perspectives, représente une solution de rechange aux objets médiatiques diffusés par les grandes chaînes de télévision et de journaux, chaînes qui suivent actuellement un processus de consolidation dans les mains d'un groupe de plus en plus restreint de personnes fortunées. Cette lecture de Twitter n'est pas, cependant, sans danger : la suggestion que la richesse de ce texte découle de la diversité des perspectives qui y sont représentées ne veut pas nécessairement dire que chacune de ces perspectives est aussi valable que les autres, ni que chacune aide nécessairement le lecteur à mieux comprendre l'objet médiatique qu'il critique. Comprendre que Twitter serait un

carnaval ne le rend pas non plus tout à fait transparent : de la même manière, savoir qu'un miroir est déformant n'informe pas nécessairement sur la nature de cette déformation. De plus, il est clair que Twitter n'est pas le seul réseau social qui héberge ce genre de discours et que d'autres réseaux socionumériques ne sont pas aussi permissifs que Twitter par rapport aux profils fictifs ou aux discours incendiaires. En effet, si l'on considère que la démarche entreprise par les praticiens de *Weird Twitter* apporte une contribution importante au discours en ligne, il faudrait aussi être en mesure d'y contribuer, à la fois dans nos commentaires sur les plateformes actuelles et par nos décisions par rapport aux plateformes qu'on choisira d'utiliser à l'avenir.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl. (1929 [1970]), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.

—. (1924 [1987]), « Le plurilinguisme dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 122-151.

BENTHALL, Sebastian. (2013), « Why Weird Twitter? », *Ethnography Matters*. <http://ethnographymatters.net/blog/2013/06/30/why-weird-twitter-part-1/>, 30 juin.

—. (2012a), « Field notes and PSA: Weird Twitter », *Digifesto*, <http://digifesto.com/2012/08/11/field-notes-and-psa-weird-twitter/>, 11 août.

—. (2012b), « Weird Twitter: The Symbolic Construction of Community through Iterative Reification », *Digifesto*, <http://digifesto.com/2012/10/16/weird-twitter-the-symbolic-construction-of-community-through-iterative-reification/>, 16 octobre.

CARLES. (2012), « Lana & Me: Our Dark, Abusive, Co-Dependent Relationship on the Content Farm », *Hipster Runoff*, <http://hipsterrunoff.com/2012/01/lana-me-our-dark-abusive-co-dependent-relationship-content-farm-carles.html>, 17 janvier.

COLERIDGE, Samuel Taylor. (1817), *Biographia Literaria*, <http://www.gutenberg.org/ebooks/6081>.

HERMAN, John et Katie NOTOPOLOUS. (2013), « Weird Twitter: The Oral History », *BuzzFeed*, <http://www.buzzfeed.com/jwherrman/weird-twitter-the-oral-history>, 5 avril.

HIRSI ALI, Ayaan. (2012), « Ayaan Hirsi Ali on the Islamists' Final Stand », *Newsweek*, <http://www.newsweek.com/ayaan-hirsi-ali-islamists-final-stand-64811>, 17 septembre.

HOTZ, Alexander. (2012), « Newsweek "Muslim rage" cover invokes a rage of its own », *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/media/us-news-blog/2012/sep/17/muslim-rage-newsweek-magazine-twitter>, 17 septembre.

INFANTRY, Ashante. (2012), « Rogers' Twitter Tactic Backfires as Customers Use Hashtag to Vent About Lousy Service », *The Toronto Star*, <http://www.thestar.com/business/2012/03/16/rogers_twitter_tactic_backfires_as_customers_use_hashtag_to_vent_about_lousy_service.html>, 16 mars.

PRINCE, Sam. (2013), « Top 10 Parody Twitter Accounts of All Time », *Heavy*, <http://www.heavy.com/social/2013/02/top-10-parody-twitter-accounts-of-all-time/>, 21 février.

RHEINGOLD, Howard. (1993), *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, <http://www.rheingold.com/vc/book/2.html>.

SARTRE, Jean-Paul. (1948), « Qu'est-ce qu'écrire? », dans *Qu'est-ce que la littérature*?, Paris, Gallimard.

TRAN, Mark. (2014), « #myNYPD Twitter callout backfires for New York police department », *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/world/2014/apr/23/mynypd-twitter-call-out-new-york-police-backfires>, 23 avril.

« Twitter Usage Statistics », *internet live stats*, <http://www.internetlivestats.com/twitter-statistics/>.

« New York Police Department's #myNYPD Twitter Callout Fails Miserably », *Time Magazine Online*, <http://time.com/74294/new-york-police-departments-mynypd-twitter-callout-fails-miserably/>, 23 avril 2014.

Résumé

Cet article examine trois pratiques de détournement du réseau social Twitter : l'identification de soi par un avatar construit à l'image d'un personnage fictif; le *bashtagging*, ou sabotage délibéré – et parfois militant – d'un flux de discussion; et *Weird Twitter*, soit l'exploitation du potentiel ludique de la plateforme. On y défend l'hypothèse que ces phénomènes font écho à la « polyphonie » et au « carnavalesque » romanesques conceptualisés par Mikhaïl Bakhtine, à ceci près qu'ils ne sont pas le fait d'un auteur unique, mais découlent d'un système sémantique complexe, ce qui en modifie le sens et la portée.

Abstract

This article examines three practices of subversion found in the Twitter social network: self-identification by an avatar built in the image of a fictional character; *Bashtagging*, the deliberate – and sometimes militant – sabotage of a discussion flow; *Weird Twitter*, which explores the platform's potential for creativity. We defend the hypothesis that these phenomena echo the concepts of « polyphony » and « carnival » conceptualized by Mikhail Bakhtin, except that they are not the work of a single author, but the result of a complex semantic system, which changes their meaning and scope.

Le joueur bavard.
Vers une typologie du dialogue dans le jeu vidéo

Jérôme-Olivier Allard
Université de Montréal

Les jeux de rôle pour ordinateur (Computer role-playing games, CRPG) contemporains sont les héritiers de fictions textuelles interactives, dont *Zork* (Infocom, 1980), du jeu sur table *Dungeons & Dragons* et des *Livres dont vous êtes le héros*. Ces jeux fortement narratifs, souvent ancrés dans des univers inspirés de la *high fantasy* tolkienienne et de la science-fiction, comptent pour la plupart ces éléments de jouabilité : l'exploration d'un monde fictionnel plus ou moins vaste; les combats (en temps réel ou différé); l'amélioration des aptitudes

du personnage-joueur par le biais d'un système de points d'expérience et de gain de niveaux; la gestion d'un équipement; la poursuite de quêtes diverses; et l'interaction avec une pléthore de personnages-non-joueurs. Si plusieurs jeux mettent en scène des conversations entre le personnage-joueur et des personnages-non-joueurs, sous la forme de cinématiques ou de séquences intégrées à l'action du jeu – pensons aux discussions qui meublent les déplacements plus monotones dans *Red Dead Redemption* (Rockstar, 2010) – où le joueur ne contrôle pas ce qui est dit, les jeux de rôle, comme certains jeux d'aventure, ont souvent la particularité de permettre au joueur de choisir ce que son personnage dit.

Dans un article consacré au dialogue dans *Final Fantasy VII*, Greg Smith (2002) remarque que si les études cinématographiques ont récemment tenté de dresser un portrait des fonctions spécifiques du dialogue dans ce média, les études vidéoludiques, encore récentes, tardent toujours à le faire. De fait, si certains auteurs ont consacré des ouvrages et des articles au dialogue dans la littérature (Coltier, 1990; Durrer, 1999; Denoyelle, 2010) et au cinéma (Field, 1990; Kozloff, 2000; Vassé, 2003), peu de chercheurs se sont intéressés au dialogue dans un corpus vidéoludique. Il appert donc pertinent, dans le contexte de ce dossier consacré aux résonances médiatiques, de tracer l'ébauche d'une typologie du dialogue dans les CRPG contemporains, où le joueur occupe un rôle singulier dans l'organisation du récit.

Dragon Age II (BioWare, 2011), jeu de rôle à la troisième personne inspiré du genre de la *fantasy*, m'est apparu particulièrement éclairant dans le cadre d'une telle réflexion, non seulement en raison de la qualité de l'écriture des scènes

dialoguées qui y sont présentées, mais aussi à cause du rôle important de ces dernières dans la construction du récit. Le jeu, qui explore notamment les thèmes de la loyauté, de la bigoterie, du racisme et des idéaux révolutionnaires, se déroule sur le continent de Thedas, qui est déchiré par des tensions grandissantes entre les mages et les templiers, une faction religieuse censée protéger les citoyens des dangers de la magie. Le joueur tient le rôle de Hawke, un homme (ou une femme[1]) qui, après avoir été chassé de chez lui par les événements relatés dans *Dragon Age: Origins* (BioWare, 2009), doit reconstruire sa vie dans la ville de Kirkwall. Pendant les six ans que dure l'histoire du jeu, Hawke devient l'un des personnages les plus importants de Thedas et occupe une place de premier plan dans les événements qui mènent au déclenchement de la guerre entre les mages et les templiers. Au cours de ses premières années à Kirkwall, Hawke rencontre sept compagnons – Aveline, Varric, Anders, Isabella, Fenris, Merrill et Sebastian – qui, en plus de son frère Carver[2] ou de sa sœur Bethany, suivent le personnage-joueur dans sa quête de gloire et de pouvoir. Lorsqu'il part à l'aventure, le joueur peut à sa guise choisir jusqu'à trois de ces alliés pour accompagner Hawke, et optimiser le groupe en fonction des aptitudes de chaque personnage.

[1] À l'instar de moult jeux de rôle, *Dragon Age II* permet au joueur de tenir le rôle d'un homme ou d'une femme, guerrier, mage ou voleur. Afin d'éviter d'alourdir le texte et puisque j'ai joué un homme lors de mon séjour dans Thedas, j'emploierai le masculin pour décrire Hawke.

[2] Un seul des jumeaux cadets de Hawke survit aux événements se déroulant dans le prologue du jeu. Si le personnage-joueur est un mage, Bethany meurt; s'il est un guerrier ou un voleur, Carver meurt. Le Hawke que j'ai incarné étant un mage, c'est donc Carver qui l'a accompagné dans ses aventures.

Si, pour Francis Berthelot, « les héros de romans sont surtout de grands bavards » (2003, p. 1), Hawke, à l'instar de ses cousins littéraires, passe de longs moments à discuter avec ses compagnons et avec les différents personnages qu'il rencontre au fil de son parcours. Dans le cadre de cet article, qui participe d'une réflexion plus large sur les recoupements entre littérature et jeu vidéo, je défendrai la thèse selon laquelle le dialogue dans *Dragon Age II*, qui occupe plusieurs fonctions héritées d'autres médias ou propres aux œuvres vidéoludiques, participe à la construction de l'univers fictionnel et enrichit l'expérience du joueur. Pour ce faire, je me propose d'emblée de définir brièvement les notions de jeu et de récit vidéoludique, avant de préciser les formes qu'adopte le dialogue dans *Dragon Age II*, de même que les fonctions qu'il remplit.

Le récit vidéoludique

À l'instar de plusieurs chercheurs, je considère que le débat fondateur des études vidéoludiques[3], s'il a prouvé la pertinence

[3] À l'orée du XXIe siècle, les études vidéoludiques naissantes sont le site d'un débat épistémologique opposant deux postures théoriques en apparence irréconciliables : celle des ludologues et celle des narratologues (Jenkins, 2004). Bien que cette querelle, souvent polémique et entretenue de manière un peu artificielle, soit fondée principalement sur des malentendus (Frasca, 2003; Aarseth, 2012) et sur des imprécisions définitionnelles (Ryan, 2006), notamment en regard de la notion de récit, il demeure pertinent, dans le cadre d'une réflexion sur les dialogues dans les jeux vidéo de rôle, de rappeler très brièvement les deux positions. Les ludologues, avec à leur tête notamment Gonsalo Frasca (1999) et Jesper Juul (1999), soutiennent que le jeu vidéo n'est pas un média intrinsèquement narratif; Markku Eskelinen (2001) va même jusqu'à écrire que l'histoire dans certains jeux n'est qu'un emballage superflu et que l'étudier est une perte de temps. Les narratologues défendent quant à eux le point de vue contraire : (tous) les jeux sont des récits (Murray, 2004) et les étudier à l'aide des outils issus des études littéraires et de la

de développer des outils méthodologiques propres à l'étude des jeux vidéo, ne mérite pas d'être rouvert aujourd'hui. Plusieurs jeux vidéo récents, pensons entre autres à *Gone Home* (Fullbright, 2014), constituent des objets narratifs très riches, abordant des thèmes complexes et présentant des histoires nuancées qui méritent qu'on s'y intéresse. En guise de prémisse à une réflexion sur le dialogue dans les jeux vidéo, il demeure cependant important de rappeler les particularités du récit vidéoludique. Dans son ouvrage *Half-Real*, Jesper Juul, à la suite notamment de Roger Caillois, de Johan Huizinga et de Bernard Suits, définit le jeu comme

> a rule-based system with a variable and quantifiable outcome, where different outcomes are assigned different values, the player exerts effort in order to influence the outcome, the player feels emotionally attached to the outcome, and the consequences of the activity are negotiable (2005, p. 36).

Pour Juul, le jeu vidéo est un objet duel, qui possède des règles réelles, mais qui se déroule dans un univers fictionnel. Selon l'auteur, c'est l'interaction entre les règles et la fiction qui est cruciale dans les jeux vidéo et qui les singularise par rapport aux autres types de jeux traditionnels. Juul (2002) distingue les jeux d'émergence (qui contiennent un nombre restreint de règles simples qui peuvent être combinées afin de former des variations intéressantes) et les jeux de progression (qui

narratologie cinématographique est pertinent. Marie-Laure Ryan adopte, notamment dans *Avatars of Story* (2006), une position plus nuancée. Pour l'auteure, certains jeux ont un clair dessein narratif; d'autres en ont moins et d'autres n'en ont tout simplement pas. Ryan propose par ailleurs, à la suite de David Herman, de penser les jeux comme des « narratively organized systems for playing » (p. 197), ce qui n'est pas sans rappeler la notion de « integrated crossmedia package » (2012) de Espen Aarseth, pour qui les jeux sont des ensembles pouvant émuler différents médias, que ce soit le roman, le film ou la bande dessinée, avec qui ils entrent en résonance.

consistent en une série de défis qui s'enchaînent). La plupart des jeux vidéo s'inscrivent à un endroit ou à un autre du continuum dont l'émergence et la progression pourraient constituer les pôles[4].

Dans un même ordre d'idées, Katie Salen et Eric Zimmerman (2004), à la suite de Marc LeBlanc, identifient deux types de récits vidéoludiques qui convoquent les catégories de jeu proposées par Juul : le récit enchâssé, qui existe avant que le joueur n'intervienne dans le jeu (pensons à Peach qui est constamment kidnappée par Bowser et que Mario doit sauver) et le récit émergent, c'est-à-dire qui est généré spontanément dans l'espace du jeu et qui est le résultat de l'interaction du joueur avec les règles. Par exemple, le Dovahkiin, protagoniste du jeu *The Elder Scrolls V: Skyrim* (Bethesda, 2011), après avoir classé des livres dans sa bibliothèque, vole tous les gâteaux d'un hameau, tue deux dragons et part batifoler dans la plaine pour chasser des papillons. Plusieurs jeux de rôle, dont *Skyrim* et *Dragon Age II*, présentent à mon sens – et ce, autant sur le plan de la jouabilité que sur celui de la narration – une structure hybride, plus ou moins à mi-chemin entre émergence et progression. De fait, les jeux de rôle accordent au joueur une place importante dans l'organisation du récit vidéoludique : en faisant des choix et en posant des actions dans le monde virtuel, le joueur a un impact sur l'évolution de l'histoire. On parle donc souvent des jeux de rôle en termes de récits non linéaires ou à embranchements. Ceci n'est pas sans rappeler le cybertexte

[4] À titre d'exemple, on pourrait qualifier les jeux d'aventure en pointer-cliquer comme *Day of the Tentacle* (LucasArts, 1993) de jeux de progression avec très peu d'émergence, et les jeux dits *sandbox*, dont *Minecraft* (Mojang, 2009) est sûrement l'un des exemples le plus probants, comme des jeux d'émergence avec peu de progression.

défini par Espen Aarseth (1997), dans lequel le lecteur est constamment au fait des stratégies et des chemins qui lui demeurent inaccessibles à cause des choix qu'il doit abandonner.

Formes du dialogue

Le jeu vidéo est un objet d'étude récent. Par conséquent, il importe, lorsqu'on cherche à analyser sa dimension narrative, de tenir compte des apports théoriques d'autres disciplines plus anciennes, comme les études littéraires et cinématographiques, en prenant toutefois grand soin de valider la pertinence de chaque emprunt méthodologique. En s'appuyant sur les écrits de Michel Chion portant sur le son au cinéma, Claire Vassé distingue trois types de dialogue en fonction de la localisation dans l'image de la source de l'énonciation : le dialogue *in*, dont on voit l'énonciateur à l'écran; le dialogue hors champ, dont on ne voit pas l'énonciateur, qui est néanmoins situé dans le même temps et dans un espace adjacent à l'action qui est montrée à l'écran; et le dialogue *off*, dont l'énonciateur est invisible et n'appartient ni au même temps ni au même lieu que l'action (2003, p. 27-28).

À la lumière des observations de Vassé, il est possible de distinguer, dans *Dragon Age II*, trois formes de dialogues : les cinématiques, les séquences interactives et le *party banter*, c'est-à-dire les échanges apparemment impromptus entre les compagnons de Hawke et dont le protagoniste est, la plupart du temps, exclu. Ces derniers dialogues, qui se déroulent pendant les séquences d'exploration ou de combat, sont activés de manière aléatoire ou scriptée (en fonction des compagnons

présents, après une quête particulière, lors de l'arrivée dans une zone précise de Kirkwall, etc.) Les trois formes du dialogue observées dans le jeu de BioWare peuvent chevaucher les types proposés par Vassé. Il appert que les cinématiques et les séquences interactives présentent le plus souvent des dialogues *in* (on voit Hawke et son interlocuteur à l'écran), et le *party banter*, des dialogues hors champ (les personnages se trouvent souvent derrière Hawke, à la limite ou en dehors du cadre de la « caméra » contrôlée par le joueur). *Dragon Age II* ne contient à ma connaissance aucune occurrence de dialogue *off*, contrairement à *Dragon Age: Inquisition* (BioWare, 2014), où le protagoniste entend les échos oniriques d'une conversation à laquelle il a participé quelque temps avant.

Dragon Age II marque une rupture avec le premier opus de la série et avec la tradition des jeux de rôle en perspective isométrique de la fin des années 1990, dont *Planescape : Torment* (Black Isle Studios, 1999). Le joueur ne doit plus choisir parmi plusieurs lignes de dialogue qui représentent intégralement ce que le personnage dit, mais il doit manipuler une roue dialogique (*dialogue wheel*), où il a le choix entre quelques courtes paraphrases qui synthétisent les paroles du personnage. Ce nouveau paradigme adopté du premier *Mass Effect* (BioWare, 2008) témoigne peut-être du souci des producteurs de rendre le jeu plus accessible aux joueurs sur console. Il permet néanmoins à *Dragon Age II* d'instaurer un système de seize icônes indiquant au joueur le ton ou l'effet possible de la phrase que son personnage s'apprête à dire. Hawke peut tour à tour être diplomate, comique ou agressif; il peut notamment commencer une relation amoureuse, soudoyer un personnage ou interrompre le dialogue pour engager le combat. Il peut aussi, grâce à l'icône représentant un point

d'interrogation, ouvrir un sous-menu lui permettant d'en apprendre davantage sur le personnage ou la situation qui est au cœur de la conversation. La roue dialogique avec icônes telle qu'elle est implémentée dans *Dragon Age II* permet en somme au joueur d'évaluer avec plus de précision la portée des paroles de son personnage : il lui est donc possible, par exemple, d'éviter de flirter accidentellement avec un compagnon, alors qu'il tentait tout simplement de se montrer empathique.

Fonctions du dialogue

Si Richard Rabil (2011) juge la qualité des dialogues vidéoludiques en fonction de quatre critères (utilité, crédibilité, originalité et interactivité), peu de chercheurs en études du jeu vidéo ont tenté d'établir une typologie de leurs fonctions; c'est pourquoi la réflexion développée ici s'appuiera sur des travaux issus des études littéraires et cinématographiques. Chercheuse en littérature, Sylvie Durrer (1999, p. 117-121) dégage des écrits d'André Malraux quatre fonctions du dialogue dans le roman : la fonction d'exposition (le dialogue vise à faire connaître au lecteur des événements narratifs); la fonction de caractérisation (le dialogue renseigne sur les personnages, leur personnalité, leurs motivations, etc.); la fonction d'action (le dialogue fait avancer le récit); la fonction de transition (le dialogue sert de lien pour introduire la description d'un personnage ou d'un nouvel élément narratif). Corinne Denoyelle (2010, p. 2) fait, quant à elle, ressortir des travaux de Danielle Coltier quatre fonctions narratives des paroles de personnages romanesques : la fonction d'attestation (les paroles servent à attester de la justesse des propos du narrateur); la fonction de cohésion (les paroles permettent de

justifier l'ordre de la narration); la fonction dramatique (les paroles deviennent des éléments importants de la diégèse et font progresser le récit); la fonction informative (les paroles donnent au lecteur de l'information sur les personnages et sur l'univers fictionnel).

Sarah Kozloff (2000, p. 33-51) soutient pour sa part que le dialogue occupe neuf fonctions au cinéma, dont six sont selon elles fondamentales : la création et l'ancrage de la diégèse et des personnages; la communication de la causalité narrative; la promulgation d'événements narratifs; la révélation des personnages; l'adhésion au code du réalisme (le dialogue est souvent une représentation d'une conversation ordinaire) et le contrôle des émotions du spectateur (le dialogue guide son interprétation). Syd Field (1990, p. 44) estime enfin que « [l]e dialogue [au cinéma] doit communiquer des faits et des informations au public; il doit faire avancer l'action; il révèle la personnalité, les conflits et l'état émotif des personnages. Le dialogue découle du personnage. » Mais qu'en est-il dans le cas des jeux vidéo?

Ainsi qu'on peut le constater dans le tableau récapitulatif présenté ci-dessous, plusieurs fonctions du dialogue mises au jour par les chercheurs cités semblent se recouper et se compléter, et ce, indépendamment du média décrit. Mes réflexions (empiriques et toujours en chantier) m'amènent à postuler que les CRPG partagent avec les médias littéraire et cinématographique trois fonctions : narrative, diégétique et émotionnelle. Le jeu vidéo étant fondé sur l'action du joueur à l'intérieur d'un environnement immersif, je postule qui plus est l'existence d'une fonction immersive du dialogue, qui serait propre au média vidéoludique sans être tout à fait étrangère à

la fonction d'adhésion au code du réalisme proposée par Kozloff. Par une brève analyse de *Dragon Age II*, j'entends ici justifier par des exemples concrets la typologie du dialogue dans les jeux de rôle que je propose.

Fonctions du dialogue

<table>
<tr><th>Durrer (roman)</th><th>Coltier (roman)</th><th>Kozloff (cinéma)</th><th>Field (cinéma)</th><th>Jeu vidéo</th></tr>
<tr><td>Exposition</td><td rowspan="2">Informative</td><td>Ancrage de la diégèse</td><td>Communiquer des informations</td><td rowspan="2">Diégétique</td></tr>
<tr><td>Caractérisation</td><td>Révélation des personnages</td><td>Révéler la personnalité des personnages</td></tr>
<tr><td>Action</td><td>Dramatique</td><td>Promulgation d'événements narratifs</td><td>Faire avancer l'action</td><td rowspan="2">Narrative</td></tr>
<tr><td>Transition</td><td>Cohésion</td><td>Causalité narrative</td><td rowspan="4"></td></tr>
<tr><td rowspan="3"></td><td>Attestation</td><td>Adhésion au code du réalisme</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>Immersive</td></tr>
<tr><td></td><td>Contrôle des émotions du spectateur</td><td>Émotionnelle</td></tr>
</table>

Fonction narrative

Dans le jeu de BioWare, le dialogue est l'un des principaux moteurs du récit, dont il assure aussi la cohésion. Au cours de ses errances dans la ville de Kirkwall et dans les parcours sinueux de la Wounded Coast, Hawke rencontre différents personnages qui lui confient, lors de séquences dialoguées, diverses quêtes secondaires, de la classique *fetch quest* où on demande au personnage-joueur de retrouver puis de rapporter un objet, aux quêtes spéciales confiées par les compagnons du protagoniste lorsque celui-ci a gagné leur confiance. Une fois sa

mission accomplie, le joueur doit de nouveau parler avec le personnage afin de compléter la quête et de recevoir sa récompense. C'est, de plus, lors de séquences dialogiques que le joueur prend les décisions importantes qui ont une répercussion[5] sur l'histoire du jeu et sur ses différents personnages. Hawke est entre autres amené à se positionner à de nombreuses reprises par rapport au conflit qui oppose les mages aux templiers. Dans la dernière séquence du jeu, alors que la confrontation ultime entre les troupes du *First Enchanter* Orsino et de la *Knight-Commander* Meredith est imminente, le joueur doit d'ailleurs choisir une dernière fois, par le biais de la roue dialogique, qui il appuie. Ce choix final effectué par Hawke détermine à la fois le type d'ennemis qu'il doit affronter dans les dernières minutes du jeu et le contenu de l'épilogue de *Dragon Age II*, où le protagoniste peut être nommé vicomte de Kirkwall, s'il a appuyé les templiers, ou être forcé de s'exiler, s'il a appuyé les mages.

En fonction des choix que le joueur a effectués précédemment lors de séquences de dialogue, certaines possibilités s'offrent à lui, alors que d'autres lui sont retirées. À titre d'exemple, si Hawke a opté la plupart du temps pour des réponses diplomates, il peut parfois éviter le combat et trouver une solution pacifique à une situation envenimée. S'il s'est plutôt montré agressif dans ses réponses, il peut intimider un personnage et le forcer à lui révéler une information secrète. Dans son ouvrage séminal *Cybertext*, Aarseth décrit le lecteur d'un cybertexte comme un joueur à risque, qui se démène pour gagner le contrôle narratif (1997, p. 4). Il semble que le joueur

[5] Les choix réalisés par le joueur ont non seulement un impact sur la trame narrative de *Dragon Age II*, mais aussi, par le biais d'un système d'importation de l'état du monde (*world state*), sur celle de la suite, *Dragon Age: Inquisition*.

d'un CRPG, qui doit choisir les phrases prononcées par son avatar, se transforme en quelque sorte en ce lecteur dont parle Aarseth, conscient des voies narratives qui s'ouvrent et se ferment au fur et à mesure qu'il progresse dans l'arborescence dialogique, chaque choix de réponse devenant en quelque sorte l'une des branches du récit non linéaire mis en place dans le jeu.

Fonction diégétique

Les jeux vidéo disposent de plusieurs interfaces pour raconter une histoire au joueur et lui faire découvrir l'univers fictionnel dans lequel il évolue. Dans les jeux de rôle, c'est souvent par le biais du texte que le joueur acquiert des informations sur le monde du jeu, que ce texte prenne la forme d'entrées encyclopédiques ou d'objets-livres intraludiques (Allard, 2015). Notons à cet égard que *Dragon Age II* compte environ trois cent cinquante entrées de codex et que *Skyrim* contient plus de quatre cents livres que le joueur peut découvrir, lire et collectionner dans le jeu. C'est néanmoins aussi à travers les dialogues entre le personnage-joueur et la pléthore de personnages-non-joueurs qui peuplent Kirkwall que les informations relatives à l'histoire et à l'univers du jeu de BioWare sont révélées au moment opportun. C'est de plus grâce aux conversations qu'il a avec ses compagnons que le joueur en vient à connaître leur personnalité, leur histoire et leurs motivations, informations auxquelles il ne peut accéder qu'en les écoutant parler.

À titre d'exemple, Hawke entretient avec son frère Carver une relation conflictuelle teintée de rivalité. Le jeune homme a

l'impression de vivre constamment dans l'ombre de son frère aîné. En témoigne notamment cet échange qu'il a avec Varric :

> Carver : Don't look at me. / Varric : What's your issue now, little Hawke? / Carver : Don't call me... just don't, alright? You're just looking for fodder for your stories. / Varric : You think you're that interesting? / Carver : I have enough trouble being overshadowed as it is. I don't need to get caught under an imaginary me, too. / Varric : Don't you worry. I'm not in the business of lullabies or children's stories.

Le joueur, qui en apprend plus ici sur le sentiment d'infériorité de Carver, peut par la suite adapter sa façon d'entrer en relation avec le personnage : il lui est possible de décider de le mettre en valeur ou, au contraire, de miner la confiance en soi du jeune homme. En somme, dans *Dragon Age II*, le dialogue informe le joueur; il est une clé qui lui donne accès au savoir, qu'il soit relatif au monde de Thedas ou aux personnages qui le peuplent. À cet égard, mentionnons que, dans les opus de la saga de BioWare, certaines options de dialogue permettent au joueur de déverrouiller des entrées de codex qui le renseignent sur l'univers fictionnel mis en scène dans le jeu.

Fonction immersive

Dans les formes romanesque et filmique, l'insertion d'un dialogue contribue à créer un effet de réel qui consolide le pacte de lecture ou de spectature et renforce l'adhésion au code cinématographique du réalisme, phénomène qui est aussi selon moi présent dans les jeux vidéo. Ceux-ci offrent néanmoins au joueur une expérience unique en termes d'immersion dans l'œuvre, qui n'est pas permise par les médias non interactifs; c'est pourquoi je propose l'existence d'une fonction immersive

spécifique. Si Vassé soutient qu'au cinéma, le spectateur est a priori exclu du dialogue, cet « échange intime [entre les personnages] qui a déjà eu lieu » (2003, p. 16), le joueur occupe quant à lui un rôle singulier dans les séquences dialoguées. À mon sens, non seulement ces dernières n'interrompent pas la jouabilité dans *Dragon Age II*, mais elles participent au maintien d'un sentiment d'immersion, en misant notamment sur la participation du joueur, de manière semblable aux cinématiques dont Rune Klevjer (2002) se fait le défenseur. De fait, puisqu'il doit régulièrement choisir quelle réponse donner et qu'il a conscience des options qu'il doit abandonner, le joueur en situation de dialogue déploie toujours l'effort ergodique dont parle Aarseth (1997).

S'inscrivant de manière très nette dans la tradition des jeux de rôle d'inspiration *Dungeons & Dragons*, *Dragon Age II* permet d'entrée de jeu au joueur de tracer les traits grossiers de l'identité de son personnage en choisissant son sexe et sa classe (guerrier, mage ou voleur) et en personnalisant son apparence. C'est toutefois par le biais des dialogues que se dessine la personnalité de Hawke. Comme je l'ai évoqué plus tôt, la roue dialogique permet au joueur d'opter pour des réponses diplomates, comiques ou agressives. Le système informatique du jeu comptabilise chaque réponse donnée et détermine celle qui est choisie le plus souvent. C'est cette accumulation de choix répétés dans le temps qui confère à Hawke l'illusion d'une identité stable, qui serait révélée par le jeu[6]. En plus d'ouvrir et de fermer certaines voies narratives, la

[6] Je paraphrase ici les propos de Judith Butler, qui décrit dans un autre contexte l'identité de genre comme étant performative : « Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui se figent dans le temps de telle sorte

personnalité du personnage-joueur a notamment une incidence sur les interjections qu'il lance automatiquement pendant les séquences d'action, lorsqu'il est blessé ou qu'il triomphe d'un ennemi. Un Hawke diplomate rallie ses alliés en poussant un « Follow my lead! » convaincu, alors qu'un Hawke blagueur laisse pour sa part tomber un « And we're under attack. What a surprise! » teinté de sarcasme.

À mon sens, le fait pour le joueur de voir se concrétiser ainsi les choix qu'il a faits pendant les séquences de dialogue renforce le sentiment d'immersion grâce à l'identification à l'avatar. Smith (2002) remarque d'ailleurs que, lorsque le joueur choisit de faire agir son personnage de telle ou telle manière, il devient complice de ses actions, il adopte son comportement. En d'autres mots, le joueur devient son personnage. Notons à cet égard que, puisque *Dragon Age II* est un jeu de rôle, le plaisir du joueur semble se situer d'abord dans la *mimicry*, pour reprendre l'expression employée par Caillois (1992), c'est-à-dire dans le faire-semblant. Or, Dominic Arsenault soutient que,

> [c]ontrairement à ce que le vocable pris en lui-même pourrait suggérer, le jeu de rôles informatique […] ne repose pas sur le principe de « jouer un rôle » (au sens fort de la *mimicry* de Caillois : l'imitation et le faire-semblant caractéristique, notamment, du *jeu* du comédien). Le jeu de rôles vidéoludique […] n'a que bien peu à voir avec l'incarnation mimétique d'un personnage que l'on retrouve dans un jeu de rôles sur table ou grandeur nature. (2011, p. 159; l'auteur souligne)

À l'instar d'Arsenault, je crois qu'il ne faut pas conclure de manière trop hâtive à une équivalence entre CRPG et jeux de

qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être. » (2005, p. 109-110)

rôle sur table. J'ai néanmoins l'intuition que certains joueurs de jeux vidéo de rôle – pour qui la construction du personnage-joueur revêt une importance significative – en viennent à s'identifier avec une intensité particulière à leur avatar (Hawke, dans le cas qui nous intéresse), oscillant dans leur expérience vidéoludique entre transe et dépendance, pour reprendre la terminologie de Ryan, qui distingue quatre degrés d'absorption de l'acte de lecture[7]. Jacques Henriot écrit que, « [p]our jouer, il faut entrer dans le jeu. Pour entrer dans le jeu, il faut savoir que c'est un jeu. Il y a donc, de la part de celui qui se met à jouer, une compréhension préalable du sens du jeu. L'attitude ludique, comme toute attitude, se prend. Comme toute attitude, elle se comprend. » (1983, p. 83) C'est peut-être au final la disposition du joueur à se prêter au jeu et l'attitude ludique qu'il adopte qui fixent en quelque sorte son degré d'immersion dans l'œuvre, contribuant à moduler son attachement aux personnages-non-joueurs auxquels il se lie sur un mode fantasmatique par l'entremise des dialogues.

Fonction émotionnelle

De manière analogue au système de réputation de *Baldur's Gate* (BioWare, 1998) et à celui d'approbation de *Dragon Age: Origins*, *Dragon Age II* tient compte des décisions du joueur afin de déterminer le type de relation que Hawke entretient avec ses

[7] Pour Ryan, ces quatre degrés d'absorption sont la concentration (attention accordée aux textes non immersifs), l'implication imaginaire (posture partagée entre l'immersion dans un texte et sa contemplation esthétique), la transe (plaisir non réflexif du lecteur qui en vient à oublier ce qui est extérieur au texte) et la dépendance, pouvant prendre la forme d'une perte de contact avec la réalité (2001, p. 98).

nombreux compagnons et d'évaluer la loyauté que ceux-ci éprouvent pour le protagoniste, loyauté qui peut prendre la forme d'une amitié sincère ou d'une rivalité respectueuse. La plupart des choix importants que le joueur doit faire, qu'on pense notamment à l'attitude de Hawke en regard du conflit qui oppose les mages et les templiers, sont perçus positivement ou négativement par les différents personnages et ont un effet sur leur relation avec le personnage-joueur.

Au fil de ses aventures, le joueur est amené à rendre visite à ses compagnons dans leur lieu de résidence afin de discuter de manière informelle. C'est lors de ces moments intimes, qui s'inscrivent en marge des séances d'action, que les personnages révèlent à Hawke leur passé, leurs préoccupations et leurs espoirs. En discutant avec les différents compagnons de son avatar, le joueur débloque aussi certaines quêtes qui, lorsqu'elles sont complétées, assurent à Hawke la loyauté de ses alliés. Ici, établir une relation favorable, qu'elle soit de nature amicale, amoureuse ou rivale, constitue en quelque sorte l'un des objectifs du jeu. En fonction des réponses qu'il choisit, le joueur peut en outre parvenir à changer la façon de voir les choses des personnages-non-joueurs. Déjà dans *Baldur's Gate II* (BioWare, 2000), il était possible, par le biais d'options de dialogue judicieusement choisies, de changer la personnalité de Viconia, une elfe *drow* maléfique. Dans *Dragon Age II*, à titre d'exemple, le joueur peut amener Fenris, un ancien esclave détestant la magie, à ne plus voir tous les mages comme des êtres mauvais et à considérer Hawke comme un ami.

À mon sens, c'est notamment du dialogue – où le joueur apprend à connaître, à aimer ou à détester les personnages-non-joueurs – qu'émergent les émotions fictionnelles dont parle

Bernard Perron (2006) à la suite d'Ed Tan, qui plongent le joueur dans l'univers du jeu et le rendent empathique envers son personnage. La psychologie cognitive nous apprend que le cerveau n'établit aucune différence entre un personnage fictionnel et un voisin qu'on croise de temps à autre. À cet égard, Ryan postule, à la suite de Richard Gerrig, que bien que nous sachions objectivement que les personnages fictionnels ne sont que des constructions linguistiques, cela ne nous empêche pas de les considérer comme s'ils étaient des humains en chair et en os (2001, p. 94). Ce n'est pas, en effet, parce qu'ils sont une accumulation de 0 et de 1 que les personnages de *Dragon Age II* ne méritent pas qu'on prenne la peine de leur parler. Le dialogue contribue ainsi à améliorer le jeu par son aptitude à faire vivre au joueur une expérience émotionnelle riche, incluant notamment des affects relatifs à l'attachement.

Conclusion

En somme, j'ai voulu proposer, dans cet article, une typologie des formes et des fonctions du dialogue dans les jeux vidéo de rôle, à la lumière des travaux d'un certain nombre de chercheurs qui ont effectué un travail similaire à partir d'un corpus littéraire ou cinématographique. J'ai ainsi postulé l'existence de trois fonctions (narrative, diégétique, émotionnelle), qui seraient communes à plusieurs médias, et d'une quatrième (immersive), qui serait propre au média interactif qu'est le jeu vidéo. À travers une analyse du dialogue dans *Dragon Age II*, il a par ailleurs été possible de montrer que celui-ci participe à la construction de l'univers fictionnel et enrichit l'expérience du joueur, confirmant ainsi l'hypothèse de travail proposée en introduction. Ma réflexion est toujours en

chantier : il serait pertinent, voire nécessaire, de compléter cet essai typologique par l'analyse d'un corpus plus étendu; pensons notamment à la série *The Elder Scrolls* ou à des titres issus de la nouvelle vague de jeux de rôle en perspective isométrique. En terminant, s'il a été question ici de dialogues ayant été soigneusement scénarisés et organisés suivant une structure pour l'essentiel en progression, il faudrait tenir compte, dans l'élaboration d'une typologie plus inclusive du dialogue dans le jeu vidéo, des particularités du dialogue en langage naturel (associé à une structure dialogique émergente), tel qu'il se décline notamment dans le jeu *Façade* (Procedural Arts, 2005).

Bibliographie

AARSETH, Espen. (1997), *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

—. (2012), « A Narrative Theory of Games », *Foundations of Digital Games*, New York, ACM, p. 129-133, <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=2282365>.

ALLARD, Jérôme-Olivier. (2015), « Joue-moi une histoire. Objet-livre intraludique et ouverture du récit dans le jeu vidéo », dans Fanny BARNABÉ et Björn-Olav DOZO (dir.), *Livre et jeu vidéo*, Liège, Bebooks, p. 28-49.

ARSENAULT, Dominic. (2011), « Des typologies mécaniques à l'expérience esthétique. Fonctions et mutations du genre dans le jeu vidéo », thèse de doctorat, Université de Montréal.

BERTHELOT, Francis. (2001), *Parole et dialogues dans le roman*, Paris, Nathan.

BIOWARE. (2011), *Dragon Age II*, Edmonton, Electronic Arts.

BUTLER, Judith. (2005), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte.

CAILLOIS, Roger. (1992 [1958]), *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard.

COLTIER, Danielle. (1990), « Dialogues de romans », *Pratiques*, nº 65 (mars).

DENOYELLE, Corinne. (2010), « La fonction dramatique du dialogue dans les romans médiévaux », *Cahiers de narratologie*, nº 19 (décembre), <http://narratologie.revues.org/pdf/6219>.

DURRER, Sylvie. (1994), *Le Dialogue romanesque. Style et écriture*, Genève, Droz.

—. (1999), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

ESKELINEN, Markku. (2001), « The Gaming Situation », *Game Studies*, vol. 1, nº 1, <http://gamestudies.org/0101/eskelinen>.

FIELD, Syd. (1990), *Scénario : la rédaction d'un scénario, de l'idée originale à la version finale*, Montréal, Merlin.

HENRIOT, Jacques. (1983 [1969]), *Le Jeu*, Paris, Synonyme.

JENKINS, Henry. (2004), « Game Design as Narrative Architecture », *electronic book review*, <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/lazzi-fair>.

JUUL, Jesper. (1999), « A Clash between Game and Narrative », <http://www.jesperjuul.net/thesis>.

—. (2002), « The Open and the Closed: Games of Emergence and Games of Progression », *Computer Games and Digital Cultures Conference Proceedings*, Tampere, Tampere University Press, p. 323-329.

—. (2005), *Half-Real. Video Games between Real Rules and Fictional Words*, Cambridge, MIT Press.

KLEVJER, Rune. (2002), « In Defense of Cutscenes », *Computer Games and Digital Cultures Conference Proceedings*, Tampere, Tampere University Press, p. 191-202.

KOZLOFF, Sarah. (2000), *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press.

MURRAY, Janet. (2004), « From Game-Story to Cyberdrama », *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, Cambridge, MIT Press, p. 2-12.

PERRON, Bernard. (2006), « Jeu vidéo et émotions », dans Sébastien GENVO (dir.), *Le game design de jeux vidéo. Approches de l'expression vidéoludique*, Paris, L'Harmattan, p. 347-366.

RABIL, Richard. (2011), « Dedicated to Game Dialogue », *Gamesauce*, <http://gamesauce.org/news/2011/02/14/dedicated-to-game-dialogue-by-richard-rabi>.

RYAN, Marie-Laure. (2001), *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

—. (2006), *Avatars of Story*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.

SALEN, Katie et Eric ZIMMERMAN. (2004), *Rules of Play. Game Design Fundamentals*, Cambridge, MIT Press.

SMITH, Greg M. (2002), « Computer Games Have Words, Too: Dialogue Conventions in *Final Fantasy VII* », *Game Studies*, vol. 2, nº 2, <http://gamestudies.org/0202/smith>.

VASSÉ, Claire. (2003), *Le Dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma.

Résumé

Cet article, qui s'inscrit dans une réflexion plus large sur les recoupements entre littérature et jeu vidéo, défend la thèse selon laquelle le dialogue dans *Dragon Age II*, qui occupe plusieurs fonctions héritées d'autres médias ou propres aux œuvres vidéoludiques, participe à la construction de l'univers fictionnel et enrichit l'expérience du joueur. Pour ce faire, la démonstration définit brièvement les notions de jeu et de récit vidéoludique, avant de préciser les formes qu'adopte le dialogue dans *Dragon Age II* de même que les fonctions qu'il remplit.

Abstract

This article, which is part of a wider reflection on the intersections between literature and videogames, argues that the dialogue in *Dragon Age II*, which has several functions inherited from other media or unique to videogames, contributes to the construction of the fictional world and enriches the gamer's experience. To this end, the article briefly defines the concepts of game and videogame narrative before specifying the forms and functions of the dialogue in *Dragon Age II*.

Le travail en mutation.
Économie (im)matérielle du texte

Anne-Marie David
Université de Montréal

« Le travail en mutation » : le titre peut étonner, dans la mesure où le sujet qu'il annonce n'a, de prime abord, rien à voir avec les résonances médiatiques sur lesquelles portent les articles réunis ici. Et pourtant, qui s'intéresse aux représentations du travail dans la littérature française contemporaine est rapidement amené à considérer d'autres formes de « résonance » : des métissages de nature générique, dont de nombreux textes sont le laboratoire et qui ont un effet direct sur la conception du travail qui s'en dégage. Plus précisément, il

semblerait que la représentation textuelle du travail soit à l'origine de particularités narratives qui lui sont propres et qui entretiennent un dialogue avec d'autres configurations génériques. Cela revient à dire que le travail n'est pas qu'une donnée thématique : il affecte la forme des textes qui le prennent en charge. Cette spécificité passe notamment par des images « topographiques » récurrentes, lorsque l'état du travail et la condition du travailleur sont relayés par des métaphores spatiales ou géographiques. Dans *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli (1967), par exemple, le labeur industriel est associé à un « autre monde », tandis que le narrateur de *L'Établi* de Robert Linhart (1978) en fait le « continent perdu » qu'une grève fait remonter à la surface à la manière d'un « raz-de-marée ». Finalement, les usines deviennent des « vaisseaux fantômes » dans *Flins sans fin…* de Nicolas Dubost (1979).

Cette tendance à allégoriser le travail par le lieu – qui a pour effet de le magnifier de façon un peu grandiloquente – est à l'occasion retournée : c'est en vertu de ce mouvement d'aller-retour que j'utilise le terme de « métissage », avec ce qu'il implique d'échange et de dialogue. Ainsi François Bon, plutôt que de lire géographiquement le travail dans son *Paysage fer* (2002), renverse la vapeur et lit le lieu par le biais du travail. Celui-ci est un moyen parmi d'autres (notamment la guerre et la temporalité) utilisés pour appréhender, « décoder » l'espace traversé et décrypté par l'auteur. Le texte mêle donc les possibilités de plusieurs types de narration : le travail qu'il décrit est une réalité complexe, qui comporte plusieurs facettes. Si c'est là, très rapidement, ce que j'entends par « métissage générique », le thème proposé pour le présent dossier me donne l'occasion de tenter la transposition de cette hypothèse dans un cadre « extralittéraire », c'est-à-dire de réfléchir aux

conditions et aux effets – leurs *résonances* dans les textes – d'éventuels métissages médiatiques, en lien avec la représentation du travail donnée. Il est à noter toutefois que les « résonances » dont il sera question ne sont pas aussi tranchées, aussi visibles que la plupart de celles analysées dans les autres articles. D'une part, les phénomènes médiatiques observés ne se distinguent pas de la littérature en termes de technicité – il sera par exemple question de moyens documentaires ou mécaniques, pas de *Twitter* – et, d'autre part, force est de reconnaître qu'à partir du moment où un phénomène médiatique non littéraire est intégré à un texte littéraire, il en devient forcément partie prenante et se transforme…

Boulons en résonance

On pourrait dès lors m'opposer que je ne parle finalement que de littérature. C'est vrai sans doute. Néanmoins, je pense que l'axe emprunté permet d'ajouter à la compréhension des œuvres étudiées, soit *Composants* de Thierry Beinstingel (2002) et *Atelier 62* de Martine Sonnet (2009). Chacune intègre un média non littéraire à sa trame : l'historiographie chez Sonnet et ce que j'appellerai, faute de mieux, le « langage des matériaux » pour Beinstingel, dont le narrateur se plaît à faire de la poésie avec des vis et des boulons. Il s'agit d'un intérimaire en mission dans un entrepôt très éloigné de chez lui, où il dispose d'une semaine ouvrable pour étiqueter et classer les « composants » mécaniques éponymes. L'accent est mis sur cette tâche plutôt que sur la personne du narrateur, qui demeure très indéfinie : tout est raconté au *on*. La structure du texte épouse plutôt le temps donné : il y a vingt divisions, du « lundi matin » au « vendredi soir » en passant par cinq

« midis » et « après-midis ». Leurs longueurs respectives témoignent d'un débalancement narratif en faveur du travail, c'est-à-dire que les parties consacrées à la vie personnelle du narrateur – les soirs – sont plus brèves et font essentiellement état de la vacuité de ses relations avec les siens et de l'insignifiance qu'il ressent à l'égard de ce qui l'entoure. Ce « blocage » relatif de la sphère intime laisse présager que la créativité du narrateur, pour peu qu'il en ait, doit se déployer ailleurs. Aussi n'est-on point surpris lorsque, personne ne lui ayant précisé selon quel ordre classer les fameux composants, il décide – après plusieurs tentatives infructueuses basées sur des critères pragmatiques tels leur taille ou le matériau qui les constitue – de s'en remettre à la « beauté des mots ».

Mots puissants comme ceux des poèmes. « Mignonne, allons voir si la rose… » « Il a deux trous rouges au côté droit… » La désuète promenade et la leçon du temps qui passe ou la guerre et la mort, tout cela aussi contenu dans *tête de bielle cassée* :

> Les poèmes reliés en recueils, en livres […] destinés à être rangés dans une bibliothèque, sur une étagère, dans une table de chevet, sur le marbre d'une cheminée. Ordonnancement du monde d'une évidente simplicité. Rangement par ordre alphabétique, Ronsard, Rimbaud, on sait les mots cachés derrière la tranche. Mignonne allons voir si la rose… Mais la *tête de bielle mâle en inox auto-lubrifié, filetage à gauche, diamètre de l'axe de 22 mm*, l'expression tout de suite effacée par la forme qu'on entrevoit, la sorte de petite massue percée d'un axe et l'employé qui la cherche et la ramène de l'étagère, non pas les mots, mais l'objet, *tête de bielle*. (Beinstingel, 2002, p. 187-188; l'auteur souligne)

Le passage met en abyme l'échec des classifications « rationnelles » essayées au préalable : « l'ordre alphabétique »

est dysfonctionnel, Ronsard vient avant Rimbaud. Il propose plutôt une manière alternative d'organiser le monde, basée sur une adéquation entre le langage poétique et les objets techniques – sur *les mots et les choses*, dirait Foucault. En plus de la comparaison directe (« mots puissants comme ceux des poèmes », Beinstingel, 2002, p. 186), un jeu poétique sur les images et la syntaxe tend à matérialiser l'association. La juxtaposition des termes techniques et des vers cités est redoublée par la manière dont ils sont tous répétés, à la manière de rimes ou d'anaphores – l'expression soulignée *tête de bielle* est particulièrement redondante – et l'équivalence des deux est scellée spatialement : la tête de bielle comme les poèmes sont destinés à être rangés « sur une étagère ». L'objet prime toutefois, dans une négation du langage – « non pas les mots, mais l'objet » – qui laisse présager de la faillite du classement esthétique des objets. Du même coup, l'adéquation d'une autre taxinomie, linguistique, au monde et aux objets est elle-même en péril : l'utopie d'un « langage [...] transparent » (Foucault, 1966, p. 133) est déclarée non avenue comme dans *Les Mots et les choses*, si bien que le narrateur finit par élire le seul « hasard » comme principe de classement :

> Et les mots disparaissent encore dans l'action comme dilués dans les mouvements du travail. Il faut chasser avec énervement cette fantaisie : oui, en ces lieux, la beauté des mots est stérile, la poésie semblable à une sorte de chancre, *une verrue superflue*, inutile à la tâche immédiate, mais on garde l'obsession bienfaisante, réconfortante de la savoir existante et permanente. (Beinstingel, 2002, p. 197; je souligne)

Certes la poésie existe, mais elle est semblable à… une « verrue superflue ». La formulation est curieuse, en ce qu'une verrue est rarement *utile* à quoi ou à qui que ce soit, si ce n'est aux dermatologues. Cette étrangeté attire l'attention et met sur la

trace d'un réseau de sens plus large qui nous ramène au tout début du roman, soit au chapitre intitulé « Lundi matin » où « sur les poutrelles, d'innombrables rivets [sont] bombés comme des verrues, brillants de laque neuve » (p. 13). Ici, ce sont les rivets qui s'apparentent aux disgracieuses protubérances, si bien que la métaphore organique désigne à la fois la poésie et des objets utilitaires, ce qui autorise à lire la suite du passage comme l'exposé d'une sorte de « poétique des choses techniques » :

> Juste au-dessus, les tôles infinies du toit, vagues infinies. Odeur de peinture suave et entêtante. Un pot de dix litres Corona glycérophtalique *est détourné* en poubelle : chiffons maculés, mégots, deux bouteilles éventrées de White Spirit, quelques bouts de bois, le manche d'un tournevis cassé. À côté, un balai debout contre le mur. L'enceinte de parpaings bruts est recouverte d'une mince couche de crépi jaune, *les jointures sont visibles entre chaque agglo*. (p. 13; je souligne)

La première phrase reconduit la métaphore naturelle, lorsque les « vagues » du toit l'assimilent à une mer. Puis le « détournement » d'un pot de peinture – son utilisation à d'autres fins que son usage prévu – allégorise l'entreprise du narrateur, qui fait de la poésie avec des choses qui ne sont pas conçues pour cela. Cette deuxième vie du pot Corona en fait une poubelle, soit le contenant d'une série d'éléments hétéroclites, du moins en apparence : la peinture glycérophtalique est une peinture à base de solvant, le White Spirit par exemple. Leur lien le plus solide est néanmoins leur désuétude : les chiffons sont sales; les cigarettes, fumées; le tournevis, cassé… Pourtant, c'est cette obsolescence même qui assure son utilité à la poubelle improvisée – on ne jette pas de choses encore valides – et la rend aussi importante. Car les mentions de sa présence sont récurrentes et surtout insistantes : à sa troisième

occurrence, l'objet est encore désigné par la périphrase « pot de peinture dix litres Corona glycérophtalique utilisé comme poubelle » (p. 28). Ces mentions sont dispersées régulièrement tout au long du texte – comme la *tête de bielle* de tout à l'heure, mais à plus vaste échelle – et attirent l'attention de manière à transformer la poubelle en signal textuel. Le récipient recyclé, rempli d'un fatras sans nom, agit à titre de mise en abyme du texte entier, lequel réalise un collage de discours pour mettre le travail en littérature. Si le procédé n'est guère subtil, c'est exactement ce que semble indiquer la dernière phrase de l'extrait du premier chapitre, de manière organique encore : ici, « les jointures sont visibles » et assumées comme telles.

Résonances de la forge

Malgré son échec apparent, le narrateur fait bien de la littérature avec des bielles : le catalogue des matériaux qu'il traîne partout est « un vrai roman » (Beinstingel, 2002, p. 49), tout comme *Composants*. C'est-à-dire que l'amalgame effectué entre langage littéraire et technique façonne son identité générique, qui se situe à cheval entre la littérature et… autre chose. La constitution ou la consistance de ce second « média », malgré une appartenance revendiquée au monde concret, matériel, reste toutefois très vague. Les choses semblent plus claires chez Martine Sonnet, qui emprunte à l'histoire ses techniques de narration documentaire pour parler, elle aussi, d'un milieu ouvrier. La narratrice cumule les sources (des journaux, des rapports de doléances syndicaux et les réactions patronales, des lettres, des contrats, etc.), les confronte, les critique et, à l'occasion, les rejette. L'adhésion du lecteur ne dépend néanmoins pas seulement de la solidité de l'assemblage

théorique qui en résulte, puisque le recours à un style imagé, volontiers heurté lorsqu'il s'agit de rendre la violence du travail, fait appel à son imagination et ses affects. La technique n'est pas inédite : lorsque les récits du travail prennent la forme de témoignages militants, la réalisation de ces visées est directement dépendante de l'authenticité proclamée – pour indigner, il faut que ce soit *vrai*[1]. L'est davantage l'immixtion de perspectives individuelle et collective, qui en les faisant alterner n'embrasse jamais un point de vue au détriment de l'autre.

La dualité discursive est affichée dès le paratexte. La présentation de l'auteure se conclut ainsi : « Oubliant (presque) ses outils d'historienne, elle propose, avec *Atelier 62*, son premier récit littéraire » (Sonnet, 2009, p. 4). Le livre est placé à la croisée de la littérature et de l'histoire, laquelle est incarnée, concrètement, dans des *outils* qu'on peut prendre ou laisser, à la manière des *composants* de Beinstingel. Et si la littérature est censée prévaloir, la parenthèse indique une relative coprésence des deux dans le texte qui suit. L'organisation des chapitres reconduit cette prise de position liminaire : il y en a quarante-huit en tout, divisés en deux séries de vingt-quatre différenciées par une numérotation en chiffres arabes et romains et qui se suivent en alternance – 1, I, 2, II, etc. La première série relate l'histoire personnelle et familiale de l'auteure, de la Normandie à la banlieue parisienne, tandis que la seconde constitue une enquête historique qui jongle comme il se doit avec plusieurs sources documentaires et reproduit maints documents officiels.

[1] La littérature prolétarienne émerge dès les débuts de l'industrialisation. Toutefois, il faut attendre 1930 pour que le mouvement soit théorisé par Henry Poulaille. Son *Nouvel Âge littéraire* insiste sur la véracité de l'écriture : l'écrivain ouvrier est tenu de relater son expérience et de décrire son milieu sans fioritures et pour sa propre classe.

Conjugués, ces points de vue qui procèdent de techniques divergentes restituent à la fois la vie du père de Sonnet, forgeron à l'usine de Renault Billancourt, et son milieu ouvrier. La tension narrative qui en résulte recouvre en partie celle entre les sphères publiques et privées, sur lesquelles le travail opère un brouillage : « les mondes du travail, explique Isabelle Berrebi-Hoffmann, sont des lieux où se redéfinit de façon continue au cours du temps l'imbrication entre les registres du privé et du public » (p. 9). Or, cette imbrication difficile est constamment thématisée dans *Atelier 62.* Le public devient privé dans les logements ouvriers, promiscuité oblige – « S'habituer aux deux portes face à face, au monde du dessus, au monde du dessous. Les cris, les voix, jusqu'aux battements de cœur des autres, vivre avec. Bien obligé, on entend tout. […] Impensable, l'intime donné à entendre. » (Sonnet, 2009, p. 21) –, tandis qu'à l'usine, la privatisation du public devient résistance par l'appropriation d'un espace déshumanisant. Le 1er décembre notamment, jour de la Saint-Éloi, fête des forgerons, ceux-ci font banquet d'huîtres et de vin blanc dans l'atelier, boivent avec les chefs (et les font rouler par terre). L'historienne précise : « Il y en avait qui se déguisaient et défilaient dans l'usine. Épataient la galerie. » (p. 148)

La thématisation du travail est donc effective dans chaque série prise séparément mais surtout, on le pressent déjà, dans leur conjonction qui en révèle à elle seule une dimension sociologique. En accord d'ailleurs avec l'enchevêtrement de plus en plus aigu entre les domaines public et privé qu'on observe actuellement dans les mondes salariés[2] et que le récit

[2] Si cette tendance est manifeste dans l'économie de service – « l'ouvrier vendait, autrefois, sa force de travail comme quelque chose qu'il possédait. L'homme de services doit, aujourd'hui, échanger ce qu'il est » (Méchoulan,

rétrospectif se trouve en quelque sorte à « annoncer », les deux narrations s'interpénètrent. Cela est visible lorsque la fin d'un chapitre et le début du suivant se répondent au moyen de thèmes – on passera d'une photographie personnelle à des clichés d'archive, par exemple – ou de références en écho, ou encore lorsque les limites d'une méthode d'investigation laissent entrevoir l'autre, c'est-à-dire lorsque l'histoire est inopérante pour boucher les béances d'une narration individuelle incomplète. Ces limites de l'investigation en sciences sociales sont à la fois démontrées par l'absurde lorsqu'après avoir longuement cité un démographe qui vante les mérites des cartes en couleurs pour mieux comprendre la répartition des populations ouvrières, la narratrice conclut, lapidaire : « Mais le livre était en noir et blanc » (p. 77), et thématisées. Ainsi, dans cette longue liste,

> Ajusteurs en matrices,
> calibreurs,
> caristes,
> chauffeurs de fours,
> cisailleurs,
> conducteurs d'engins de manutention,
> couleurs,
> décocheurs,
> découpeurs,
> ébarbeurs,
> ébaucheurs,
> écroûteurs,
> estampeurs,
> fileurs à froid,

2005, p. 217) –, elle envahit d'autres sphères : les études rassemblées par Berrebi-Hoffmann s'intéressent à la manière dont les *traders* apprennent à utiliser leurs émotions pour bonifier leur performance ou encore aux « usages et mises en forme de la vie privée dans une grande entreprise française » dans un but de fidélisation des employés.

> formeurs en profilés (ou profils?)
> grenailleurs,
> meuleurs,
> monteurs,
> mouleurs sur machines,
> pontonniers,
> ramasseurs de pièces,
> régleurs,
> scieurs,
> tronçonneurs,
> tuyauteurs,
>
> en fait, au 62, où je pensais naïvement au début qu'ils s'appelaient tous forgerons, on avait besoin de tout un tas de mots pour dire au juste ce qu'ils faisaient. (p. 25)

l'énumération alphabétique des « métiers » (c'est le titre du chapitre) de la forge ne veut pas dire grand-chose pour le néophyte, qui l'appréhende dans un sens strictement documentaire. S'il la lit à haute voix, par contre, le rythme et les répétitions anaphoriques et phoniques – beaucoup de professions riment en « -eurs » – créent des effets de sens, plus poétiques qu'historiques. La disposition des mots sur la page tend évidemment à appuyer cette filiation, avant que la fin de la phrase ne vienne clore le tout dans une manière de boutade, qui pourrait rappeler une chanson de Prévert.

Le lecteur est donc confronté à deux tentatives de réponse concurrentes à la question lancinante du livre – comment « dire l'usine » (p. 17) ? – et il semble que seule une alliance entre les deux soit satisfaisante. Celle-ci est ébauchée au fil d'une réflexion sur la transposition et la conservation qui traverse le livre en prenant appui sur plusieurs problèmes particuliers, notamment celui des bruits industriels, d'une force et d'une intensité inimaginables pour le non-initié : comment les transcrire pour qu'ils soient accessibles à son entendement?

Si les essais d'élucidation passent par plusieurs médias – la musique, le film, la chanson –, ceux-ci ne sont que cités, pas « intégrés » à la trame narrative comme la méthode historique. Ils participent néanmoins, indirectement, à une version « interdisciplinaire » du travail, qui laisse à penser qu'une description unilatérale de celui-ci n'est pas – ou n'est plus – possible. Sonnet, mais aussi Beinstingel, rejoignent ainsi la pensée de la sociologue Dominique Méda, qui postule, dans *Le Travail. Une valeur en voie de disparition?*, que « la compréhension exacte du rôle [qu'il] joue […] dans nos sociétés nécessite non seulement une approche multidisciplinaire […], mais aussi […] l'intervention de la plus généraliste et la plus réflexive de toutes les sciences humaines, la philosophie » (1995, p. 8-9). Ils la complètent, aussi, en montrant que la littérature peut jouer un rôle dans cette vaste enquête du monde social.

Résonances raisonnées

Ces constatations s'inscrivent tout à fait dans le cadre des mises en texte contemporaines du travail. À l'image d'une réalité de plus en plus complexe, sous le coup de mutations techniques et financières, ses représentations se diversifient et se métissent. Sonnet n'est pas la seule à frayer avec le documentaire : on pense aux témoignages mentionnés tout à l'heure et dont la pratique est toujours vivace. La narration à la fois introspective et impersonnelle et l'attention aux objets ne sont pas propres à Beinstingel. En 1982 déjà, Leslie Kaplan décrivait l'usine en ces termes :

> Un mur au soleil. Tension extrême. Mur, mur, le petit grain, brique sur brique, ou le béton ou souvent blanc, blanc malade

> ou la fissure, un peu de terre, le gris. La masse mur. En même temps, ce soleil. La vie est, haine et lumière. La vie-four, d'avant le commencement, totale. (Kaplan, 1982, p. 12)

Dans les deux cas qui nous intéressent, il est à remarquer que les résultats « fourre-tout » renvoient, de manière plus profonde, au cœur essentiel du travail et de ses substrats économique et idéologique. D'une part, Méda remarque que la première définition de la valeur-travail, par Adam Smith, équivaut à un « cadre vide » (p. 63) parce que construit et instrumental. C'est-à-dire que si les *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* attribuent sa première signification homogène au travail, elles ne le définissent jamais en soi : elles l'instrumentalisent au profit de la valeur d'échange et en font un outil de calcul pour fonder cet échange sur le critère objectif du temps travaillé. Si cette appréhension contient, en germe dans sa vision d'un labeur sécable comme le temps, l'organisation concrète qu'est le taylorisme, elle demeure une abstraction. Son « seul intérêt, selon Méda, est de rendre les différentes marchandises comparables » (*ibid*.). Ce flou du concept explique peut-être que, contrairement au discours purement économique de Smith, il ait grandement évolué dans le temps : le cadre vide de la valeur-travail est à même de recevoir successivement des contenus différents, de l'industrie lourde à « l'économie immatérielle ».

Cette dernière notion appartient à ce que Luc Boltanski et Ève Chiapello appellent le troisième esprit du capitalisme. Cet « esprit » – tout comme ses versions antérieures – est une forme vide, qui se construit historiquement par l'amalgame de discours qu'il parasite. Ces contenus variés sont donc empruntés à des courants de pensée qui lui sont extérieurs puisque le capitalisme, en soi, ne défend rien d'autre qu'un

principe pragmatique d'accumulation, lequel est totalement détaché de la sphère morale et donc inapte à rassembler les individus comme à justifier sa validité sociale. Cette critique rappelle celle de Méda à l'égard de la vision smithienne du travail : les deux se rapportent à des objets différents mais proches et, plus important, elles reflètent les esthétiques déployées ici. Le contenu de seconde main du pot de peinture devenu poubelle poétique de Beinstingel gagne tout son sens : il s'y produit brassage, mélange et recyclage, opérations auxquelles sont sujets les discours constitutifs de l'esprit du capitalisme. Ceux-ci peuvent en effet, comme le fameux récipient, être complètement détournés de leur sens premier : qu'on pense aux revendications d'autonomie créatrice formulées en Mai 68, dont l'intégration mène selon Boltanski et Chiapello à une individuation du rapport salarial désastreuse pour le syndicalisme.

Si l'on suit cette logique jusqu'au bout, toutefois, il semble que le roman lui-même soit le « genre capitaliste » par excellence, puisqu'il noyaute à sa manière des expressions étrangères. D'une certaine manière, Bakhtine ne dit pas autre chose lorsqu'il pose que son originalité « réside dans *l'assemblage de ces unités dépendantes*, mais parfois autonomes [...] dans l'unité suprême du "tout" : le style du roman, c'est un assemblage de styles; le langage du roman, c'est un système de "langues". » (p. 88; je souligne) Même la critique sociale presque inhérente aux récits du travail peut s'insérer dans ce paradigme compte tenu de la capacité de l'esprit du capitalisme à assimiler ses réfutations. Le parallèle est évidemment un peu grossier – il mène droit à l'indifférenciation la plus totale – et marque sans doute les limites du type d'analyse que j'ai tenté de réaliser, qui pour être convaincant devrait être croisé avec d'autres. Les

métissages étudiés sont à mettre en relation avec certains aspects des textes ignorés ici : l'intertextualité propre aux textes du travail – dont j'ai essayé de donner une idée en introduction – enrichit et complexifie le rapport intermédiatique, par exemple. Du côté de Beinstingel, il est également à noter que la dimension mécanique prêtée au corps d'un être humain qui n'est plus le sujet actif de ses gestes – ce sont plutôt ses membres, voire ses vêtements : « déplacement du pied dans la chaussette, de la chaussette dans la chaussure, des deux chaussures ensemble se plaçant perpendiculaires à la bordure du trottoir » (p. 7) – le rend comparable aux matériaux utilisés pour décrire son expérience du travail. Enfin, il faut reconnaître qu'au-delà des occurrences particulières décrites, les mécanismes qui régissent les interactions échappent encore à l'analyse, en raison sans doute de leur caractère insaisissable. À l'image de la valeur-travail – dont l'avenir serait d'ailleurs tout à fait incertain, à en croire le titre de Méda – les métissages demeurent pour le moment des « cadres vides » aux contenus variables et changeants.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl. (1987 [1978]), *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard.

BEINSTINGEL, Thierry. (2002), *Composants*, Paris, Fayard.

BERREBI-HOFFMANN, Isabelle (dir.). (2009), *Politiques de l'intime. Des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte.

BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO. (2001 [1999]), *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

BON, François. (2000), *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier.

DUBOST, Nicolas. (1979), *Flins sans fin…*, Paris, La Découverte.

ETCHERELLI, Claire. (1982 [1967]), *Elise ou la vraie vie*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT, Michel. (1966), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.

KAPLAN, Leslie. (1987 [1982]), *L'Excès-l'usine*, Paris, P.O.L.

MÉCHOULAN, Éric. (2005), *Le Crépuscule des intellectuels. De la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*, Québec, Nota bene.

MÉDA, Dominique. (2010 [1995]), *Le Travail, une valeur en voie de disparition?*, Paris, Flammarion.

SONNET, Martine. (2009), *Atelier 62*, Bazas, Le temps qu'il fait.

Résumé

En écho aux mutations financières et techniques qui font du travail une réalité à la fois précaire et complexe, les écrits qui en rendent compte adoptent aujourd'hui des formes diffuses. Sa représentation textuelle est à l'origine de particularités narratives qui lui sont spécifiques et qui entretiennent un dialogue avec d'autres configurations génériques données. Cet article tente de transposer le constat dans un registre extralittéraire, c'est-à-dire qu'on réfléchira aux conditions et aux effets d'éventuels métissages médiatiques. Que se passe-t-il lorsque Martine Sonnet (*Atelier 62*, 2009) intègre la photographie et des procédés documentaires à son œuvre? Quelle poétique se dégage d'éléments électroniques (les *Composants* qui donnent son titre au roman de Thierry Beinstingel, 2002), le jour où un narrateur allumé les agence… en poème?

Abstract

Under the pressure of financial and technical changes, work becomes both a fragile and complex reality, which its literary representations render in a diffuse form. The texts show specific narrative features that engage in a dialogue with other generic configurations. This article attempts to transpose the observation in an extraliterary register, that is to reflect on the conditions and effects of possible resonances with other medias. What happens when Martine Sonnet (*Atelier 62*, 2009) incorporates photography and documentary procedures to her writing? What about the poetics of electronic elements shown in *Composants* by Thierry Beinstingel (2002)?

Les liaisons @nodines : un imaginaire du roman e-pistolaire

Sophie Marcotte
Université Concordia

Les recherches sur la correspondance et le roman épistolaire, qui relèvent plus largement de ce qu'on pourrait appeler les *discours de l'intime* dans le domaine de la recherche littéraire, ont été fort nombreuses au cours des dernières décennies. Si plusieurs types de textes épistolaires ont suscité l'intérêt de la critique (lettre familière, lettre publique, lettre d'amour, lettre d'écrivain ou d'artiste, roman épistolaire, par exemple) et ont fait l'objet de nombreux travaux universitaires, tant d'un point de vue poétique, sémiologique et thématique que sociologique,

la forme dérivée de ce dernier, le roman e-pistolaire (ou roman par courriels), apparue dans les années 1990 mais qui s'est multipliée dans les années 2000, reste encore peu commentée par les chercheurs. De même, de nombreux romanciers, depuis une quinzaine d'années, insèrent un ou des courriels à leur trame narrative[1]. Or, selon Benoît Melançon, « le courriel, forme d'expression aussi aisément sécable que la lettre avant lui, est devenu un ressort convenu de la fiction, au même titre que celui-ci avait pu s'approprier, au moment de leur apparition, le télégramme, le téléphone ou la télécopie » (2010, p. 3).

Ce seront les romans entièrement rédigés en *mails* que nous interrogerons ici. Si on voulait en établir un portrait général, on pourrait affirmer qu'il en existe essentiellement deux types. Le premier est le roman e-pistolaire qu'on qualifierait de « sentimental », dont l'intrigue se déploie autour d'un échange de *mails* qui devient le principal ressort de la relation – ou de la rupture – amoureuse. On peut citer l'exemple du roman à succès *Quand souffle le vent du nord* de Daniel Glattauer, paru en 2006 dans sa version originale en allemand et traduit en français en 2010, dont l'intrigue repose sur un échange de courriels entre un homme et une femme qui ne se connaissent pas et qui deviennent amoureux en s'écrivant, sans jamais se rencontrer. La relation se construit donc par un jeu de séduction qui passe exclusivement par les voies de communication numérique. *P.S. He's Mine!*, qui raconte l'histoire d'un triangle amoureux formé de deux jeunes adolescentes qui se sont rencontrées dans un camp d'été et du jeune homme dont elles sont devenues amoureuses et qui se plaît à

[1] On pense entre autres au roman *Scrapbook* de Nadine Bismuth (2004), dont tout un chapitre est rédigé sous la forme d'un échange de courriels.

fréquenter l'une et l'autre en même temps, représente un autre exemple de roman dont l'essentiel tourne autour de la thématique amoureuse (Rushton & Schindler, 2000). Le second type est le roman d'entreprise (qu'on pourrait aussi appeler « roman corporatif »). La plupart des exemples ont paru en Grande-Bretagne et aux États-Unis. L'intrigue a généralement pour toile de fond le quotidien dans les grandes entreprises, les relations hiérarchiques, entre patrons et employés; et horizontales, entre employés, avec les imbroglios que cela peut engendrer. C'est à ce second type de roman, qui offre ainsi une représentation de l'entreprise moderne depuis la perspective des ressources humaines et des interactions entre les personnages, que l'analyse qui suit, fondée sur les romans *E* (2000), *E2* (2009) et *Eleven* (2006), sera consacrée. *Le Baiser électrique* de Martina Wachendorff (2001) est d'une certaine manière un composite des deux types de romans e-pistolaires évoqués. Il présente en effet le récit de la vie d'un couple et de ses enfants sur un yacht, où tous les individus communiquent entre eux (d'une cabine à l'autre!) et avec le reste du monde par courrier électronique. À la fois roman sentimental et roman d'entreprise, parce que les intrigues amoureuses qui se superposent, en superficie, cachent une trame beaucoup plus dramatique, celle d'un possible accident nucléaire, le roman de Wachendorff met en lumière un des problèmes fréquemment rencontrés dans les échanges de *mails* : l'envoi de messages par erreur ou volontairement (en copie cachée) à des gens à qui ceux-ci ne sont pas destinés.

Il ne s'agira pas ici, il faut le préciser, de commenter systématiquement les ressemblances et les différences au plan formel entre le roman épistolaire traditionnel et le roman par *mails*. Deux explications paraissent néanmoins s'imposer avant

d'entrer dans le corpus à proprement parler. D'abord, comme l'illustre d'ailleurs *Mobile Lovers* de Banksy (2014), qui montre deux amoureux enlacés paraissant davantage intéressés par leur cellulaire que par l'étreinte qu'ils partagent et par l'éventualité d'un baiser, le courriel s'inscrit, peut-être encore plus que la lettre traditionnelle, dans une dynamique paradoxale de distance et d'absence, ce que Vincent Kaufmann, dans un essai paru en 1990 abondamment cité et consacré, notamment, à la correspondance de Flaubert, de Kafka, de Valéry et de Proust, a résumé par l'expression « équivoque épistolaire ». Écrire des courriels (en temps presque réel), en effet, permet de se rapprocher de l'*autre*, voire de l'étreindre, pour revenir à l'esprit du pochoir de Banksy, de garder le « canal » de communication constamment ouvert, tout en maintenant ce même *autre* à distance. Par ailleurs, l'éclatement, dans le courriel, des codes épistolaires traditionnels (forme plus relâchée, ton et niveau de langue familiers, manière de se représenter, etc.) contribue à faire basculer le roman e-pistolaire, en apparence du moins, dans la légèreté, la banalité, l'anodin, voire le vide. À partir de ces deux constats, on tentera notamment de voir ici de quelle manière tout cela – c'est-à-dire l'incommunicabilité et la banalité – finit par s'agencer pour former de véritables romans.

@courriel

Le courriel, mode de communication asynchrone et à distance, est devenu, on le sait, un outil incontournable dans toute entreprise ou milieu de travail modernes. Les nouveaux dispositifs mobiles ajoutent même une dimension d'ubiquité à cette pratique. On consulte désormais ses courriels sur des

tablettes ou des portables, jour et nuit, au resto, pendant la leçon de violon de fillette ou le match de hockey de fiston. On s'en sert même pour communiquer avec des collègues qui occupent pourtant les bureaux voisins du nôtre. « Dans l'entreprise moderne », précise Fernando A. A. Lagraña (s.d.), « les conversations interpersonnelles, face à face, perdent de leur prépondérance au profit de communications virtuelles. » Or, cela améliore-t-il pour autant la productivité? La qualité des échanges? Les relations entre patrons et employés? L'utilisation qui est faite du courriel (l'analyse des romans choisis ici permettra d'ailleurs d'en faire la démonstration) montre bien qu'il sert tout autant, sinon plus, à perdre du temps qu'à en gagner.

Le courriel est en outre associé à une surcharge d'information. Son usage et le fait que l'on puisse désormais consulter sa messagerie sur des appareils mobiles fait ressortir un paradoxe intéressant par rapport à la frontière entre vie professionnelle et vie personnelle. En effet, alors que l'un des avantages du courriel par rapport aux autres types d'interaction se situe dans la possibilité de pouvoir y répondre n'importe où et, surtout, n'importe quand, la surabondance de messages qui en résulte a pour effet de brouiller les rôles et les fonctions de l'individu dans les sphères du travail et de la vie privée, tant dans l'espace que dans le temps : quand commence et quand se termine désormais une journée ouvrable? En outre, les *mails* donnent lieu à des comportements parfois déplacés (envoi d'émoticônes dans des messages adressés à des individus faisant partie de la haute direction d'une entreprise, par exemple), à des messages compromettants envoyés par erreur à des individus en position d'autorité, à l'envoi massif par certains collègues de messages mettant leurs réalisations

du jour en valeur, à des transferts de messages à l'insu des destinateurs, à la circulation de rumeurs, voire à l'annonce de licenciements (qui exigeraient pourtant une conversation réelle) et au harcèlement de la part de certains correspondants qui exigent une réponse dans les minutes qui suivent l'envoi de leur message.

Parfois, l'échange de courriels donne aussi l'impression d'une conversation orale en différé tant il reproduit, par le ton, la syntaxe et le choix du vocabulaire, l'interaction en temps réel. Non seulement s'y exprime-t-on souvent sur un ton qu'on n'oserait jamais employer dans une conversation avec son interlocuteur, mais il en est venu à remplacer lesdites conversations, à un point tel que, lorsque les serveurs des institutions sont en panne ou que les fournisseurs Internet annoncent une interruption de service pour quelques heures, le temps de réaliser des travaux de maintenance sur les serveurs et les réseaux, les usagers se sentent démunis et oublient qu'il existe encore d'autres manières de communiquer avec autrui, comme le rappelle non sans ironie l'un des personnages des romans à l'étude :

> Due to an ongoing software problem, e-mail will be shut down from 7:00am tomorrow. The repairs should be finished by the end of the day. IT apologises for the inconvenience. However, there is always the telephone. Alternatively, you could talk to each other face to face. That would be a nice change. (Beaumont, 2000, p. 162)

C'est dans un tel contexte que se tisse l'univers des trois romans e-pistolaires qui forment le corpus étudié, romans qui ont été publiés entre 2000 et 2009 et qui se déploient dans le quotidien d'entreprises de publicité et de services financiers britanniques.

@forme.roman.e-pistolaire

Le roman e-pistolaire est entièrement écrit en *mails*, avec la présentation matérielle qui caractérisent ceux-ci. En effet, si le destinateur d'une lettre peut « jouer » avec les conventions liées à l'inscription du lieu et de la date, celui d'un courriel est entièrement tributaire du logiciel de messagerie qu'il emploie. Ainsi, la date et l'heure de l'envoi du message apparaissent automatiquement dans l'en-tête. L'auteur d'un courriel choisira par ailleurs d'inscrire l'objet de son message dans l'espace prévu à cet effet et choisira le ou les destinataires de son message, dont il inscrira l'adresse dans la case appropriée. Tous ces éléments qui précèdent le corps des messages qui forment l'intrigue du roman sont reproduits dans le roman, ce qui fait en sorte que l'intrigue repose sur un cadre temporel bien défini.

À tous les messages qui s'entrecroisent s'ajoutent parfois, comme c'est le cas d'un des romans qui sera étudié ici, des conversations sur le service de messagerie instantanée MSN (l'ancêtre de *Windows Live Messenger*), des échanges de messages textes, des entrées de blogues, des annonces de produits à vendre sur eBay, qui sont insérés entre les courriels et qui meublent ainsi l'entre-deux des messages, ajoutant alors une dimension de « direct » à l'échange e-pistolaire qui, lui, est (très légèrement) décalé dans le temps. L'intrigue progresse donc également à travers d'autres manifestations textuelles dont l'utilisation montre bien l'évolution des technologies entre 2000, l'année de publication du premier tome du roman de Beaumont qu'on abordera, où il n'était fait usage que de courriels, et 2010, qui marque la parution du second, dans lequel le Blackberry et les services de messagerie instantanée occupent une place prépondérante. Tous ces microtextes sont

reproduits dans la forme dans laquelle ils sont généralement représentés sur l'écran des dispositifs technologiques qui leur servent de support.

@corpus

L'intrigue de *E* (2000) et de *E²* (2009) de Matt Beaumont ainsi que celle de *Eleven* (2006) de David Llewellyn sont imaginées sur un fond d'échange de trivialités entre patrons et employés : description des activités du dernier week-end, rumeurs sur des liaisons potentielles entre collègues, conversations autour du barbecue, rencontres fortuites dans un ascenseur, jalousie entre deux femmes qui tentent de séduire le même collègue, impatience des dirigeants à l'égard de leur assistante personnelle, bref, des sujets de conversation qui font contraste avec les impératifs professionnels du milieu et du contexte desquels ils émergent.

@E

E se déroule dans les bureaux londoniens d'une agence de publicité, Miller Shanks, qui possède aussi des succursales aux États-Unis et en Finlande. Miller Shanks « London » est engagée dans une lutte pour l'obtention du contrat de publicité de Coca-Cola. Mais voilà que tous les courriels de son dirigeant, David Crutton, sont automatiquement envoyés en copie conforme invisible à son homologue finlandais, qui décide aussi de se mêler du concours. Crutton exprime alors son mécontentement au service IT :

> David Crutton - 1/4/00, 8:09am
> to: Chandra Kapoor
> cc:
> re: P45's
>
> Yesterday lunchtime I informed you that my e-mails were misrouting to Finland. I expected an immediate response. So far, sweet fuck all. I've met plumbers more reliable than your department. Do you actually want to end up washing windshields on the Mile End Road?
> (Beaumont, 2000, p. 26)

La multiplication de ce type d'épisodes dans le roman permet d'illustrer ce qu'on pourrait appeler la « partageabilité » du contenu qui caractérise le courriel; autrement dit, la dimension d'instantanéité que comporte l'envoi d'un *mail* et le fait qu'il soit soumis à un dispositif qui peut comporter des failles techniques (comme l'envoi à des destinataires non identifiés comme tels par le destinateur du message) accentue l'absence de confidentialité liée à ce mode de communication. Or, malgré cela, patrons et employés de Miller Shanks poursuivent l'envoi massif et insouciant de plusieurs dizaines de messages par jour.

E repose en outre sur les relations de pouvoir entre Crutton, ses assistantes personnelles et les membres de son équipe de production; ceux-ci essaient tant bien que mal, par toutes sortes de manœuvres toutes plus déloyales les unes que les autres, de gravir les échelons dans l'organigramme de la compagnie et de jouer un rôle plus important dans la campagne de Coca-Cola, alors que la division IT montre à plusieurs reprises toute son incompétence en étant incapable de freiner l'envoi de messages hautement confidentiels à l'ensemble des employés des multiples divisions de Miller Shanks établies à travers le monde. Tout cela se déroule pendant que le jeune Liam O'Keefe, récemment embauché par la firme, entretient

simultanément une liaison avec deux assistantes de Crutton, Lorraine et Katie, qui l'invitent l'une et l'autre à les rejoindre tantôt dans l'ascenseur, tantôt dans le bureau d'un autre employé qui possède un sofa confortable...

> Lorraine Pallister - 1/12/00, 10:44am
> to: Liam O'Keefe
> cc:
> re: busy?
>
> On my way in this morning I found out how to make the lift stop between floors. When are you free for elevator maintenance?
>
> Liam O'Keefe - 1/12/00, 10:46am
> to: Lorraine Pallister
> cc:
> re: busy?
>
> I've got ten press ads to draw up and accounts are screaming for my time sheets ... see you in thirty seconds.
> (Beaumont, 2000, p. 207)

... et que Nigel Godley, du département « Accounts », passe le plus clair de ses journées à inonder les boîtes courriels de tous les employés par des annonces de logements à louer et de produits usagés à vendre, tentant, par la formulation de slogans minables et par l'emploi de points d'exclamation superflus, de faire la démonstration de son immense potentiel publicitaire :

> Nigel Godley - 1/4/00, 8:43am
> to: All Departments
> cc:
> re: for sale
>
> BREVILLE WAFFLE IRON
> • Jasmine yellow finish
> • Nearly new

> • Includes adapter to make perfect toastie sandwiches!
> • The perfect way to "toast" the new Millenium!!!
> • First to see will buy
> • £12 o.n.o.
> Call x4667 – Nige
> (Beaumont, 2000, p. 27)

L'usage que font Liam O'Keefe et Nigel Goodley du courrier électronique, on le remarque ici, est une représentation éloquente de la manière dont ce qui devrait pourtant être utilisé comme un outil de travail est constamment détourné à des fins personnelles (notamment afin de se livrer à une campagne d'autopromotion auprès de ses collègues).

Cela dit, l'intérêt de *E* réside surtout dans sa conclusion : le roman se termine en effet sur un épisode qui illustre bien les dangers et les limites du web. Alors que patrons et employés de Miller Shanks, qui a finalement réussi à décrocher le contrat de Coca-Cola, sont euphoriques, l'entreprise leur annonce que celui-ci leur est retiré parce que des membres de Miller Shanks ont été aperçus dans des vidéos compromettantes diffusées sur YouTube (dont certains qui se sont même vantés, dans des messages qui ont circulé plus tôt dans la journée, de leurs exploits éthyliques) :

> Kelly Derriger / k_derriger@cokeGB.com - 1/18/00, 11:13am
> to: david_crutton@millershanks-london.co.uk
> cc: james_f_weissmuller@millershanks-ny.com
> re: change of circumstances
>
> [...] I told him about our new advertising agency and to show his computer skills he keyed in Miller Shanks and executed an Internet search.
> The result of this was a short clip. It featured your Executive Creative Director and a transvestite performing an act of unspeakable depravity in the very office I was given a tour of yesterday afternoon.

> [...] A brand like Coca-Cola, with its proud history of clean living and family values, could never be placed into trust of those who maintain such libertine moral standards.
> It is therefore with sadness that I inform you we have decided not to award our advertising account to Miller Shanks after all.
> [...] If I may close on a personal note, it sickens me to the marrow that I have been exposed to the perverted antics that you allow to go in your offices.
> (Beaumont, 2000, p. 341-342)

Encore ici, le roman réussit à mettre en lumière l'un des pièges d'Internet, des réseaux sociaux et du courrier électronique qui est celui de la viralité potentielle des contenus. Celle-ci, comme il est possible de le remarquer dans le cas du contrat perdu par Miller Shanks, peut entraîner des conséquences très graves et porter atteinte à la réputation professionnelle et personnelle d'individus dont le comportement avait été jusque-là perçu comme irréprochable.

@E²

Dans *E²*, une série d'événements viennent perturber le quotidien des employés et des patrons de la compagnie. David Crutton est désormais directeur de l'agence Meercat360, où quelques employés de Miller Shanks l'ont suivi. Les premières pages du roman sont consacrées à un message envoyé en décembre par Janice Crutton, la femme de David, aux membres de leur famille élargie, message qui vient montrer à quel point on peut raconter absolument n'importe quoi dans un courriel, qu'on peut y enrober, y déguiser, y manipuler la vérité :

> Let's start with the head of the household. David has thrown himself into his new job with abandon. In fact, he's at the office now – he's slowing down a little these days, but he's still of the

> opinion that God was a slacker for taking Sunday off. [...] he has managed to find time to take up meditation. It really has transformed his outlook and he is sweetness and light personified.
> (Beaumont, 2010, p. 9)

Les messages suivants montrent pourtant que Janice, une avocate de quarante-cinq ans, d'ailleurs complètement absente du premier roman, pense tout autre chose de son mari. Le courriel, tout comme la lettre, devient ainsi un espace privilégié où se réinventer, où se représenter (ainsi que sa famille) sous une *persona* qui est quelque peu décalée par rapport à la réalité. Janice annonce par ailleurs par courriel, dès le retour de la pause des Fêtes, qu'elle est enceinte, alors que la relation du couple bat de l'aile depuis plusieurs années :

> From : Janice Crutton
> To: David Crutton
> Sent: 7 January 2009, 11.43
> Subject: Sorry. Again
>
> Over half an hour ago I told you I'm pregnant. No response. What the hell have you been doing? I'm going out of my mind here.
> (p. 80)

David et Janice échangent ensuite quelques courriels banals sur le sujet : « I thought you were on the pill. »; « I stopped taking the pill when our sex life whittered to virtually nothing in 2005. » (p. 81); « Have you thought about your options? » (p. 82) Puis Crutton se retire de l'échange du moment en prétextant la présence d'un client et demande, toujours par courriel, à son assistante de ne plus répondre aux appels téléphoniques de sa femme. Cela donne le ton au reste du roman, où il s'agira pour Crutton de feindre de vouloir rester en contact avec sa femme en demandant aux autres de répondre à

celle-ci, prétextant un emploi du temps trop chargé, tout en adoptant tous les moyens nécessaires pour garder sa femme à distance. Cette dynamique de présence-distance est justement celle qui a été évoquée en introduction. La lettre (le courriel, dans le cas qui nous intéresse ici) repose en effet sur le paradoxe selon lequel on donne à l'autre l'illusion de sa présence en déployant en même temps toute une rhétorique qui permet de repousser les prochaines interactions ou rencontres.

Par ailleurs, lorsque le fils adolescent du couple Crutton, Noah, fait une fugue, au même moment où leur fille de 15 ans est hospitalisée d'urgence, David s'en remet une fois de plus à son assistante (et aux *mails*), car il a des dossiers plus urgents à régler :

> From: David Crutton
> To: Dotty Podicra
> Sent: 26 January 2009, 14.27
> Subject: Family stuff
>
> Send flowers for Tamara to all west London hospitals (not sure which one she's in). And put out an APB for Noah.
> (p. 374)

Or, Dotty engage aussitôt une conversation MSN avec une amie, à qui elle demande ce qu'est un APB, après en avoir tenté le téléchargement sur iTunes, ayant cru qu'il s'agissait d'une forme de *remix*. La conversation dévie rapidement vers des propos triviaux sur des collègues masculins et sur la possible homosexualité de l'un d'entre eux. La multiplication des dispositifs et la juxtaposition des échanges contribuent de manière assez éloquente à une dilution de l'information et à une confusion, encore ici, entre les tâches qui devraient être

accomplies dans un cadre professionnel et des conversations banales sur des sujets appartenant au registre personnel.

Quant à Liam O'Keefe, qu'on a connu dans le premier roman, il croule désormais sous les dettes et entreprend de voler tout ce qui est susceptible d'être revendu (le champagne prévu pour célébrer l'obtention du dernier contrat, le nouveau photocopieur, les articles de bureau, les crayons, le papier, etc.) Il publie ensuite des dizaines d'offres de produits sur eBay. Une enquête sur ces vols, dévoilée par un chassé-croisé de messages entre les employés, meuble ainsi une partie de l'intrigue.

Parmi les personnages, on trouve enfin le stéréotype de l'idiot, Harvey Harvey, qui, inondé, tout comme ses collègues, d'un nombre considérable de courriels au quotidien, ne sait visiblement pas distinguer – comme aucune forme de tri ou de filtrage n'est pratiquée – ceux qui revêtent une certaine importance et ceux qui sont plutôt des pourriels (ou messages indésirables). Il reçoit notamment de nombreux *mails* à caractère pornographique comme celui-ci :

> From: Britney
> To: Harvey Harvey
> Sent: 8 January 2009, 11.04
> Subject: let's get it on
>
> I am lonely sexual teen who need friendly chat. Reply me and we make fun. britney@gotmail.com. My breasts are on fire.
> (p. 115)

Harvey H. s'empresse de répondre, ayant résolu, comme le Mychkine de Dostoïevski, « d'être courtois et sincère avec tout le monde » (Dostoïevski, 1953, p. 131) :

> From: Harvey Harvey
> To: Britney
> Sent: 8 January 2009, 11.06
>
> Hi Britney
> Amazing that you should write because I've only just had an e-mail from another girl who was bored and wanted to chat. She's called Daniela and she seems very nice. Remarkably, she also complained of inflammation in her breasts. Maybe it's a winter virus thing. I really think you should get in touch with her. I'm sure you'd cheer each other up. Her e-mail is daniela@gotmail.com
> Thanks for writing. And do get in touch with Daniela. I bet it helps chase away the January blues.
> Harvey Harvey
> (Beaumont, 2010, p. 116)

H. H. se rend même en Afrique pour sauver une jeune Nigériane dont les ravisseurs exigent une rançon importante. Ce qui fait la singularité de ce personnage est son authenticité ainsi que le fait qu'il agisse sous la seule impulsion de sa conscience et de son empathie pour le reste de l'humanité, et non pas en fonction de ce que les autres lui dictent. Loin d'être imbécile à proprement parler, l'idiot, auquel on associe ici le personnage d'Harvey, est, comme l'écrit Pierre Truchot, « l'être qui agit de lui-même, qui, de sa propre initiative, pense, se comporte, voire crée en fonction de règles qu'il s'est lui-même prescrites. [...] l'idiot ignore, les codes, us et coutumes de la société dans laquelle il vit. » (T2010, p. 1) Cela signifierait donc que le courriel possède son propre code et qu'il appartient à un imaginaire singulier que l'idiot, ne possédant pas la capacité de discernement nécessaire à un tel exercice, est incapable de maîtriser.

@Eleven

Quant à *Eleven*, qui a été comparé, par certains critiques, à la télésérie britannique *The Office* (2001), dont l'intrigue met en vedette des employés de bureau d'une usine de fabrication de papier, il raconte la journée du 11 septembre 2001 chez Quantum Finance, une boîte de finance de Cardiff, en Grande-Bretagne, où les employés, qui se caractérisent par leur jalousie et leur hypocrisie chroniques, semblent entretenir les uns à l'égard des autres beaucoup de méfiance. Un des éléments les plus singuliers du roman réside dans le fait que le personnage principal, Martin Davies, qui, sans détester son emploi, paraît le trouver tout à fait inutile, écrit au courant de cette journée une série de messages inachevés qu'il enregistre dans le dossier « brouillons » de son logiciel de courrier électronique, messages dans lesquels il dresse le bilan (plutôt négatif) de sa vie personnelle et professionnelle :

> FROM: martin.davies@quantumfinance.co.uk
> TO:
> SAVED: 10:15, Tuesday September 11, 2001
> SUBJECT: Break
>
> In the car park there are two fenced off spaces that have been allocated to the smokers and that's where we stand.
> There's one guy who's always smiling. He's always on his own, and he's always smiling to himself, as if he's about to start laughing. I feel so nervous around people like that. I wonder was he always like that or has it happened since he started working here?
> I'm beyond bored. Boredom would be comforting right now.
> This is something else. This is everything.
> (Llewellyn, 2006, p. 28)

Ces messages, mis les uns à la suite des autres, forment une sorte de journal introspectif qui fait contraste avec le chassé-

croisé de courriels banals échangés par les employés de la compagnie et qui accentue la détresse du personnage souhaitant changer de trajectoire de vie : certains de ces courriels « brouillons » sont en effet implicitement destinés à un éditeur auquel Martin Davies propose un roman qu'il vient de terminer. Alors que *E* et *E²* associent le potentiel créatif à la figure de l'idiot, on trouve, dans *Eleven*, un personnage beaucoup plus sérieux, qui a une certaine épaisseur psychologique, qui occupe certes une position enviable dans la hiérarchie de l'entreprise, mais qui veut fuir ce monde factice. C'est par l'écriture qu'il tente de se sortir de son désespoir; après le cliché de l'idiot, nous avons ainsi celui de l'individu à la fois tourmenté et blasé, pour qui l'écriture représente une sortie de secours. Il est de surcroît paradoxal que les seuls messages comportant un véritable contenu soient ceux qui restent sans destinataire.

Davies est toutefois le seul personnage qui évolue véritablement dans le roman. Vers le milieu de l'après-midi, l'annonce des attentats contre les tours jumelles et contre le Pentagone aurait, selon toute logique, dû entraîner un changement de registre dans les messages échangés entre les employés de Quantum Finance. Or, ce n'est pas du tout ce qui se produit. Plusieurs des personnages ont d'ailleurs consommé drogues et alcool pendant la journée, si bien qu'on comprend rapidement qu'ils ne sont pas tout à fait conscients de l'importance et de la gravité de la tragédie qui est en train de se produire aux États-Unis.

> FROM: Martin Davies
> (mailto: martindavies@quantumfinance.co.uk)
> TO: lloydt@callotech.co.uk
> SENT: 15:36, Tuesday September 11, 2001

> SUBJECT : RE:
>
> Lisa told me about the barbecue.
>
> FROM: Lloyd Thomas
> (mailto: lloydt@callotech.co.uk)
> TO: martindavies@quantumfinance.co.uk
> SENT: 15:36, Tuesday September 11, 2001
> SUBJECT: RE: RE:
>
> Oh.
>
> FROM: Martin Davies
> (mailto: martindavies@quantumfinance.co.uk)
> TO: lloydt@callotech.co.uk
> SENT: 15:37, Tuesday September 11, 2001
> SUBJECT: RE: RE: RE:
>
> Is it possible for you to meet a woman without f**king them?
> (p. 107)

Eleven montre en somme, de manière éloquente – et tout à fait caricaturale –, l'ennui et la frustration d'individus qui occupent un emploi routinier qui ne répond pas tout à fait à leurs aspirations et qui paraissent dès lors évoluer dans un monde parallèle, loin des préoccupations habituelles et, surtout, de la retenue qu'impose la vie professionnelle.

@banalité.incommunicabilité

E, *E²* et *Eleven* reposent ainsi tous trois sur des récits banals d'individus sans envergure, dont le quotidien, sans importance, ressemble étrangement à celui de tous les travailleurs de grandes entreprises à travers le monde occidental. Ils illustrent aussi, d'une manière particulière, l'un des plus grands topoï du genre romanesque depuis le XIX^e^ siècle : l'incommunicabilité.

Celle-ci est remarquée non seulement dans le couple, où elle s'accompagne alors d'une sorte de fatalité (on pense ici aux Crutton dans *E²*), mais aussi dans la manière dont les employés communiquent entre eux.

À cet égard, la forme du roman par courriels introduit un autre paradoxe intéressant : on écrit généralement à quelqu'un pour dire quelque chose. Or, dans les trois cas qui nous intéressent ici, les messages ne contiennent à toutes fins pratiques que des bruits de fond, des rumeurs insignifiantes; ils se font le reflet d'un grand vide existentiel. Même les messages envoyés à l'ensemble des employés sont reçus dans l'indifférence la plus totale. On reçoit tellement de courriels qu'on les place tous au même rang d'importance avant même de les avoir lus. Un des meilleurs exemples de cette indifférence reste un courriel annonçant un exercice d'évacuation de l'immeuble dans *E²*, message qui est ignoré par la haute direction qui choisit de faire fi de la directive officielle et de tenir tout de même la réunion du conseil d'administration à ce moment.

Toute cette accumulation de banalités contribue pourtant à la construction de véritables romans. Les personnages et les dynamiques qui sous-tendent les relations, notamment ce paradoxe de présence et de distance évoqué d'entrée de jeu et qu'il a été possible d'identifier comme un élément clé des échanges, se révèlent au fur et à mesure que les chassés-croisés de messages sont déclinés. Progressivement, on découvre des personnages qui ont tous une personnalité singulière (malgré les situations très caricaturales dans lesquels ils sont transposés), des personnages qui ont chacun un passé, une histoire et, surtout, qui ont des aspirations, tant

professionnelles que personnelles. Malgré l'apparence de banalité et d'inutilité de la plupart des courriels échangés, malgré la pléthore de non-événements qui ponctuent les messages, chacun des personnages se construit en effet progressivement par rapport aux autres personnages avec lesquels il interagit, par le ton qu'il emploie, par la structure de phrases qu'il adopte, par son vocabulaire particulier, par les signes typographiques auxquels il recourt de manière récurrente (comme en témoigne l'exemple des points d'exclamation employés de manière exponentielle cité précédemment). Ces récits, révélés de façon fragmentaire, comportent par ailleurs une large part de non-dit, qui fait en sorte de conserver l'intérêt du lecteur jusqu'à la fin. Il y aurait ainsi, sous cette première couche de trivialités qu'il semble impossible de franchir, une certaine substance qui, c'est du moins ce que la forme des messages et la nature des dispositifs de transmission suggèrent, ne paraît cependant plus pouvoir être communiquée.

@banalité.quotidien

Il resterait à réfléchir à ce qui se cache sous cette banalité : pourquoi, malgré l'abondance d'information qui circule dans les courriels, reste-t-on néanmoins dans ce registre? Est-ce le média qui l'impose? Est-ce justement, comme on vient de le suggérer, la forme à laquelle il contraint l'utilisateur qui finit par générer la banalité? Est-ce la surcharge de messages qui finit par entraîner, comme le prétendait déjà Jean-Pierre Balpe en 1997 dans un entretien accordé à Pierre Lévy pour le journal *Le Monde*, une absence de réflexion, de laquelle découlerait

justement la banalité[2]? Ou celle-ci serait-elle plutôt rattachée à un malaise plus grave qui affecterait la société actuelle? Rappelons que, dans les trois romans évoqués, les seuls *mails* qui présentent une certaine profondeur sont ceux enregistrés par Martin Davies dans le dossier « brouillons » et qui, dès lors, ne sont pas destinés, du moins pas dans un premier temps, à être lus par autrui. Que cela révèle-t-il sur l'omniprésence des systèmes de messageries instantanés, du courriel, des autres plateformes et dispositifs permettant de rester *branché* en tout temps? On a demandé à Marc Beaumont, dans une entrevue en août 2009, si ses livres, qui évoquent notamment Big Brother, YouTube, des blogues étranges, par exemple, sont justement le reflet de la perplexité qu'il entretient à l'égard du monde actuel. L'auteur a alors précisé que, selon lui, Internet est le miroir d'une folie collective : « No bemusement. The internet – blogs, YouTube, Facebook, all of that limitless, unedited, self-aggrandising shite – holds up a perfect mirror to our insanity. The modern world is fucked, innit? Thank the lord, because that's where all the comedy is. » (Brew, 2009) À en croire Beaumont, les dispositifs de communication et de publication virtuels nous renverraient donc le reflet de ce que nous sommes devenus. Serions-nous alors tous des Harvey Harvey? Serions-nous, à divers degrés, des « idiots » qui ne maîtrisent pas encore tous les codes sémantiques et sociaux liés à l'usage de tels dispositifs, mais qui sont tout de même conscients de leur potentiel inventif et qui en font (dans certains cas) un usage innovant?

[2] « Avec le courrier électronique, vous avez à peine le temps de répondre à une question qu'une autre arrive. La compression du temps réclame [pourtant] une gestion de la réflexion. » (Lévy et Balpe, 1997)

Le roman par courriels n'est d'ailleurs pas la seule manifestation littéraire à reposer sur la banalité du quotidien. Dans l'introduction à un dossier consacré à la banalité dans la littérature contemporaine, Sandrina Joseph rappelle que celle-ci touche une diversité de genres – l'autofiction, le roman et l'essai, par exemple – et qu'elle caractérise tout aussi bien la production européenne que la littérature nord-américaine : « La lisibilité du texte contemporain semble [...] se fonder sur l'évocation de l'expérience la plus manifestement commune, [...] comme si l'emprise de l'usé sur nos vies valait à ce point la peine d'être consigné. » (2009, p. 13) Pourquoi cette banalité nous intéresse-t-elle autant? Qu'est-ce que cette mise en valeur de la trivialité, de l'insignifiant, vient combler? Bruce Begout, dans *La Découverte du quotidien*, rappelle à cet égard que

> nous assistons, ébahis et fascinés, à des activités ménagères sans intérêt, [...] à des conversations anodines sur des sujets éculés, et, loin d'être contrarié ou irrité, l'on se console ou se réjouit, en se disant que tout ça, [...] les paroles ordinaires et les poncifs, les gestes habituels et sans grâce, *c'est nous*, c'est nous qui l'avons fait et le faisons tous les jours, ce prodige éternellement recommencé de la banalité quotidienne. (2005, p. 24; l'auteur souligne)

C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Harvey Harvey est aussi fascinant. Personnage en apparence le plus insignifiant des trois romans abordés, celui-là même qui croit qu'il existe un virus hivernal s'attaquant aux seins des femmes et qui a volé au secours d'une jeune Nigériane demandant des centaines de milliers de livres, en arrive à la conclusion suivante au sujet des courriels : « I love e-mail. [...] I had an amazing thought this morning. You could tell a whole story just by using emails. Imagine an entire novel where you're peeking into people's private inboxes. Wouldn't that be brillant? » (Beaumont, 2010,

p. 170) Harvey Harvey, qui incarne la naïveté et l'innocence en puissance et qui croit en la bonté de l'humanité tout entière, est pourtant le seul qui propose, en voyant dans l'assemblage éventuel de tout ce discours vide de sens généré au quotidien par les courriels un réservoir riche pour la rédaction d'un roman, une réflexion intéressante sur la création. En effet, dans cet environnement d'agence de publicité où tous les employés sont engagés au quotidien dans une course à la productivité, Harvey Harvey montre que l'idiot est finalement susceptible d'être le plus créatif de tous. Les trois romans illustrent ultimement l'inaptitude de l'individu contemporain à distinguer le vrai du faux, l'important du banal, ce qui se reflète de façon marquée dans les nouvelles formes d'expression et de communication où la représentation qu'on offre de soi – notamment dans les milieux professionnels – devient le reflet de cette incapacité.

Bibliographie

BEAUMONT, Matt. (2000), *E*, Londres, Plume.

—. (2010 [2009]), *E²*, Londres, Plume.

BEGOUT, Bruce. (2005), *La Découverte du quotidien*, Paris, Alia.

BISMUTH, Nadine. (2004), *Scrapbook*, Montréal, Boréal.

BREW, Simon. (2009), « Matt Beaumont Interview », *Den of Geek*, 14 août, <http://www.denofgeek.com/books-comics/11392/matt-beaumont-interview>.

DOSTOÏEVSKI, Fédor. (1953 [1869]), *L'Idiot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

GLATTAUER, Daniel. (2010), *Quand souffle le vent du nord*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche ».

JOSEPH, Sandrina (dir.). (2009), « Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain », *Paragraphes*, vol. 28.

KAUFMANN, Vincent. (1990), *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

LAGRAÑA, Fernando A. A. (s.d.), « Les sept péchés capitaux du mail », <http://www.itu.int/ITU-D/membership/docs/7PechesFrench.pdf>.

LÉVY, Pierre et Jean-Pierre BALPE. (1997), « [entretien] », propos recueillis par Michel ABERGANTI, supplément, *Le Monde*, 20 novembre, <http://www.site-magister.com/bts/synthese3b.htm>.

LLEWELLYN, David. (2006), *Eleven*, Wales, Seren Books.

MELANÇON, Benoît. (2010), « Épistol@rités, d'aujourd'hui à hier », *Lumen : Selected Proceedings from the Canadian Society of Eighteenth-Century Studies / Lumen : travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, vol. 29, p. 1-19.

RUSHTON, Rosie et Nina SCHINDLER. (2000), *P.S. He's Mine!*, Londres, Piccadilly Press.

TRUCHOT, Pierre. (2010), « Figures de la singularité : l'idiot et ses rythmes », *Rhuthmos*, 11 novembre. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article206>.

WACHENDORFF, Martina. (2001), *Le Baiser électrique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

Résumé

Le roman par courriels, contrairement au roman épistolaire traditionnel (dans lequel les protagonistes écrivent surtout pour se mettre en valeur), paraît reposer sur une dynamique d'échange de considérations des plus banales. Dans *E*, *E²* et *Eleven*, qui se déploient en entreprise, cet échange de trivialités devrait normalement laisser place à l'adoption d'un registre plus sérieux lorsqu'un événement grave survient. L'article examine notamment la pléthore de courriels vides de sens qui forment l'intrigue de ces trois romans en tentant de mettre en lumière ce que révèlent la superficialité et la banalité sur l'individu et la société de notre siècle.

Abstract

If in the traditional epistolary novel the protagonists mostly write letters to showcase themselves, in a scope of both seduction and confrontation, the « *e*-pistolary» novel (by email) seems to be based on a dynamic of considerate and mundane exchanges. In *E*, *E²* and *Eleven* –, novels whose plot unfold against a corporate backdrop, the exchange of trivialities would normally make way for a more serious tone when problems emerge or major events occur. We will try to expose, by examining this plethora of meaningless emails, what can be revealed about the individual and society of our time through the superficiality and banality of those exchanges.

5150, rue des Ormes : du livre à l'écran

Émilie Lamoureux
Université Concordia

Le roman *5150, rue des Ormes*, de Patrick Senécal, raconte l'histoire de Yannick Bérubé, un jeune étudiant qui déménage dans une petite ville pour étudier la littérature. À la suite d'une malencontreuse chute à bicyclette, il frappe à la porte de la maison la plus proche pour avoir de l'aide. Une fois à l'intérieur de celle-ci, il entend des gémissements provenant d'une pièce au second étage. Sa curiosité le pousse à aller voir de quoi il s'agit, ce qui le mène à découvrir un homme gravement blessé. Jacques Beaulieu, le propriétaire de la maison, le surprend et décide de le retenir chez lui de peur que Yannick ne le dénonce à la police. C'est ainsi que le jeune homme se trouve séquestré

pendant plusieurs mois chez les Beaulieu. Cette famille n'a rien d'ordinaire. Jacques, le père, pense être un « Juste ». L'œuvre de sa vie consiste à confectionner un échiquier géant, composé de cadavres humains, opposant les blancs (les justes) et les noirs (les non-justes). Il croit être en droit de tuer des individus immoraux ou criminels, qu'il appelle les « non-justes », parce que personne ne l'a jamais battu aux échecs, ce qui prouve qu'il a raison d'agir comme il le fait. Maude, sa femme, est obsédée par le Seigneur et elle obéit aveuglément à son mari, comme le lui prescrivent les Évangiles. Michelle, leur fille adolescente, est de nature très violente, et Anne, la plus jeune, semble souffrir d'un trouble quelconque. Au début de son « séjour » forcé, Yannick tente plusieurs fois de s'enfuir. Lors d'une de ses tentatives, il se fait casser la jambe par Michelle, ce qui l'oblige à rester alité pendant plusieurs semaines. À la suite de cela, Jacques lui propose un marché : s'il arrive à le battre aux échecs, il pourra partir. À la fin de l'histoire, Yannick est obsédé par l'idée de battre Jacques afin de lui montrer que sa théorie des justes et des non-justes est absurde. Il ne cherche plus à s'enfuir parce que, dès lors, son désir (voire son obsession) de prouver à Jacques qu'il a tort l'emporte sur son envie de liberté.

Cet article propose d'étudier le roman de Senécal en relation avec l'adaptation cinématographique du même titre d'Éric Tessier. De façon générale, à travers son œuvre, Senécal invite le lecteur à réfléchir à des questions morales en donnant accès aux pensées de ses personnages. Dans le cas du roman à l'étude, il cherche à faire raisonner le lecteur sur la « transformation » possible de l'être humain au contact d'un être déséquilibré. En examinant le roman et le film, on en vient à se demander comment il est possible de transposer à l'écran des éléments relevant de l'intériorité : le roman, écrit sous la

forme d'un journal, donne directement accès aux pensées de certains personnages, alors que la caméra adopte majoritairement un point de vue externe. Je tenterai de montrer que, malgré les contraintes imposées par le média d'arrivée, soit l'image, le son et le montage, Tessier a su, dans un premier temps, rendre à l'écran l'aspect psychologique présent dans le texte et, dans un second temps, que le film incite le spectateur à réfléchir aux mêmes questions existentielles que celles auxquelles médite le lecteur lors de la traversée du roman.

L'intériorité : l'évolution des personnages au contact d'un fou

La narration de *5150, rue des Ormes* change du roman au film : elle adopte, dans le premier, un point de vue interne et, dans le second, un point de vue externe. Par contre, comme l'expliquent Gaudreault et Jost, le média filmique offre tout de même la possibilité de partager les sentiments des protagonistes et, parfois, certaines de leurs pensées dans la mesure où « [l]'extériorité de la caméra ne s'assimile […] pas à une pure négation de l'intériorité du personnage » (2010 [1990], p. 139). Comment fait-on alors pour exprimer des émotions à l'écran? Gérard-Denis Farcy explique que, dans ce cas, le cinéma doit avoir recours à des équivalences[1] telles que la « dialogisation » et le montage (1993, p. 387-414). Ces remarques invitent donc à examiner de plus près la manière dont ces éléments spécifiques au média d'arrivée peuvent rendre compte des états d'âme des personnages.

[1] Farcy reprend ici la théorie des équivalences qu'André Bazin présente dans *Qu'est-ce que le cinéma?*

Le roman offre deux perspectives face à la situation, celle de Maude et celle de Yannick. C'est donc à travers les scènes dans lesquelles ces personnages sont présents que s'élaborera l'analyse. Pour ce qui concerne Maude, nous allons d'abord considérer son apport au roman et ensuite montrer de quelle façon elle est présente dans le film. En ce qui a trait à Yannick, étant donné que c'est lui qui narre l'intrigue principale et que celle-ci reste relativement intacte d'un média à l'autre (hormis le fait, révélateur, qu'il étudie en littérature dans le roman et en cinéma dans le film), nous optons pour des va-et-vient entre le roman et son adaptation dans le but de montrer comment le personnage évolue au contact d'un fou. Il s'agira également de montrer comment les scènes où il figure font écho à certains éléments du roman.

Le journal de Maude à travers les dialogues

Dans le roman, le journal de Maude sert à montrer l'évolution du personnage au contact de Jacques, le fou, mais aussi à donner des indices contextuels sur la situation familiale. Les extraits remontent jusqu'à plusieurs années avant le début de l'intrigue – plus précisément au jour où Maude a rencontré Jacques. Les premiers passages nous la montrent très naïve et extrêmement religieuse. De fait, elle dédie son journal au Seigneur. Tous les extraits commencent comme suit : « Louanges à Toi, mon Dieu, et bénis tous ceux que j'aime. » Ainsi, elle demande souvent au Seigneur de l'éclairer dans ses décisions, s'interroge sur son statut de « jeune fille » lorsqu'elle pense à ses rendez-vous avec Jacques et est convaincue que ce dernier est un homme bon : « Merci d'avoir placé un homme si pur sur mon chemin! Je ne te décevrai pas et resterai une jeune

fille convenable, humble et dévouée à Ta parole. Merci mon Dieu et bénis monsieur Beaulieu, que je vais revoir la semaine prochaine. » (Senécal, 1994, p. 41) Dès le début, on se rend parfaitement compte que Maude est complètement soumise à son mari et qu'elle met son bonheur de côté au profit du sien : « Maman me le demande souvent d'ailleurs : "Est-ce que tu rends ton mari heureux, Maude?" Je lui assure que oui. Alors si Jacques est heureux, je le suis aussi. » (p. 85)

Plus tard, on apprend que le second enfant de Maude, un petit garçon, est mort-né et qu'après cet événement, l'attitude de Jacques, déjà déçu d'avoir eu une fille comme premier enfant, change du tout au tout. Il commence à inquiéter Maude, mais la soumission de celle-ci l'empêche d'intervenir, même après que celui-là l'a frappée. On peut lire : « De quel droit je répliquais à mon mari? […] Je l'ai relevé, l'ai pris dans mes bras et lui ai dit que plus jamais, jamais je ne lui poserais de questions avant qu'il ne me le permette! Je l'ai juré sur Ta tête, Seigneur, et punis-moi si je manque à ma parole! » (p. 150) À partir de ce moment, Maude choisit de simplement faire confiance à son mari en tout temps. Lorsqu'elle apprend le terrible projet de Jacques (l'échiquier fait de cadavres humains) et qu'elle doute de nouveau, elle va chercher conseil auprès d'un prêtre, qui meurt pendant la confession. Elle interprète cela comme un signe de Dieu et c'est à ce moment que l'on comprend que ces années passées au contact de Jacques l'ont changée, qu'elle ne distingue plus le bien du mal ni ce qui est de sa faute de ce qui échappe à son contrôle[2]. Elle continue donc de

[2] « Je voulais un signe de Ta part, pour savoir si ce que je faisais était bien ou mal, et Tu me l'as envoyé avec une effrayante clarté : ma confessions l'a tué! Elle tuera quiconque l'entendra! Oh, mon Dieu, pardon! Pardon d'avoir douté, pardon, pardon, pardon! » (p. 231)

se confesser à son journal tout en essayant de se convaincre que son mari détient la vérité absolue. Demeure néanmoins chez elle l'espoir d'un changement plus conforme à ses idéaux chrétiens.

En 1990, le jour où Jacques tabasse et tue un jeune garçon parce qu'il était dans la chambre de sa fille, elle décide d'arrêter d'écrire à Dieu. L'une des dernières phrases du journal se lit comme suit : « Avant, je me nourrissais d'espoir. Je Te priais en espérant que tout finirait par changer, par avoir un sens, que Tu m'aiderais bien un jour. Mais c'est fini, je n'espère plus rien. […] Si mon destin est la souffrance et la soumission, je m'y résigne. » (p. 312) À ce moment, quelque chose d'autre se brise en elle. Elle n'espère plus rien de la vie, jusqu'au jour où Yannick arrive dans celle-ci. Elle explique qu'il lui a ouvert les yeux. Malheureusement, tous ses espoirs s'écroulent lorsque, après avoir essayé d'aider Yannick à s'enfuir en lui ouvrant la porte de sa chambre, ce dernier revient volontairement chez les Beaulieu. Elle se sent impuissante face à la situation et décide de se suicider[3].

Comment transposer tout cela à l'écran? Comme le résume Farcy : « [Ce] que le roman dit, le cinéma peut-il le montrer ou doit-il le dire? » (1993, p. 406) Dans le cas des passages impliquant Maude, et surtout en ce qui concerne les informations contenues dans son journal, Tessier (le réalisateur) a décidé de faire principalement appel aux dialogues. Par exemple, on sait que Maude est très religieuse

[3] « Le suicide est un péché, je le sais, mais je suis déjà damnée. […] Jacques m'a trompée, Michelle m'a trompée, Yannick m'a trompée, la vie m'a trompée! Et toi, Seigneur? M'as-Tu trompée? Je te demande pardon. Si tu acceptes, accueille-moi dans Ton Royaume dès ce soir. Dans le bonheur, enfin. » (p. 330)

parce qu'elle est, à plusieurs reprises, montrée en train de prier à voix haute. On apprend aussi qu'elle obéit aveuglément à son mari lorsqu'au début du film, Yannick essaie de la convaincre de le laisser partir. Dans cet extrait, on voit clairement sur son visage que les circonstances la rendent mal à l'aise. On voit l'actrice se tourner avec hésitation vers la pièce où Yannick est séquestré, puis se retourner. Lorsqu'elle fait finalement dos à la porte, elle déclare : « Jacques est mon mari. Je lui fais confiance et je lui obéis. Comme le Seigneur me l'a enseigné. » Cela rend parfaitement compte de l'impuissance de Maude quant aux circonstances. Même si elle sait que la situation dans laquelle se trouve le jeune homme est injuste, elle décide tout de même de fermer les yeux et de ne pas remettre en question les agissements de son mari. Plus tard, lorsque Maude converse avec Yannick, on apprend qu'elle a déjà eu un fils mort-né et que Jacques ne lui a toujours pas pardonné ce décès. Un peu plus loin, lorsque, en colère, Jacques veut placer Anne dans un hôpital psychiatrique, on découvre, par le biais d'une conversation enflammée entre les deux personnages, que la petite souffre d'un trouble mental imputable aux coups infligés par Jacques au ventre de Maude lors de sa grossesse. Tous ces éléments d'ordre plus contextuel qui sont véhiculés par le biais du journal dans le roman sont explicitement mentionnés dans le film lorsque les personnages interagissent. Les dialogues se révèlent donc un moyen efficace au service du réalisateur pour mettre en scène les difficultés auxquelles avait dû faire face la famille Beaulieu avant l'arrivée de Yannick.

Finalement, à la fin du film, il y a une scène où Maude offre la possibilité à Yannick de s'enfuir. Dans cet extrait, on la voit couper la chaîne que Yannick a aux pieds avec une hache. Elle dévale les escaliers en essayant de se convaincre à voix

haute qu'il n'y a aucun risque que son mari les surprenne. D'une voix tremblante, elle appelle un taxi et dit à Yannick qu'ils doivent se rendre au poste de police afin que le jeune homme puisse témoigner en sa faveur. Elle lui dit qu'elle lui fait confiance et l'entraîne vers le taxi. Yannick refuse d'y monter et retourne à l'intérieur de la maison. Maude ne comprend pas et c'est à ce moment que Yannick lui avoue qu'il doit battre Jacques aux échecs. Maude s'énerve contre lui et le traite de fou. Tout l'éventail d'émotions par lesquelles passe Maude dans le dernier extrait de son journal sont ici rapportées : l'espoir d'être enfin délivrée, le sentiment de trahison lorsque Yannick refuse de s'enfuir et le désespoir lorsqu'elle comprend qu'elle n'échappera jamais à son sort. De plus, à la fin de ce passage, elle dit en sanglotant : « Vous m'avez trompée. Comme Jacques. Comme Dieu. Vous m'avez tous trompée. » Ceci fait directement écho à ce qu'elle écrit dans son journal.

Même si certains choix ont été effectués et que le spectateur n'a pas accès à toute l'information véhiculée par le journal de Maude, le film représente tout de même une certaine partie de l'évolution du personnage au contact de son mari. Le fait que Maude prononce justement cette dernière phrase sous-entend qu'elle a déjà cru en la vie et que la situation familiale des Beaulieu a auparavant été différente. Ainsi, comme on a pu le voir à travers les scènes où Maude est présente, il est possible au cinéma de reprendre une partie de ce qui est écrit par le biais des dialogues. Il faut toutefois que ceux-ci soient mis en relation avec les expressions faciales et la gestuelle des personnages pour qu'on puisse bien comprendre le contexte dans lequel ils sont utilisés.

Le journal de Yannick : dialogues et accès direct aux pensées

Dans le roman, le journal de Yannick sert à narrer l'intrigue principale. C'est à travers celui-ci que l'on sait ce qui se passe dans le moment présent. Le jeune homme commence par un bref retour en arrière, qui explique comment il s'est trouvé captif des Beaulieu. Par la suite, le journal témoigne de ce qui se passe dans la maison du point de vue du personnage qui partage en même temps ses pensées et ses impressions avec le lecteur. Ne pouvant guère nous attarder sur chaque détail, nous nous attacherons plutôt à l'évolution psychologique du captif.

Au début du roman, Yannick est convaincu qu'il est détenu par une famille de fous[4]. Il est désespéré. On peut lire : « Nouvelle séance d'hystérie, cris et malédictions, supplications et coups de poing, égratignures et menaces. » (Senécal, 1994, p. 27) Cette série d'oppositions montre que le personnage est complètement dépassé par les événements. Il ne sait pas ce qu'il peut faire pour remédier à sa situation. Alors, il rapporte dans son journal tout ce qui lui arrive pour l'aider à réfléchir sur ce qui se passe. Puis, lorsque Jacques lui explique qu'il ne peut pas le laisser partir, mais qu'il sera considéré comme un « invité » dans leur demeure, le désespoir fait place à la colère. Yannick écrit : « Je me mets à hurler. […] Je hurle toutes sortes de phrases désordonnées : je ne veux pas de sa criss de liberté limitée, je ne veux rien savoir des crêpes de sa femme, je ne veux pas être son invité, je veux juste m'en aller, un point c'est tout. » (p. 48) Il ne veut pas se laisser prendre au jeu de Jacques

[4] « J'arrête de marcher, comme si la vérité venait de me sauter au visage : une famille complète de fous! Pas juste le père : tout le monde! » (Senécal, 1994, p. 24)

et refuse complètement de sympathiser avec ce dernier. Il essaie à plusieurs reprises de s'enfuir, mais ses tentatives restent vaines. L'une d'elles se termine, comme on l'a vu, par Michelle qui lui fracture le tibia avec un bâton de baseball[5].

Même si le film décide de ne pas avoir recours au flash-back et qu'il présente l'histoire de façon linéaire, l'essentiel des éléments mentionnés ci-dessus est repris dans celui-ci. On sait que Yannick croit que Jacques est dément par l'utilisation récurrente de l'expression « fou raide ». (Il déclare en effet à plusieurs reprises, que ce soit à Maude, à Michelle ou à Jacques lui-même, que celui-ci « est fou raide! ») En outre, à un certain moment, Yannick se filme pour lancer un message de détresse dans lequel il exprime directement au public ses craintes et sa situation. Ceci nous procure un accès direct à ses pensées. En effet, le personnage de Yannick aura quelquefois recours à la caméra vidéo pour s'exprimer, ce qui est en quelque sorte la transposition de la mise en abyme que constitue le journal intime dans le roman à l'écran[6]. De plus, la colère et les crises d'hystérie de Yannick et ses tentatives de fuite sont clairement montrées dans le film.

Après l'incident du tibia, Yannick abandonne sa « lutte » contre Beaulieu. Il écrit : « Ce que je ressens après cette vaine

[5] « Je me mets enfin à courir, contourne la maison… J'arrive dans le stationnement. […] Je redouble de vitesse en passant devant la porte de côté, sans me méfier… Celle-ci s'ouvre soudain, une silhouette surgit à mes côtés et quelque chose de dur me percute le tibia droit. La douleur explose dans ma jambe et vibre jusqu'à mes lèvres. […] Après plusieurs secondes, je réussis à ouvrir les yeux. Michelle, debout au-dessus de moi, tient une batte de baseball. » (p. 110-111)

[6] Il n'est pas inutile de rappeler ici que le personnage est étudiant en littérature, dans le roman (d'où sa propension à l'écriture), et étudiant en cinéma, dans le film (ce qui explique sa possession d'une caméra vidéo).

tentative de fuite, seul avec ma jambe cassée dans cette chambre faiblement éclairée par une vieille lampe, c'est une sourde et molle résignation. » (p. 116) Ainsi, la colère le déserte peu à peu et il renonce à essayer de s'enfuir. C'est au moment où Yannick n'a plus aucun espoir que Jacques lui propose ceci : « Je vais te laisser partir le jour où tu vas gagner une partie d'échecs contre moi. » (p. 141) Après cet épisode, rien ne va plus. Le jeune homme commence à divaguer. On peut lire : « Depuis quelques jours, j'ai l'inquiétante impression de décrocher, de décoller, de me détacher de l'idée que je me faisais du réel… Ça ne me rassure pas du tout. » (p. 153) La solitude l'envahit. Il passe ses journées seul et, le soir, il joue aux échecs contre Jacques. On voit que Yannick ne raisonne plus de façon logique et qu'il se laisse prendre au jeu de Beaulieu : « Je joue donc avec passion, concentration, en me disant qu'un de ces soirs il sera plus fatigué, moins concentré, je le battrai! […] Je me creuse la tête et j'élabore de nouvelles stratégies, plus complexes les unes que les autres. » (p. 158) Il attend ces soirées avec impatience. Il tente quelques fuites pathétiques, mais adopte une attitude défaitiste avant même d'essayer. Il ne pense plus qu'aux échecs. La folie commence tranquillement à l'envahir. Il écrit des phrases du genre : « Je perds les pédales. Complètement… » (p. 175); « Et je rentre dans la partie. Avec une telle force qu'autour de moi le salon n'existe plus […]. Il n'y a que le jeu. » (p. 235) Il est en train de sombrer dans la folie.

De telles phrases évoquent les pensées, les inquiétudes et les sentiments par lesquels Yannick passe durant son séjour. Tessier a toutefois choisi de montrer la folie du personnage par des scènes qui, à première vue, peuvent paraître étranges, mais qui représentent en réalité les hallucinations dont Yannick est victime. Tout commence avec une petite tache de sang sur le

mur. Au fur et à mesure que le temps passe, le jeune homme a l'impression que celle-ci grossit jusqu'à ce que, un jour, elle s'étende sur plusieurs centimètres carrés. Yannick donne un coup de pied dans le mur à l'emplacement de la tache et du sang commence à se déverser dans la pièce. Dans le plan suivant, on voit Yannick recroquevillé sur son matelas dans la chambre inondée de sang. De plus, la pièce semble avoir drastiquement rapetissé, ce qui montre le sentiment d'étouffement du personnage. Quelques instants plus tard, tout revient à la normale, indiquant clairement au spectateur que la scène dont il vient d'être le témoin, croisement paradoxal entre *Macbeth* et *The Shining*, est en fait une hallucination du personnage. Ensuite, lorsque Yannick devient obsédé par l'idée de battre Jacques aux échecs, Tessier choisit de transporter les personnages dans un espace glauque, teinté de vert. En effet, à un instant, les personnages sont dans la petite chambre et, à l'instant suivant, ils se retrouvent dans un endroit directement sorti de l'imagination de Yannick. Ils semblent être à l'extérieur : il y a des arbres dans le coin gauche de l'écran et une maison, qui semble être celle des Beaulieu, dans le coin droit. Quand Yannick pense enfin l'emporter sur Jacques, ce dernier se met à saigner de tous ses orifices faciaux et Yannick sourit malicieusement. Cependant, lorsque le père de famille lui annonce sa défaite imminente, le sang remonte sur son visage et les personnages retrouvent leur décor habituel. Ces moments étranges et macabres sont la transcription visuelle de ce que le jeune homme s'imagine. Il est tellement absorbé par la partie qui se joue que la victoire en vient à signifier aussi et surtout pour lui la mort de Jacques. Les exemples cités montrent que l'intériorité du personnage est extériorisée par des images et des dialogues qui représentent les hallucinations de Yannick

dans le roman et qui témoignent de son évolution (d'un jeune homme très sain à un jeune complètement brisé) aux côtés d'un psychopathe.

Finalement, dans le livre comme dans le film, le lecteur / spectateur est convaincu que Yannick a complètement changé au contact de Jacques au moment où, ayant enfin l'occasion de s'enfuir, ce dernier décide de son plein gré de revenir sur ses pas et de rester chez les Beaulieu, confiant que sa victoire contre Jacques, aux échecs[7], est imminente. D'un côté, dans le roman, Maude déverrouille la porte de la chambre où est détenu Yannick pour lui permettre de partir une fois la maison vidée de ses habitants. Après avoir vagabondé dans la ville, il décide de retourner chez les Beaulieu. Lui-même n'est pas certain de comprendre sa décision : « Oh! mon Dieu! qu'est-ce qui m'arrive! Pourquoi suis-je venu ici? [...] Si je raconte tout aux flics, je n'aurai rien prouvé! Beaulieu, même en prison, continuera à croire que ses théories farfelues sont bonnes, car il aura toujours gagné! » (p. 286) Cependant, le lecteur, lui, comprend qu'il est devenu fou, que tout ce temps passé aux côtés de Jacques l'a transformé. Yannick tente de se convaincre qu'il prend la bonne décision en revenant. On comprend qu'avoir le dessus sur Jacques aux échecs et lui prouver ainsi que sa théorie des « justes » et des « non-justes » ne tient pas la route est devenu plus important que sa liberté. D'un autre côté, dans le film, comme on l'a déjà mentionné, Maude donne l'occasion à Yannick de s'enfuir avec elle pour dénoncer Jacques à la police. Elle va chercher Yannick à l'étage. Le jeune homme ne semble pas comprendre ce qui se passe et se laisse guider

[7] Je vais maintenant examiner l'extrait décrit plus tôt pour le personnage de Maude du point de vue du personnage de Yannick.

par Maude. Lorsqu'elle l'habille pour sortir, il se laisse faire : il semble complètement indifférent à la situation. Yannick la suit à l'extérieur, mais refuse de monter dans le taxi qui les attend. Il rentre dans la maison, va chercher le jeu d'échecs et remonte dans sa chambre. Il explique à Maude qu'il faut que Jacques comprenne qu'il n'a pas raison. Il tente de la rassurer en lui disant qu'elle n'a pas à s'en faire, qu'il battra Jacques aux échecs le soir même, devant tout le monde. Dans les deux cas, on se rend compte que le jeune homme divague complètement. Même s'il dit ne pas croire à la théorie de Jacques, il s'est donné pour mission de lui prouver qu'il a tort. La seule façon qu'il entrevoit pour ce faire est de le battre aux échecs, ce qui n'est pas du tout sensé. Il ne réussira jamais à accomplir cette tâche et restera hanté par cette obsession de victoire, ce qui l'empêchera de retourner à une vie normale, sa vie « d'avant ».

Du livre à l'écran

Ainsi, comme on a pu le voir grâce aux passages étudiés, la transposition des monologues intérieurs de *5150, rue des Ormes* à l'écran a été possible à l'aide de divers procédés spécifiques au genre cinématographique tels que l'image et la dialogisation. Même si une certaine partie des actions narrées dans le roman n'est pas présente ou est modifiée dans l'adaptation, cette dernière demeure réussie parce qu'en plus de rendre assez fidèlement compte de l'intrigue, le but premier du récit, celui de faire réfléchir le lecteur / spectateur sur la transformation d'un être au contact d'un fou, est respecté. Dans le cas de Maude, la scène finale est particulièrement importante, car elle montre comment et à quel point une misère psychologique certaine a pris possession de ce personnage. Dans le cas de Yannick, son

évolution est montrée tout au long du film et culmine lorsque, presque libre, il revient sur ses pas, prisonnier de ses obsessions et de celles de son geôlier.

Pour finir, on pourrait même se demander si le fait de ne pas avoir accès, dans le film, à toutes les pensées véhiculées par le texte ne rehausse pas en réalité cet effet de questionnement. La surcharge d'informations présentées tout au long du roman, qu'elles soient contextuelles ou qu'elles témoignent du raisonnement des personnages, en plus d'atténuer le suspense de l'intrigue, vient justifier certaines des actions de ceux-ci. Dans le film, on perçoit l'évolution du personnage d'un point de vue principalement externe, ce qui empêche le spectateur d'adopter le point de vue supposément « rationnel » (du moins à l'en croire) du personnage de Yannick. Cela pousse notamment le spectateur à se demander comment lui-même réagirait dans une telle situation.

Enfin, l'analyse ici menée, aussi brève et sélective soit-elle, a permis d'esquisser une ébauche la plus représentative possible de la dynamique de transposition observable. Le réalisateur s'est bien servi de ce que le média lui offrait, qu'il s'agisse d'images, de sons (majoritairement les dialogues en relation avec les expressions faciales de acteurs) ou encore du montage pour s'approprier le roman de Senécal et créer une œuvre qui, sans en être une transposition exacte, en reflète bien les visées et le contenu. La trame narrative et la tension psychologique y sont respectées, voire, dans certains cas, amplifiées. Les meurtrissures et les troubles des personnages, l'interaction et le rapport de cause à conséquence entre leurs décisions et leurs actions sont finement montrés et l'univers si particulier de Senécal reste perceptible pour ses fidèles.

Bibliographie

BAL, Mieke. (1977), « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, nº 20, p. 107-121.

BAZIN, André. (1958-1962), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.

FARCY, Gérard-Denis. (1993), « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, nº 96, p. 387-414.

GAUDREAULT, André et François JOST. (2010), *Le Récit cinématographique*, 2e édition, Paris, Armand Colin.

GENETTE, Gérard. (1972), « Mode », dans *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 183-224.

FRATTA, Clare (dir.). (2008), *Littérature et cinéma au Québec, 1995-2005*, Bologne, Pendragon.

FREITAG, Gina et André LOISELLE. (2013), « Tales of Terror in Québec Popular Cinema: The Rise of the French Language Horror Film since 2000 », *American Review of Canadian Studies*, vol. 43, nº 2, p. 190-203.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. (1970), *De la littérature au cinéma; genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 ».

ROY, Anne-Marie. (2010), « L'adaptation hollywoodienne du roman *Le Comte de Monté-Cristo* : transformations de l'écriture populaire », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

SENÉCAL, Patrick. (2009 [1994]), *5150, rue des Ormes*, Lévis, Alire.

TESSIER, Éric. (2009), *5150, rue des Ormes*, Montréal, Alliance Vivafilm, film DVD, coul., 110 min.

VANOYE, Francis. (2005), *Récit écrit, récit filmique*, 2e édition, Paris, Armand Colin.

Résumé

Le roman *5150, rue des Ormes* de Patrick Senécal et l'adaptation cinématographique éponyme d'Éric Tessier mettent en scène la possible corruption mentale de l'être humain au contact de la folie. Alors que le texte est narré par l'entremise du journal intime de deux des personnages, ce qui offre un accès privilégié à leur intériorité, le film (dépourvu de voix *off*) présente l'action d'un point de vue externe. L'analyse s'intéresse aux procédés alors déployés pour traduire en images la dimension psychologique du récit, notamment en ce qui a trait à la mise en dialogue et aux métaphores visuelles.

Abstract

Patrick Senécal's novel *5150, rue des Ormes* and Éric Tessier's eponymous film adaptation represent the possible mental corruption of a human being in contact with madness. While the text is narrated through the diary of two characters, which offers easy access to their interiority, the film (without voiceover) shows the action through an external point of view. The analysis focuses on the processes therefore used to translate into images the psychological dimension of the story, particularly in regard to dialogue and visual metaphors.

Marcel Proust en BD : circonscrire l'adaptation de Stéphane Heuet

François-Emmanuël Boucher
Collège militaire royal du Canada

Le rapport entre l'œuvre littéraire et son adaptation picturale a toujours été des plus contradictoires tant il semble que certaines œuvres se prêtent naturellement à ce type de pratique alors que d'autres semblent la proscrire pour des raisons qui relèvent à la fois d'une conception spécifique de la littérature et de critères proprement esthétiques. La question centrale serait de savoir pourquoi transposer en image ce qui est d'abord à l'écrit et ensuite se rendre compte que les réponses à cette question sont multiples, qu'elles varient dans le temps et en fonction des médiums employés.

L'Illustration dans le temps : des jalons

Par exemple, malgré leur contenu souvent abstrait, rébarbatif et hautement spirituel, l'Ancien et le Nouveau Testaments ont été, à partir du VIe siècle, illustrés en Occident à l'aide de vitraux et de tapisseries. On possède encore aujourd'hui des fragments de mosaïques de verre qui illustrent des scènes des Évangiles qui ornaient l'intérieur de l'abbaye puis de la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon de même que la première cathédrale de Beauvais construite au tournant du Xe siècle. La Bible de Vivien, dite la première Bible de Charles le Chauve, confectionnée à Tours vers 845, déborde quant à elle d'illustrations que l'on peut toujours voir à la Bibliothèque nationale de France. Ces enluminures et ces dessins d'une grande précision accompagnent la traduction latine de saint Jérôme de manière à mettre sous les yeux des croyants, si ce n'est de l'Empereur lui-même, sans doute un parfait illettré, des images édifiantes représentant les scènes du péché originel, de la sortie d'Égypte, de l'annonce faite à Marie, de la crucifixion, etc. Vitraux, dessins, peintures, enluminures, tapisseries, sculptures et portiques participent à ce que l'on nomme traditionnellement l'Évangile du pauvre, c'est-à-dire la fabrication de représentations autant rudimentaires soient-elles de la vie des prophètes, de Jésus et des saints, qui ont pour caractéristique première d'être simples et, surtout, déchiffrables par la vue. Ces représentations qui se veulent accessibles ont une fonction didactique évidente : elles éduquent, elles racontent, elles font voir à celui qui autrement ne pourrait pas accéder au texte biblique. En fait, ces représentations fournissent, sans doute à cette époque éloignée, les seules connaissances que le commun des mortels possédait sur la religion chrétienne, connaissances

essentiellement minimales et très superficielles. La Bible de Lubeck, fabriquée entre 1533 et 1534, c'est-à-dire la première édition de la Bible de Luther en bas-allemand, nommée aussi Bible de Bugenhagen en honneur de son imprimeur, poursuit en quelque sorte cette tradition qui consiste à illustrer les passages essentiels du récit de la vie et de la mort du Christ. Dans cette première édition, on dénombre 79 illustrations de bois gravé de même qu'un frontispice fait d'une peinture de Lucas Cranach l'Ancien. L'austérité protestante n'implique en rien de faire l'économie des représentations : la transmission du message biblique est quasiment indissociable de son illustration

Dès le début de la Renaissance, ce ne sont plus seulement les plus illustres histoires du Nouveau et de l'Ancien Testaments qui deviennent des thèmes obligés pour le Quattrocento, mais, grâce aux améliorations techniques liées à l'imprimerie, les œuvres dites illustrées deviennent de plus en plus courantes et, surtout, elles ne visent plus strictement l'édification et la piété chez le peuple analphabète. En 1524, Pietro L'Arétin publie *I Modi (Les Manières)*, un livre grivois contenant 16 estampes illustrant diverses positions sexuelles, ce qui en fait le premier livre érotique de l'histoire de l'imprimerie. Au XVII^{e} siècle, les livres illustrés pour enfants font leur apparition. Il y a certes *Les Contes de ma mère l'oye* (1697) de Perrault illustrés par Nicolas Clouzier, mais aussi le premier recueil des *Fables* de Lafontaine qui, en 1668, est illustré par le plus grand dessinateur français de l'époque, François Chauveau (1613-1676), qui ne fait pas seulement la transposition en image du *Corbeau et du renard*, mais illustre tous les grands livres du siècle de Louis XIV : c'est lui qui illustre *Artamène ou le Grand Cyrus*, qui dessine la Carte de Tendre dans *Clélie* de Madame de Scudéry, de même que plusieurs œuvres de Scarron, de Molière et de Racine.

Cette généralisation de la littérature illustrée se poursuit jusqu'au XIX^e^ siècle, qui est paradoxalement à la fois l'âge d'or de ce type de production (pensons ici seulement à Gustave Doré, qui illustre plus d'une centaine de volumes, dont ceux de Cervantès, de Rabelais, de Dante, de Balzac, de Victor Hugo, de Théophile Gauthier) et l'époque où se manifestent ses premiers détracteurs au nom d'une sacralisation de l'œuvre littéraire et d'une nette démarcation entre les champs artistiques, séparation qui présuppose une forte volonté de hiérarchiser les arts et d'exclure une certaine production littéraire du champ de la démocratisation et de la marchandisation de l'œuvre littéraire, dont l'accessibilité à un vaste public serait le premier critère, et son illustration son vecteur de réalisation le plus commun. La résistance qu'oppose Gustave Flaubert, par exemple, à l'éditeur Lévy qui lui demande, en juin 1862, la permission d'illustrer la première édition de *Salammbô*, serait représentative de ce nouvel état d'esprit rébarbatif. Son refus outré, radical, indéfectible, vis-à-vis de la volonté de l'éditeur d'illustrer son œuvre carthaginoise, indique une nouvelle sensibilité à l'égard de ce type de pratique, qui apparaît maintenant injurieuse pour certains créateurs. En raison d'une conception de la littérature qui, sans doute, aurait été inintelligible autant à Lafontaine, à Perrault qu'à Voltaire, qui ne connaissaient pas, il faut le dire, la marchandisation hyperbolique de l'art, Flaubert pose comme axiome indiscutable que la grandeur d'une œuvre littéraire est de se suffire à elle-même dans ce territoire abstrait de la pureté esthétique qui relève strictement de l'intellect et non de cette réalité dégradée que présentent les sens mis au service de la raison pécuniaire. D'une logique bienfaisante qui mise sur l'accessibilité dont ce que l'on nomme l'Évangile des pauvres

serait le paradigme, le XIXe siècle fait de l'illustration une pratique au service de la logique bourgeoise et capitaliste. À celui que rebute une telle conception de l'œuvre d'art, cette dernière apparaît *intransposable*, tant la sphère dont elle relève s'apparente de plus en plus à l'ordre du sacré, c'est-à-dire à une dimension de l'expérience humaine qui ne saurait se prêter à la pratique marchande. Bien qu'il ne parle que de *Salammbô*, Flaubert fournit par ses explications les principaux topoï à ceux qui, encore récemment, ont été outrés par la transposition en BD de l'œuvre de Marcel Proust en raison du caractère supposément intraduisible du fait littéraire de haute volée. Même si Stéphane Heuet justifie son travail sur Proust à partir d'une logique différente que j'explique plus loin, les arguments de Flaubert tiennent toujours pour les puristes et les tenants de la sacralité de la création littéraire :

> Jamais, moi, vivant, [lit-on dans une lettre adressée à Ernest Duplan, en date du 12 juin 1862,] on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète et toutes les phrases sont inutiles tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. (Flaubert, p. 221-222)

L'artiste de talent crée une œuvre telle qu'elle ne peut être transposée dans l'ordre du visible sans qu'elle ne se dégrade par la même occasion. Loin de favoriser la lecture ou de rendre un texte plus accessible au commun des mortels, l'illustration littéraire détruit la raison d'être du romancier en la soumettant à la logique des marchands du Temple, qui est aussi celle de Monsieur Homais. L'illustration, selon les dires de Flaubert,

diminue ce qui est le propre de la littérature, car elle essaie de rendre visible ce qui ne relève que de l'ordre du langage, des mots, d'une conception de la phrase dont rien dans le domaine des arts picturaux ne pourrait être l'équivalent. Le 24 juin 1862, Flaubert écrit encore à Duplan :

> La persistance que Lévy met à demander des illustrations me fout dans une fureur *impossible à décrire*. Ah! Qu'on me le montre le coco qui me fera le portrait d'Hannibal. – Et le dessin d'un fauteuil carthaginois! Il me rendra grand service. Ce n'est guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne abolir mon rêve par sa précision inerte. (p. 226)

Cette hostilité flaubertienne, dont on trouve des similarités dans les commentaires condescendants de Charles Baudelaire au sujet de la photographie, pourrait sans aucune difficulté s'appliquer directement à l'entreprise de Stéphane Heuet, qui pousserait un cran plus loin la logique de démocratisation et de dégradation de l'œuvre d'art par sa mise en bande dessinée d'*À la recherche du temps perdu*, œuvre qui, en raison de caractéristiques formelles, ne se prêterait guère à une telle transposition. Si *Salammbô*, dixit Flaubert, doit, pour exister, demeurer dans le flou éthéré d'une syntaxe inamovible, si le propre d'une grande œuvre littéraire est d'être imaginée et jamais vue, quoi penser maintenant d'une adaptation en bande dessinée d'une œuvre de sept tomes, de plus de trois mille pages, dans laquelle la réminiscence, la fluctuation du temps et les stratifications narratives bigarrées sont le produit d'une syntaxe complexe, de continuels discours intérieurs et d'interminables commentaires sur les plus subtiles émotions, dont la nature et la forme transparaissent par un constant usage de métaphores utiles autant pour décrire une gamme étrange d'impressions alambiquées que pour camoufler la

décadence et la joie de cette civilisation aristocratique. Si Flaubert refusait de rabaisser *Salammbô* aux procédés de la logique marchande, qu'aurait été la réaction de Proust, qui publia le premier tome de la *Recherche* à compte d'auteur? Cette question hypothétique fait cependant abstraction d'une transformation significative que connaît l'époque actuelle au sujet des grands textes littéraires d'autrefois. Comme l'explique Heuet dans une entrevue, loin d'être pécuniaire, sa visée est avant tout pédagogique. Il s'agit presque d'un retour à la logique de l'Évangile du pauvre, quoique cette fois-ci, il n'est plus question de rendre accessible le message biblique à une population d'illettrés, mais de transmettre un patrimoine culturel à une jeunesse insouciante et qui, le plus souvent, n'a même plus le temps de lire (Baetens, 2004, p. 257). Contrairement aux pratiques du XIX^e^ siècle, Stéphane Heuet ne vise pas à faire de Proust un *best-seller* – qui pourrait le faire? –, mais de le sortir de l'oubli et de transmettre un patrimoine à une jeunesse considérée comme inculte au regard de la tradition. À une époque où Proust est devenu plus que jamais illisible pour le commun des mortels, le projet d'en illustrer des parties ne serait plus lié à une logique marchande, mais à celle, inédite, de la transmission d'une culture et d'une certaine connaissance littéraire du passé. Dans un premier temps, j'essaierai de situer l'entreprise de Stéphane Heuet à l'intérieur de la tradition du roman illustré et de la bande dessinée littéraire propres au XX^e^ siècle, pour ensuite m'attarder aux caractéristiques de cette transposition de Proust en bande dessinée, qui a elle-même connu des modifications en cours de route. D'*Un amour de Swann* à *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, soit les deux premiers tomes du roman de Proust qui ont été, jusqu'à maintenant, adaptés en cinq BD par Stéphane

Heuet, ce dernier a renouvelé son art de bédéiste pour des raisons liées à la nature du texte proustien et aux contraintes que commande la bande dessinée, dont la forme finit peu à peu par imposer une autre lecture de *La Recherche*, de ses personnages et de leurs actions.

Une typologie

Dans *Le Monde des livres* du 27 mars 2008, Yves-Marie Labé énonce le constat suivant : « Jacques Tardi a fait des émules : de plus en plus, des éditeurs et des auteurs BD puisent aux fonds littéraires, classique ou contemporain. En 2007, sur les 3312 nouvelles BD publiées en France, 96 sont adaptées d'œuvres littéraires (en 2006, on en dénombrait 47). » Ces BD ont même leur collection particulière chez des éditeurs prestigieux : la collection « Fétiche » chez Gallimard, par exemple, ou « Ex-libris » chez Delcourt, celle-là même où publie Stéphane Heuet. Pour bien comprendre de quoi il s'agit, la BD littéraire doit d'abord être distinguée de deux autres formes connexes avec lesquelles elle coexiste. La première, la moins littéraire des deux, serait celle à la manière du *Dracula* d'Alberto Breccia, soit une adaptation purement graphique d'un texte littéraire connu, qui fait appel aux cases de la BD sans toutefois y adjoindre la moindre trace de texte, c'est-à-dire ni phylactère ni encadré. Le lecteur est ainsi plongé dans un univers de couleurs et de dessins à partir duquel se construit une trame narrative souvent très fine et même parfois secondaire, posant ainsi que l'illustration, la qualité intrinsèque du dessin, prime sur le récit littéraire, et que l'expérience esthétique recherchée est avant tout une expérience visuelle. L'éditeur Rackham, qui publie en 2006 une réédition du

Dracula de Breccia, a en toute logique joint à l'album proprement dit le croquis du dessinateur, montrant par là à quel point l'esthétique picturale est primordiale dans ce genre d'adaptation de la littérature. La deuxième pratique, beaucoup plus courante et beaucoup plus ancienne, est le roman illustré, c'est-à-dire le compagnonnage entre l'intégralité d'un texte littéraire et différents dessins d'un artiste à la notoriété variable. *Voyage au bout de la nuit* de Tardi ou, plus récemment, l'illustration de *L'Étranger* d'Albert Camus publiée dans la collection « Futuropolis » de Gallimard, en sont des exemples typiques. Dans ce dernier livre, qui demeure un cas d'espèce, la coexistence entre le narratif et l'illustration est produite d'une manière telle que le dessin est au service du récit, qui se trouve d'ailleurs dans son intégralité, comme le souligne la page couverture du livre. Aucune ambiguïté n'est ainsi possible : les dessins de José Muñoz sont au service du récit camusien, et non l'inverse. Les illustrations de Muñoz consistent essentiellement à représenter des moments de la narration de sorte que le lecteur a sous les yeux des images possibles, des visages et des gestes dont la référence exacte et le modèle premier appartiennent, toutefois, à la trame narrative du roman, qui est le réel dépositaire du sens. C'est le texte qui informe le dessin monochrome de Muñoz, qui se caractérise par cette forme de statisme incapable de saisir l'entièreté du récit. Telle qu'elle s'observe aujourd'hui, cette pratique s'inscrit de moins en moins dans une logique pécuniaire mais, au contraire, dans celle d'une démarche esthétique pour spécialistes amoureux des beaux-arts et, surtout, friands de distinction. La forme du livre, sans parler de son prix souvent exorbitant, et de son tirage limité, détonne face à ce que constituait, dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, cette pratique tapageuse à finalité

commerciale. Le livre illustré semble s'être définitivement métamorphosé en un livre d'art au tournant du XXIe siècle, à l'exemple du *Don Quichotte* illustré en 1998 par le peintre français Gérard Garouste, objet d'art fabriqué pour les collectionneurs et certainement l'un des ouvrages les plus achevés dans ce genre.

Définir la BD littéraire

La bande dessinée littéraire répond, quant à elle, à d'autres particularités. Dans son article « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », Jan Baetens énonce un certain nombre de critères pour la définir. Il s'agit d'abord d'une œuvre hybride qui a recours aux usages courants de la BD, à l'intérieur desquels s'adapte et se fusionne une œuvre littéraire connue. Cette bande dessinée ne se limitera pas à « "plaquer" des images sur des textes ou […] remplir les cases prédécoupées d'une trame narrative déjà entièrement bouclée par un scénario préexistant, conçu et élaboré hors de tout dialogue avec le dessinateur » (p. 4). « Un "bon" récit visuel, précise-t-il, dans le champ de la bande dessinée, est un récit né de la friction créatrice entre deux médias » (p. 4). Cette friction sera positive si elle permet au créateur de garder un équilibre entre l'illustration et la narration, sans que l'une des dimensions n'ait préséance sur l'autre : autrement dit, sans complètement s'affranchir du récit, la BD idéale parviendrait à « rejeter la tutelle du texte » (p. 4), de sorte que la nouvelle dialectique mise en place par cette confrontation entre texte et image finirait par produire une œuvre distincte, si ce n'est originale. Grâce aux ressorts formels propres à la BD, une nouvelle lecture de l'œuvre serait dès lors possible. L'exemple de la BD

L'Étranger, cette fois de Jacques Ferrandez, publiée dans la collection « Fétiche » de Gallimard, et qui peut être considérée comme une réussite du genre, se caractérise par le fait qu'elle met l'accent davantage sur le bédéiste que sur le texte de Camus, comme c'était le cas avec José Muñoz. Ferrandez domine désormais la page couverture dans un rapport qui n'implique en rien l'asservissement au texte de *L'Étranger*. Le récit dynamique ne cherche pas à couvrir l'intégralité du texte et laisse une place importante aux dessins, auxquels se surajoute du texte qui ne surcharge que très rarement les cases. Ce qui est représenté résulte ainsi d'une interprétation du texte qui laisse une part non négligeable à la subjectivité du bédéiste. L'image est mobile et elle favorise la focalisation sur la séquence et non sur le texte lui-même, de sorte que la BD acquiert sa propre unité et, par là, son autonomie face au roman adapté. Grâce au rythme des cases, le dessin devient dynamique et finit par devenir le principal pourvoyeur du sens. La question reste à savoir si le récit proustien permet un tel transfert et une telle dynamique et, parallèlement, si Stéphane Heuet est parvenu à trouver un réel équilibre dans son adaptation. Camus, il va sans dire, n'est pas Proust : l'unité d'action, le nombre restreint de personnages, la large place qu'occupent les décors et les paysages, sans nommer l'écriture blanche camusienne, semblent autant d'éléments qui facilitent l'adaptation par la BD. Les interminables introspections du narrateur de *La Recherche,* qui s'ajoutent à l'éclatement temporel de l'action, aux sinuosités narratives et à une multitude de personnages qui évoluent dans une chronologie des plus bigarrées, s'apparentent à des défis d'une tout autre nature, tant ces éléments semblent a priori incompatibles avec la forme traditionnelle qui caractérise la bande dessinée.

Proust en BD

La première remarque sur les bandes dessinées de Stéphane Heuet est que son adaptation évolue au cours des cinq albums publiés jusqu'à maintenant. Au sujet de *Du côté de chez Swann*, dont l'édition intégrale a été publiée récemment, plusieurs remarques s'imposent, tant il semble que l'auteur n'a pas encore trouvé l'équilibre dans son adaptation du roman. Sur la page de couverture d'abord, le nom de Proust prédomine par sa taille sur le nom minuscule du bédéiste, qui est ici écrasé par le gigantisme et le prestige de l'œuvre. Cette particularité ne changera pas plus tard avec les deux albums que compose *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, comme si Heuet tenait, malgré l'évolution de son travail, à souligner, indépendamment de son mode d'adaptation, une hiérarchie des différentes pratiques artistiques, au sommet de laquelle Proust trône évidemment. Cette domination, cependant, est encore plus marquée dans les trois premiers albums. L'édition intégrale de *Du côté de chez Swann* se manifeste aussi par le fait que cet album contient, caractéristique étrange pour une BD, un appareil critique, des notes en fin de volume, un arbre généalogique de la famille réelle de Marcel Proust, la représentation iconographique de chaque personnage et, surtout, une carte représentant Paris à la fin du XIX^{e} siècle qui, en plus de sa vertu toute didactique, insiste sur le caractère référentiel de l'œuvre romanesque. Adapter Proust devient, du moins dans cet album, l'équivalent de faire de *La Recherche* un texte dont les descriptions renverraient à un Paris historique et réel, que les dessins essaieraient tant bien que mal de représenter, Heuet ayant d'ailleurs expliqué qu'il faisait d'abord un travail d'« enquêteur » (2012, p. 148), qu'il se référait à des

photographies de Félix Tournachon (dit Nadar), à des tableaux des peintres du XIX^e siècle et à des plans précis du Baron Haussmann pour dessiner le décor dans lequel évoluent les personnages. En plus de sa visée pédagogique, le travail de Stéphane Heuet vise, souligne-t-il, à permettre « à beaucoup de ceux qui ont déjà lu *La Recherche* de voir à quoi pouvaient ressembler les lieux et monuments qui ont inspiré Combray, Balbec, Doncières, le Paris de Swann, ainsi que la rue La Pérouse, les œuvres d'art évoquées ou partiellement inventées, etc. » (p. 145-146) Cette volonté d'illustrer non pas tant l'univers poétique de *La Recherche* que la France dans laquelle vivait Proust, comme si l'un était l'équivalent de l'autre, s'accompagne aussi d'un vif désir de fidélité à l'égard du roman, qui se réalise par une surabondance de textes à l'intérieur des premières BD. En plus des bulles qui sont omniprésentes, Heuet a recours continuellement à des cases de couleur « coquille d'œuf » dans lesquelles s'insère la « voix off » du narrateur, qui est nul autre que le narrateur de *La Recherche* (Heuet, 2012, p. 147). « Je travaille, explique-t-il, à l'envers par rapport à mes collègues auteurs de BD : textes d'abord, dessins ensuite… » (p. 147), méthode qui, au final, a pour conséquence d'alourdir la BD, de mettre sous tutelle les mécanismes propres à ce type de création de sorte qu'illustrer Proust est indissociable de cette incohérence qui consiste à laisser la plus large place possible à l'intérieur de chacune des cases au texte proustien lui-même. Cette inversion est à quelques reprises poussée aux limites de l'absurde lorsque, dans certaines cases, le dessin de Heuet finit par disparaître pour laisser toute la place à la narration de Proust, au texte tel qu'il existe dans le roman, faisant de la narration le seul moteur capable de propager le sens, ce qui

annule le principe premier, inhérent au projet de Heuet, de changer de support formel et de mettre *La Recherche* en BD.

C'est peut-être cette incohérence qui rend la version intégrale de *Du côté de chez Swann* tellement incongrue : cet album ne semble être ni un roman illustré, ni une BD littéraire, ni une suite de dessins inspirée des divagations de Swann. Sans donner à lire l'intégralité du texte proustien, les cases sont tellement surchargées que la lecture, si elle n'est pas difficile, demeure toujours laborieuse et même rebutante. J'avance l'hypothèse suivante pour expliquer cette maladresse initiale : c'est autant le prestige de Proust, la nature de l'intrigue amoureuse et les réminiscences continuelles qui scandent ce premier tome de *La Recherche* qui auraient écrasé le travail créatif du bédéiste. Heuet semble pétrifié devant *La Recherche*, à l'exemple de l'adaptation cinématographique de *Madame Bovary* faite jadis par Claude Chabrol, dans laquelle, au lieu de faire du cinéma, Chabrol avait eu recours à une « voix off » qui, à tout instant, lisait de longs passages du livre, comme si ces dits passages étaient à la fois nécessaires à la compréhension de l'œuvre et intransposables dans une autre forme que celle de l'écriture. Dans les trois premiers albums, Heuet est prisonnier de *La Recherche*. Le texte proustien est encore son maître, ce qui explique pourquoi il ne fait pas encore confiance à son potentiel de dessinateur. Sa libération se réalise seulement au moment où la vie de Swann n'est plus le centre du récit, ce qui coïncide avec le moment où il finit par modeler sa démarche artistique sur les principes de base de la BD et sur sa forme des plus traditionnelles, soit une bande dessinée en 48 pages (48CC), qui cherche par tous les moyens à faire l'économie du texte et par laisser enfin le haut du pavé au dynamisme de la BD (Baetens, 2012, p. 179 et *passim*).

Ainsi, à partir de *Noms de pays : le nom*, une lente métamorphose se produit dans la BD proustienne. Le lecteur assiste à un double mouvement d'élagage narratif et d'autonomisation du dessin qui, conjointement, transforme les aventures du narrateur, de sorte que l'expérience intérieure s'efface peu à peu pour laisser place aux aléas de la vie d'un jeune homme. Il ne s'agit plus de représenter les névroses d'un homme d'âge mûr pathologiquement attaché à une lorette qui ne lui plaisait pas et qui n'était pas « de son genre », mais les va-et-vient du narrateur au moment où, jadis, il s'éveillait aux attraits de son entourage féminin, manifestement beaucoup plus dégourdi que lui. Même si, il va de soi, les pérégrinations d'un jeune garçon s'adaptent, sans doute, beaucoup plus facilement en BD que les digressions intérieures d'un névropathe jaloux épris d'une cocotte sur le retour, ce renouvellement de la BD est indissociable d'une modification formelle importante. Il s'agit du dépouillement des cases, qui se fait alors au détriment de la voix narrative qui, elle, ne disparaît pas complètement des albums, mais s'amenuise pour n'énoncer que le nécessaire d'une trame de plus en plus effacée et désormais suggérée par les dessins, et non plus par la retranscription servile de la phrase proustienne. Au lieu de laisser voir le texte, Heuet laisse désormais parler ses dessins de manière que l'entreprise qu'il se donne, soit de mettre Proust en BD, devienne soudainement pertinente. Mise en bande dessinée, cette partie de *La Recherche* s'apparente dès lors à un roman d'éducation dans lequel un jeune homme n'est plus confronté à la contingence d'une mémoire tyrannique mais à l'indifférence de jeunes filles, aux aléas des vacances d'été, à une quête identitaire, aux hasards de l'amour, sans parler, il va sans dire, de l'incompréhension de ses parents et de sa curiosité

sexuelle grandissante. J'insiste aussi pour dire que cette partie de *La Recherche*, qui laisse une large place à l'enfance, semble mieux s'adapter aux contraintes de la BD, comme si le genre exigeait ce type d'atmosphère juvénile pour réaliser pleinement son potentiel. Dès lors, l'univers pictural qui se dégage des derniers albums de Heuet se caractérise par la naïveté, la fraîcheur, l'innocence et la spontanéité, qui demeurent l'opposé de l'atmosphère souvent lugubre des adaptations cinématographiques que l'on connaît : pensons à celle de Volker Schlöndorff avec Jemery Irons dans le rôle de Swann, adaptation, évidemment, qui ne laisse aucune place à l'enfance, à la naïveté du regard et à l'éveil sexuel d'un jeune homme naïf prisonnier d'un milieu décadent. À l'instar de *Moby Dick* de Melville qui était considéré, à l'origine, comme un ouvrage spécialisé sur la vie des cétacés ou une fable théologique sur la persistance du Mal, mais qui est devenu, en raison de ses multiples adaptations en films, mais surtout en BD et en dessins animés, un roman de jeunesse, « on ne peut nier, avance Jan Baetens, que son adaptation [celle de Stéphane Heuet] a changé, durablement peut-être, notre perception de Proust (lequel doit être maintenant en train de devenir pour certains un auteur pour enfants) » (2004, p. 263). Il reste à voir ce que donnera la suite. *Sodome et Gomorrhe*, s'il est adapté tel que prévu, ne s'adressera sans doute pas aux tout-petits, mais force est de constater qu'une fois allégé, dépouillé, départi de la grandiloquence des phrases proustiennes, débarrassé de ses considérations philosophiques sur la vacuité du monde et sur l'irrémédiable travail du temps, autrement dit une fois ramené à sa plus fine trame narrative, il pourrait traiter des problèmes liés à l'orientation sexuelle, à l'exemple de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, transformant ainsi ce récit en une BD pour jeunes

adolescents qui se questionnent sur les caprices de leur propre libido. C'est en l'obligeant à se départir de la phrase proustienne que la BD permet à Heuet de proposer une lecture radicalement différente de *La Recherche*. J'ignore, encore une fois, ce que donneront les autres albums si un jour ils sont publiés, mais espérons que Stéphane Heuet laissera une large place aux dessins et qu'il minimisera l'apport de la voix off et des phylactères de manière à donner à voir un autre Proust, celui auquel ne s'attendait pas jusqu'à maintenant le lecteur usuel de *La Recherche*, un Proust dégarni, dépouillé, quoiqu'aussi, peut-être, un peu squelettique.

Entre trahison et relecture

Dans *Proust est une fiction*, François Bon avance au sujet de *La Recherche* un principe de lecture qui repose sur l'axiome fondamental du purisme en littérature :

> Ainsi va *La Recherche*, phrase par phrase, strate narrative après strate narrative dans une horlogerie qui d'abord éclate puis se stabilise, enfin exhibe au plus net chacun de ses rouages, pour décrocher ses pages d'anthologie, qu'il n'est plus possible de détacher de l'ensemble sans tout perdre. (2013, p. 174)

Métamorphoser Proust en lecture pour enfants, ou même pour adolescents un peu dégourdis, conduit à la suppression à la fois de la complexité de la narration proustienne et du caractère instable, fluide, bigarré, des passions et des émotions qui définissent les multiples personnages et dont rend compte cette dite narration. Robert, marquis de Saint-Loup-en-Bray, n'est pas Saint-Loup sans sa cocaïnomanie obsessionnelle, sa bisexualité et sa passion pour des perversités de moins en moins naturelles. Les jeunes filles en fleurs seraient très

éloignées de la sensibilité des jeunes filles proustiennes sans le polymorphisme du surprenant désir de leur épiderme. Que crée le véritable charme d'Odette, si ce n'est la persistance, en elle, des penchants irréformables de Miss Sacripant? Et que dire des goûts d'Albertine, de ceux de la femme de chambre de la Baronne de Putbus et du désir de plus en plus marqué du narrateur à l'égard des très jeunes filles à mesure qu'il vieillit et que le récit s'achemine vers la fin? Si la mise en BD de *La Recherche* accroît l'accessibilité de l'œuvre à un jeune public considéré *ex cathedra* comme inculte, espérance que rien d'ailleurs ne garantit, il demeure que cette adaptation fait du même coup disparaître plusieurs singularités du récit de Proust. L'univers de *La Recherche* n'a pas le même intérêt sans l'apport de ces actions qui se tissent dans l'arrière-scène de la vie mondaine, ce qui transforme souvent le narrateur, et en même temps le lecteur, en une espèce de voyeur avide de comprendre les cryptiques manifestations des personnalités véritables : mademoiselle Vinteuil qui jouit en crachant sur la photo de son père; l'enfance d'Odette prostituée à de riches voyageurs anglais; Jupien, polymorphe, en admiration devant le *gros pétard* de Charlus; et ce dernier, adepte de la perversion à l'état pur, de la flagellation et de l'aspect mâle, bûcheron, combien viril et énergique, des Canadiens français! Ce que tend à supprimer la BD a des répercussions sur la manière dont se présentent ces caractéristiques, car pour se réaliser adéquatement dans la forme qui est la sienne, elle doit se dégager du vaste répertoire métaphorique qui rend compte justement de cette peinture des profondeurs afin que le lecteur comprenne les diverses orientations des personnages et les conséquences de ces orientations sur leur vie, leurs goûts et leurs intérêts respectifs. Les interactions sociales deviennent

inséparables de l'influence de ces dites licences sur les amours, les amitiés, les rencontres, les déceptions, les mésententes, les joies et les tristesses, de sorte que tout l'arrière-fond de l'univers proustien est à la fois très immoral et hautement métaphorique, deux caractéristiques d'emblée incompatibles avec la visée de cette BD et ses caractéristiques formelles, quoique toutes les deux paradoxalement essentielles pour déchiffrer la motivation de tous ceux qui évoluent dans *La Recherche*, pour comprendre leurs penchants inavouables, laissant ainsi à découvert, pour celui qui sait bien lire, le territoire interdit de l'intimité, des fantasmes et de l'irrationalité de la chair.

Il reste toutefois que cette trahison inévitable ne condamne pas pour autant cette relecture et ce projet, décidément audacieux, pour ne pas dire un peu fou, de métamorphoser Proust en BD pour jeunes. En raison du travail qu'il accomplit, Stéphane Heuet met en lumière une dimension de l'œuvre proustienne qui n'est traditionnellement pas la principale qui surgit au moment de la fréquentation de *La Recherche*. Par la BD, un déplacement s'opère vers tout ce qui concerne l'enfance du narrateur, son apprentissage, son inconscience et, surtout, sa curiosité naïve. Le personnage principal se heurte alors à la complexité d'une société dont la nature première lui échappe instinctivement et dont rien, dans son éducation, ne le prépare à saisir la retorse mécanique. Autrement dit, pendant un moment marquant dans sa propre évolution, rien ne correspond à la magie de ses rêves, écart que la transposition du récit en BD parvient à souligner magistralement en faisant ressortir l'importance de ces années d'apprentissage sur les multiples dénouements de *La Recherche*. Dans les deux tomes qui constituent *À l'ombre des*

jeunes filles en fleurs, le narrateur se métamorphose en une espèce de Tintin, dont la physionomie le situe très loin du jeune décadent repu ou de l'écrivain malade étendu sur un lit. Il court, il bouge, il se questionne, il est le sujet d'une interminable quête dont il ne saisit, à vrai dire, que très peu la nature, car l'essentiel lui échappe. Indépendamment de ses tracas, les cases, les phylactères et l'esthétique juvénile de la BD finissent néanmoins par donner à ce jeune homme une gaité insoupçonnée, une joie de vivre admirable que la phrase proustienne finit peut-être trop souvent par occulter tant elle est dense et symptomatique d'une maturité artistique. Le puriste verra sans doute dans cette refocalisation qu'implique presque naturellement la bédéisation du texte une trahison impardonnable; le lecteur qui se laissera prendre à l'exercice et à la lecture des cinq tomes de Stéphane Heuet finira, par contre, à voir l'ensemble de *La Recherche* sous un nouvel éclairage et à ajouter, au lot des interprétations courantes, une dimension supplémentaire : un texte d'une grande naïveté, teinté de nostalgie et de romantisme, exaltant un court moment de la vie où un jeune homme s'en va à l'aventure, sans arrière-pensées, ignorant, encore pour un instant, tout de la complexité des désirs.

Bibliographie

BAETENS, Jan. (2004), « La bande dessinée "littéraire" : une nouvelle chance pour la littérature, un danger pour la bande dessinée », *Contemporary French Civilization*, vol. 28, nº 2, p. 253-272.

—. (2009), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie*, nº 16, p. 1-12, <http://narratologie.revues.org/974?lang=en>.

—. (2012), « Marcel Proust en 48CC », *Marcel Proust aujourd'hui*, nº 9, p. 173-183.

BON, François. (2013), *Proust est une fiction*, Paris, Seuil.

FLAUBERT, Gustave. (1991), *Correspondance*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

HEUET, Stéphane. (2012), « *La Recherche* en BD », *Marcel Proust aujourd'hui*, nº 9, p. 145-172.

LABÉ, Yves-Marie. (2008), « Les bulles et les lettres », *Le Monde des livres*, 27 mars, <http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/03/27/les-bulles-et-les-lettres_1027863_3260.html>.

PROUST, Marcel. (2000), *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. 1, adaptation de Stanislas BRÉZET et Stéphane HEUET, dessin et couleur de Stéphane HEUET, Paris, Delcourt.

—. (2002), *À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, vol. 2, adaptation de Stéphane HEUET et

Stanislas BRÉZET, dessin et couleur de Stéphane HEUET, Paris, Delcourt.

—. (2013), *À la recherche du temps perdu. Combray – Un amour de Swann – Noms de pays : le nom*, adaptation et dessin de Stéphane HEUET, Paris, Delcourt.

Résumé

Cet article situe l'adaptation d'*À la recherche du temps perdu* en bande dessinée faite par Stéphane Heuet par rapport à la tradition du roman illustré et de la bande dessinée littéraire, pour ensuite s'attarder sur les caractéristiques de cette transposition qui a elle-même connu des modifications en cours de route. Heuet a en effet renouvelé son art de bédéiste au fil des tomes pour des raisons liées à la nature du texte proustien et aux contraintes de la bande dessinée, dont la forme en vient à imposer une autre lecture de *La Recherche*, de ses personnages et de leurs actions.

Abstract

This article studies Stéphane Heuet's graphic novel adaptation of Proust's *In Search of Lost Time* through the tradition of literary comics and illustrated novels. It then dwells on the characteristics of this transposition, which has experienced many modifications along the way. Heuet has indeed renewed his art as a cartoonist over the different tomes of his adaptations for reasons related to the nature of the proustian text as well as the constraints of the graphic novel, whose form imposes a new reading of *La Recherche*, its characters and their actions.

Beckett et le nouveau néant

Geneviève Hamel
Collège André-Laurendeau

> va-et-vient dans l'ombre, de l'ombre intérieure à l'ombre extérieure
>
> du soi impénétrable au non-soi impénétrable en passant par ni l'un ni l'autre
>
> Beckett, 2004 [1980], p. 79

Il n'y a rien sur l'écran de l'ordinateur, qu'un fond noir d'un noir infini. Aucune image ne viendra s'y greffer durant trois minutes dix-sept secondes, hormis quelques changements abrupts ou très lents vers un fond blanc tout aussi infini. Aucune image, mais des sons en alternance ou en superposition : le bruit d'une haute fréquence de plus en plus fort et, dès lors, de plus en plus

agressant, celui d'un tic-tac semblable à un métronome, le tout par moments doublé d'un grésillement. Puis, enfin, le silence. Le spectateur en doutera peut-être, mais il a pourtant regardé une vidéo, une forme qui se définit habituellement par la transmission d'images en mouvement. En ligne depuis 2009 sur YouTube, l'œuvre en question est conçue par un dénommé Noisesmith et s'intitule *For Company*. Loin d'être virale, elle n'avait été vue qu'à une centaine de reprises plus de cinq ans après sa première diffusion.

Que penser de cette œuvre qui ne représente, à peu de chose près, que du néant? Quel lien cette vidéo expérimentale peut-elle entretenir avec la littérature? L'artiste offre un début de réponse dans la description qui accompagne sa création, précisant qu'elle est « about the novel *Company*, by Samuel Beckett ». Ainsi, le titre *For Company* laisse sous-entendre que la vidéo serait une sorte d'hommage et invite à explorer le rapport de filiation entre les deux œuvres. Sans prétendre être une adaptation à proprement parler, *For Company* soulève de nombreuses réflexions quant à une pratique parfois controversée : la récupération de l'œuvre beckettienne à travers les médias d'aujourd'hui. Choisie ici parce qu'elle constitue un cas extrême, l'œuvre de Noisesmith servira de point de départ afin de réexaminer d'abord le rapport qu'entretenait Beckett à la fois avec le processus de l'adaptation, que son œuvre inspirait depuis bien avant sa mort, et avec les médias, qu'il a lui-même utilisés afin de créer des œuvres autres que littéraires. Une fois mis de côté les présupposés habituels entourant la légitimité ou la fidélité de l'adaptation, le regard posé sur l'œuvre de Noisesmith ouvre de nouvelles perspectives.

Beckett et les médias

Lorsque l'on se penche sur les œuvres médiatiques actuelles inspirées de l'œuvre beckettienne, la question qui revient le plus souvent est celle de Jonathan Kalb : « Do directors and producers serve his legacy when they reach out to the benighted masses and compromise with them to try to win him millions more? » D'autres critiques et intellectuels soulèvent des questions encore plus drastiques ou subjectives, se demandant si les artistes ont le droit d'adapter les œuvres de Beckett ou encore si l'auteur aurait lui-même approuvé un tel projet. Ce faisant, ces critiques semblent oublier que si Beckett a – de son vivant – refusé plusieurs projets d'adaptation, il en a aussi approuvé d'autres, allant même jusqu'à donner carte blanche à certains réalisateurs. Plus encore, certaines adaptations ont eu un effet direct sur le travail de l'auteur. C'est le cas, par exemple, de *Not I*, adapté du théâtre à la télévision par la BBC en 1977. Dans la version originale, une Bouche faiblement éclairée crache une logorrhée quasi ininterrompue en direction d'un Auditeur debout sur scène, dont les seules interventions silencieuses correspondent à « une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante » (Beckett, 1996, p. 95). Lorsqu'il adapte la pièce pour le petit écran, Tristram Powell propose de supprimer complètement le personnage de l'Auditeur et de présenter un extrême gros plan de la Bouche du début à la fin. Si, aujourd'hui, l'œuvre de Noisesmith fait vivre à ses spectateurs une expérience inusitée et difficile à supporter, on peut concevoir que l'adaptation de *Not I*, réalisée il y a plus de 30 ans, a dû donner des sueurs froides aux téléspectateurs britanniques sagement assis dans leur salon…

Cet exemple, anodin en apparence, permet d'élargir la perspective avec laquelle les adaptations actuelles sont habituellement accueillies. D'abord, il déconstruit l'idée reçue selon laquelle Beckett était totalement opposé aux adaptations de son œuvre. Il le fut parfois, regretta aussi d'avoir donné son accord à certaines d'entre elles, mais pas systématiquement. Pourquoi? Plus que la réputation d'un réalisateur (l'écrivain a refusé le projet du très reconnu Ingmar Bergman), ce sont plutôt les capacités du médium envisagé à servir le propos de son œuvre et la vision esthétique que porte celle-ci qui semblent importantes. Car le passage d'un médium à un autre soulève de nombreuses considérations qui vont au-delà du respect du texte. L'adaptation de *Not I* le prouve d'emblée, puisque le réalisateur a balayé du revers de la main non seulement l'indication adressée à l'acteur, mais le jeu et l'existence même de cet acteur sur scène. Pourquoi Beckett a-t-il permis une telle modification? Selon Enoch Brater, lorsque l'équipe de la BBC proposa de transformer à ce point la mise en scène originale, « [i]ntrigued by the idea of a close-up, the playwright, always open to the adventure of exploring what a given medium can be made to do, agreed » (Brater, 1987, p. 35). Non seulement sera-t-il satisfait du résultat – affirmant que c'était « nettement la meilleure façon de rendre cette œuvre » (Beckett, cité par Bishop, 1990, p. 385) –, mais il transformera par la suite sa propre mise en scène de la pièce. Dans la version théâtrale corrigée par Beckett après l'adaptation télévisuelle, l'Auditeur disparaît, permettant ainsi de concentrer le regard des spectateurs sur la Bouche, tout comme l'extrême gros plan choisi lors de l'adaptation emprisonne celui des téléspectateurs durant un peu plus de dix minutes.

Ce choix rappelle également que Beckett accordait une grande importance au langage propre à chaque médium. Dès le début des années 1960 et jusqu'en 1982, l'auteur crée lui-même des œuvres pour la radio, le cinéma ou la télévision. En elles-mêmes, ces œuvres montrent l'intérêt de Beckett envers les médias de son époque. L'utilisation qu'il en fait révèle au moins trois choses importantes : 1) peu importe le langage qu'il utilise, Beckett cherche à en souligner les failles, en les épuisant et en les mettant à nu; 2) comparativement à la littérature, ces médias lui permettent d'aller plus loin dans la déréalisation du sujet et dans le processus d'abstrahisation[1] qu'il tente constamment de mettre en œuvre; et 3) les allers et retours entre ces médias font évoluer sa vision esthétique, où l'image et la fragmentation de celle-ci prennent de plus en plus de place. Le passage de *Not I* à la télévision est un parfait exemple d'une telle transformation. Ainsi, plutôt que de se pencher sur la légitimité des adaptations, ne serait-il pas plus pertinent de s'attarder plus sérieusement à leur potentiel esthétique, c'est-à-dire leur capacité à rendre hommage non seulement à l'œuvre originale, mais aussi et peut-être surtout à communiquer ou à poursuivre cette démarche artistique qui va bien au-delà des mots? Dans *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*, Graley Herren affirme que «[r]ather than judging screen adaptations by an exacting standard of fidelity, we scholars need to train our critical ears to appreciate this different

[1] L'abstrahisation s'apparente, selon Max Bense, au processus d'abstraction dans les arts plastiques. Il remarque que « le paradoxe de la prose beckettienne réside dans le fait qu'elle vise en permanence à annuler le processus esthétique, c'est-à-dire la formation des signes, le mouvement expressif ou bien le mouvement significatif » (2007, p. 230) et qu'il « s'agit du plus haut degré de non-identité de la chose et de la signification » (2007, p. 231).

music » (2007, p. 196). Ce conseil se révèle particulièrement judicieux pour qui souhaite mieux saisir l'œuvre de Noisesmith dont il est question ici.

Nouveau néant, nouvelle perspective

Comment le spectateur réagit-il devant une œuvre telle que *For Company*? Les quelques dizaines de « vues » qu'elle a suscitées en cinq ans montrent tout au moins qu'il ne s'agit pas là d'une vidéo virale. Par conséquent, ni l'inquiétude des uns (qui ont peur de voir l'œuvre originale « mal servie » par de nouvelles interprétations), ni l'espoir des autres (qui souhaiteraient que les adaptations attirent l'attention d'un nouveau public sur l'œuvre de Beckett) n'entrent en jeu ici. En supposant que le spectateur ne connaisse rien à l'œuvre de Beckett, que peut-il comprendre ou conclure d'une telle adaptation? Et s'il connaît l'œuvre originale, comment réagira-t-il devant cette absence totale de mots? Car ce n'est pas seulement un personnage ou un segment du texte qui aurait été supprimé ou altéré, mais bien l'entièreté du texte qui a disparu derrière cet écran noir.

Il serait possible, comme pour toute adaptation, de procéder d'abord à une analyse comparative entre les deux œuvres en s'appuyant, comme c'est généralement le cas, sur le contenu respectif de chaque version. Quelles analogies peut-on voir entre le texte *Compagnie* et la vidéo *For Company*? Le récit original, écrit en anglais (*Company*) entre les années 1977 et 1979, s'ouvre comme suit : « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer. Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir. Le dos pour ne nommer que lui le lui dit et la façon dont change le noir quand il rouvre les yeux et encore quand il

les referme. » (Beckett, 2004 [1980], p. 7) Environ trente ans après *L'Innommable*, Beckett poursuit son travail de sape, cette déconstruction du langage qui va souvent de pair avec la déréalisation du sujet. Ici, une voix s'adresse à un « entendeur », nommé ainsi puisqu'il est condamné à la seule action d'entendre, presque incapable de bouger (à la limite, à peine peut-il ramper difficilement) et surtout incapable de parler. Sa position, ses gestes, sa respiration, l'état de son esprit et même jusqu'à ses souvenirs lui sont dictés par la voix. Le choix du fond noir et de l'absence d'image qui caractérise *For Company* pourrait être expliqué par cet incipit : « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer. » (p. 7) Plus loin, l'auteur précise que le personnage à qui parvient la voix, existant à peine, est plongé dans un « noir immensurable. Sans bornes. » (p. 45) Difficile de ne pas croire que c'est dans ce même noir que Noisesmith souhaite plonger ses spectateurs. Et la voix qui parvient à l'entendeur correspondrait-elle alors au bruit strident? Après tout, l'auteur indique que

> [l]a voix à elle seule tient compagnie mais insuffisamment. Son effet sur l'entendeur est un complément nécessaire. Ne serait-ce que sous la forme du vague sentiment d'incertitude et de gêne susmentionné. Mais même mise à part la question de compagnie il est évident qu'un tel effet s'impose. Car s'il devait seulement entendre la voix et qu'elle n'ait pas plus d'effet sur lui qu'une parole en bantou ou en erse ne ferait-elle pas aussi bien de se taire? À moins qu'elle ne vise en tant que bruit à l'état pur à mettre au supplice un affamé de silence. (p. 11)

N'est-ce pas là, en quelque sorte, l'effet que ce bruit strident a sur le spectateur? Un supplice, une torture si insupportable qu'elle fait rapidement et ardemment espérer son ultime opposé : le silence. Peut-on expliquer les éclairs blancs qui apparaissent furtivement dans l'œuvre de Noisesmith? Bien sûr,

celui qui se penche sur le texte de Beckett se dira qu'il y a sans doute un lien à faire avec la lueur que perçoit l'entendeur lorsque parle la voix : « La voix émet une lueur. Le noir s'éclaircit le temps qu'elle parle. S'épaissit quand elle reflue. S'éclaircit quand elle revient à son faible maximum. Se rétablit quand elle se tait. » (p. 24) Les tentatives d'analogies entre le texte et la création de Noisesmith pourraient être encore nombreuses. Toutefois, malgré ces quelques clins d'œil qui renvoient à l'œuvre originale (non sans une certaine gymnastique mentale), la lecture de *Compagnie* risque de rendre l'analyse de *For Company* bien décevante au regard de qui chercherait une simple transposition de l'œuvre. Car le lecteur découvre très rapidement que la voix ne sert pas qu'à torturer son entendeur : elle lui « égrène un passé. Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir » (p. 8). Et cette histoire racontée par la voix, sans que l'entendeur ne soit convaincu qu'elle est la sienne, est faite de détails si précis et si nombreux qu'il serait impossible de ne pas être assailli par les images qu'ils provoquent. Des images, n'est-ce pas précisément ce qu'un cinéaste aurait été tenté de représenter? D'ailleurs, Stéphane Inkel « [d]istingue deux types d'images, dans *Compagnie.* Les images de la Voix, supposées rendre compte de la vie passée du corps, de même que l'image de cette Voix, qui émet une faible lueur lorsqu'elle parle à "quelqu'un sur le dos dans le noir". Une image du geste de la Voix. » (2003, p. 109) Dans son hommage, Noisesmith parvient peut-être bien à concrétiser ce geste de la Voix, grâce aux mouvements entre le noir et les quelques lueurs blanches. Mais il ne rend aucunement compte du premier type d'images proposé par Inkel, puisque les souvenirs racontés à l'Entendeur se sont complètement évaporés. Par conséquent, force est

d'admettre que l'étude comparative des deux œuvres soulève, malgré les quelques analogies possibles, un certain nombre de failles. Pourquoi alors *For Company* mérite qu'on s'y attarde?

Vers l'en-deçà du réel

Intrigué par la démarche artistique de Noisesmith, et par conséquent par celle de Beckett, un spectateur pourrait se demander pourquoi cet artiste a voulu représenter trois minutes dix-sept secondes de noir entrecoupé d'éclairs blancs, avec en prime des sons hautement intrigants (pour ne pas dire insupportables). En y regardant de plus près, peut-être remarquerait-il que ce nom d'artiste, Noisesmith, souligne en quelque sorte l'importance du bruit dans son œuvre (puisque ce pseudonyme signifierait à peu près « artisan du bruit »). Mais, surtout, ce qui gagne à être regardé de plus près est la courte description indiquant qu'il s'agit d'une vidéo faite d'images-synthèses à partir d'un logiciel libre de montage audio-vidéo nommé Cinelerra. À première vue, particulièrement pour les néophytes en la matière, cela semble un détail sans importance. Or, lorsqu'un artiste choisit de créer une vidéo ou un film à partir d'images synthèses, c'est qu'il ne peut ou ne veut pas créer à partir d'images réelles (celles de phénomènes existants, vivants, mouvants, qu'il se contenterait alors de filmer). Ici, on se trouve donc devant quelque chose de totalement irréel. Et cet irréel, plutôt que d'aller au-delà des limites du réel (ce que font tous les réalisateurs de films d'animation ou de science-fiction en créant des mondes surnaturels), va en deçà du réel. Ce serait donc ce que l'on pourrait appeler de la non-existence à l'état pur.

Doit-on revenir au texte original pour comprendre que Noisesmith a peut-être essayé d'atteindre exactement ce que Beckett tentait de représenter, avec les moyens propres au langage qu'il a choisi d'utiliser? Sous forme de texte, *Compagnie* met en scène ce que Jeannette Den Toonder décrit comme une « situation extrême d'incommunication » (1996, p. 146). Autrement dit, l'auteur tenterait de dire l'impossibilité de dire. Mais pour le dire, il doit créer, et ce qu'il crée doit exprimer le fait qu'il est impossible de représenter le réel. C'est précisément ce que Geneviève Serreau exprimait lorsqu'elle écrivait au sujet de *Compagnie* que le texte parvient à

> nous livrer un « *modus scribendi* », une sorte d'art poétique, en nous rendant immédiatement (et presque physiquement) perceptible la situation de l'écrivain par rapport à ce qu'il crée. Flottant entre être et néant, celui-là a établi sa demeure provisoire dans l'imaginaire, voué à épuiser en mots l'infini du temps et l'irréalité de l'espace, incapable de « tricher », c'est-à-dire de faire semblant de raconter des histoires et d'inventer des personnages et d'y croire, alors que la solitude est son lot définitif, gloire et détresse mêlées. (1980)

Car c'est bien ainsi que se termine le texte de Beckett. Le personnage git toujours dans le noir et la voix lui dit ceci :

> Mais le visage renversé pour de bon peinera en vain sur ta fable. Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdu et toi tel que toujours.
>
> Seul. (Beckett, 2004 [1980], p. 87-88)

Et si le grand projet de Beckett était d'utiliser les mots pour tenter de mieux les trouer, quitte à montrer le vide qui se cache

derrière (comme il l'écrivait dans la fameuse *Lettre allemande*[2]), Noisesmith aura peut-être alors fait de même avec les images. Et c'est justement là la toute-puissance du bruit, ce matériau au cœur des deux œuvres dont il est ici question. C'est semble-t-il encore une fois Stéphane Inkel qui le dit avec le plus de justesse : « La transcendance de la Voix ne représente plus, dans *Compagnie*, une instance d'aliénation, mais au contraire cette part d'invention qui échoit à l'image. La puissance de l'image est indissociable, chez Beckett, d'une voix qui en prépare le surgissement. » (2003, p. 110).

Pour finir encore

Reste bien évidemment la possibilité que le spectateur soit tout simplement énervé par le bruit insupportable ou dégoûté par l'absence de signification (ou simplement de divertissement) et qu'il en conclue que Noisesmith (et peut-être Beckett aussi) n'a décidément pas autant de talent que Lady Gaga… Mais, si le spectateur s'impatiente, s'injurie et s'énerve, peut-être est-ce ce qu'il a de mieux à faire? En effet, comme Beckett le précisait à l'interprète de *Not I*, à qui il demandait de réciter son texte toujours plus vite : « Mon intention n'est pas de m'adresser à leur intellect. Je veux que cela leur tape sur les nerfs. » (Beckett, cité par Fehsenfeld, 1990, p. 366)

[2] Adressée à son ami allemand Axel Kaun le 9 juillet 1937, cette lettre est considérée par de nombreux critiques beckettiens comme l'ébauche du projet esthétique de Beckett. L'auteur écrit entre autres ceci : « Il m'est en fait de plus en plus difficile, absurde même, d'écrire dans un anglais officiel. Et ma propre langue m'apparaît de plus en plus comme un voile qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses cachées derrière (ou le rien caché derrière). » (2007 [[1937]1983], p. 15)

Bibliographie

BECKETT, Samuel. (2004 [1980]), *Compagnie*, version française de *Company*, traduit par l'auteur, Paris, Minuit.

—. (1996 [1973]), *Pas moi*, dans *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, version française de *Not I*, traduit par l'auteur, Paris, Minuit.

Pièces radiophoniques

BECKETT, Samuel. (1990 [1956]), *Tous ceux qui tombent*, version française de *All that fall*, traduit par Rober PINGET, Paris, Minuit.

—. (1997 [1959]), « Cendres », version française de *Embers*, traduit par Robert PINGET et l'auteur, dans *La Dernière Bande* suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, p. 35-72.

—. (2009 [1962]), « Paroles et musique », dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, p. 61-78.

—. (2009 [1963]), *« Cascando »*, dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, p. 45-60.

—. (1995 [1973]), « Esquisse radiophonique », dans *Pas*, suivi de *Quatre esquisses*, Paris, Minuit, p. 87-97.

—. (1995 [1975]), « Pochade radiophonique » dans *Pas*, suivi de *Quatre esquisses*, Paris, Minuit, p. 63-85.

Pièces télévisuelles

—. (2009 [1967]), « Dis Joe », version française de *Eh Joe*, traduit par l'auteur, dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, p. 79-92.

—. (2002 [1976]), « Trio du Fantôme », version française de *Ghost Trio*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, p. 17-36.

—. (2002 [1977]), « ... que nuages... », version française de *...but the clouds...*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, p. 37-48.

—. (2002 [1984]), « Nacht und Träume », version française de *Nacht und Träume*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, p. 49-54.

—. (2002 [1984]), « Quad », version française de *Quad*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, p. 7-15.

Films

BECKETT, Samuel. (2009 [1967]), « Film », version française de *Film*, traduit de l'anglais par l'auteur, dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, p. 111-134.

—. (2007 [[1937] 1983]), « La lettre allemande », dans *Objet Beckett*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 14-16.

Adaptations

NOISESMITH. (2009), *For Company*, <https://www.youtube.com/watch?v=lO9oSUwQdVE>.

POWELL, Tristram. (1977), *Not I*, dans le cadre du programme *Shades*, Angleterre, co-production BBC TV-Reiner Moritz, 60 min, <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>.

Corpus critique

BENSE, Max. (2007), *Aesthetica, Introduction à la nouvelle esthétique*, traduit de l'allemand par Judith Yacar, Paris, Éditions du Cerf.

BISHOP, Tom. (1990), « Transposition pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », *Revue d'esthétique*, numéro hors série dir. par Mikel Dufrenne et Olivier d'Allonnes, Paris, Éditions Jean-Michel Place.

BRATER, Enoch. (1987), « Shades for Film and Video », dans *Beyond Minimalism, Beckett's late style in the theater*, New York, Oxford University Press, p. 74-111.

DEN TOONDER, Jeannette. (1996), « *Compagnie* : Chimère autobiographique et métatexte », dans Sjef HOUPPERMANS (dir.), *Beckett & la psychanalyse, Samuel Beckett Today / Aujourd'hui 5*, Amsterdam, Rodopi, p. 143-153.

FEHSENFELD, Martha. (1990), « De la boîte hermétique au regard implacable : le champ de l'image va se rétrécissant dans l'œuvre théâtrale de Beckett », *Revue d'esthétique*, numéro hors série dir. par Mikel Dufrenne et Olivier d'Allonnes, Paris, Éditions Jean-Michel Place.

HERREN, Graley. (2007), *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan.

INKEL, Stéphane. (2003), « Le murmure et la voix : Transcendance, politique et compagnie chez Samuel Beckett », dans *Imaginaire et transcendance*, Montréal, Observatoire de l'imaginaire contemporain, <http://oic.uqam.ca/fr/articles/le-murmure-et-la-voix-transcendance-politique-et-compagnie-chez-samuel-beckett>, d'abord paru dans Anne Élaine CLICHE, Stéphane INKEL et Alexis LUSSIER (dir.), Montréal. Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 8.

KALB, Jonathan. (2006), « Stardust Melancholy. Does the filming of Samuel Beckett's complete works compromise his theatrical legacy? », *Theatre Communications Group*, <http://www.tcg.org/publications/at/2003/stardust.cfm>.

SERREAU, Geneviève. (1980), « Beckett ou la dignité. Le pouvoir de nous toucher jusqu'au sang », *Le Nouvel Observateur*, 10 mars, <http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1519>.

Résumé

Le désir d'adapter l'œuvre de Beckett soulève autant l'enthousiasme des artistes que la résistance des puristes. De telles reprises sont-elles vraiment en mesure de transmettre la vision de l'auteur à un nouveau public ou sont-elles en train de malmener la création originale et la réflexion esthétique qu'elle porte? C'est à partir de cette question qu'on examine le plus étrange de ces objets, *For Company*, de Noisesmith, tel que diffusé sur YouTube. Une fois mis de côté les présupposés habituels entourant la légitimité ou la fidélité de l'adaptation, le regard posé sur ce cas extrême ouvre de nouvelles perspectives.

Abstract

The desire to adapt Beckett's work has always raised as much enthusiasm from the artist as it has generated resistance from the purist. Are these adaptations truly able to convey the author's vision to a new audience, or are they harming the original creation and the æsthetic reflection within? This interrogation will guide our observation of the strangest of these objects, *For Company*, by Noisesmith, as displayed on YouTube. Once set aside the usual assumptions surrounding the legitimacy or the fidelity of the adaptation, the study of this utmost case opens new perspectives.

Sherlock 2.0 :
de l'empirisme à la connectivité

Sylvain David
Université Concordia

> The problem has always been not to find but to choose.
>
> Conan Doyle, 1927c, p. 1095

Sherlock Holmes est l'un des personnages les plus repris au monde (cinéma, bande dessinée, *fanfiction*). Les adaptations que l'on en fait se situent généralement dans son époque d'émergence, soit la fin de l'ère victorienne. Il y a toutefois un intérêt récent, via deux téléséries concurrentes, pour un Sherlock Holmes contemporain. Un trait récurrent de ces deux

transpositions de l'univers d'Arthur Conan Doyle est le recours constant aux technologies du numérique. *Sherlock* et *Elementary* présentent ainsi un Sherlock Holmes inséparable de son téléphone intelligent, auquel il a recours autant pour communiquer que pour consulter Internet. En un paradoxe intéressant, la version de la BBC respecte davantage l'esprit du canon que sa contrepartie américaine, tout en insistant plus sur la dimension « 2.0 » du personnage dans la représentation qu'elle en propose. On la privilégiera donc dans les pages qui suivent pour tenter de comprendre l'évolution de Sherlock Holmes et ce qu'il peut représenter aujourd'hui.

Un Sherlock contemporain

Une œuvre est significative par rapport à son époque. Toute reprise ou adaptation que l'on en fait implique alors une part de réinvention. Le décalage qui en résulte est révélateur des enjeux du contexte d'accueil. Un tel principe est ici hautement pertinent, car, dans le « canon » que constitue l'œuvre de Conan Doyle, Sherlock Holmes se veut un personnage emblématique de son temps. Le célèbre détective représente l'apogée, à la Belle époque, de la pensée scientifique déployée à compter des Lumières : il s'appuie, d'une part, sur des techniques de pointe pour faire des observations précises; il raisonne, d'autre part, de manière ordonnée pour en tirer des conclusions logiques. À l'instar des savants des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, qui observaient la nature pour en déterminer les lois universelles, Sherlock Holmes étudie attentivement une scène de crime pour en déduire qui est le coupable. Il représente de ce fait une forme de vérité à une époque où les valeurs absolues de la religion et de la tradition sociales comme principes unificateurs de l'existence

ne tiennent plus. La question se pose donc : comment tout cela se transpose-t-il dans notre propre univers postmoderne ou relativiste?

Le Sherlock actuel est, comme on l'a vu, indissociable de son téléphone intelligent : « That phone you get along with better than most people » (Doherty, 2013b), s'exclamera même, en un moment d'exaspération, la Joan Watson new-yorkaise. S'il raisonne aussi bien que son prédécesseur — étant, par exemple, à maintes reprises capable d'identifier les caractéristiques essentielles d'un nouvel interlocuteur d'un seul regard —, il n'hésite cependant pas à avoir recours, lorsque ceci est nécessaire, aux moteurs de recherche et à Internet pour faire progresser sa logique. Dans *Elementary*, le personnage de Holmes, interprété par Jonny Lee Miller, se contente généralement de consulter son téléphone et de répéter à voix haute ce qu'il y a trouvé, tout en brandissant celui-ci comme un totem attestant de l'authenticité de ses dires : « It's a magnificent device » (Doherty, 2013b), remarque-t-il d'ailleurs, à l'une de ces occasions. Il reconnaît en outre ouvertement la distinction entre un moteur de recherche et sa propre personne. Lorsqu'on le relance au sujet d'une apparente prouesse déductive, il n'hésite pas, en prestidigitateur honnête, à révéler ses procédés : « Google: not everything is deducible » (Doherty, 2012a).

Dans *Sherlock*, le traitement visuel accordé à la chose est plus riche et plus ambigu. D'une part, les informations auxquelles le personnage, interprété par Benedict Cumberbatch, a accès par le biais de son appareil sont incrustées dans le plan général de la scène : une recherche Internet effectuée à partir du lieu d'un crime permet ainsi de

voir à la fois le visage soucieux du détective et le menu déroulant « INTERPOL – Most wanted – Criminal organisations – Regional activities » (Gatiss et Moffat, 2010c) qu'il explore. D'autre part, les pensées qui viennent à l'esprit du personnage alors qu'il est à la recherche d'indices s'affichent à l'écran de la même manière que l'information consultée sur son téléphone : dans l'une des toutes premières scènes où on le voit à l'œuvre, le constat mental « wet » apparaît à quelques reprises au toucher de l'imperméable d'une victime, suivi aussitôt, selon la même mise en forme, du menu déroulant « UK WEATHER – Maps – Local – Warnings – Next 24 hrs – 7 day forecast » (Gatiss et Moffat, 2010a) qui permettra, Londres n'ayant pas connu de pluie récente, d'identifier sa provenance.

On constate ainsi que l'émission confère une mise en image similaire aux processus mentaux de Holmes et aux données affichées sur son téléphone : il paraît de ce fait être une machine mise en réseau avec une autre machine. Le personnage se sert d'ailleurs d'un ordinateur portable avec le même effet. Le phénomène s'exacerbe lorsque Sherlock a recours à l'*ars memoria* — ou, comme il le dit plus prosaïquement, à son « mind palace » — pour explorer les recoins de sa mémoire. Une réflexion à partir des pistes « hound » et « liberty in » fait alors apparaître, en arrière-plan du détective plongé dans ses pensées, des possibilités de solution éparses comme « liberté, égalité, fraternité », « Liberty Bell », « In*dia* », « In*golstadt* », « In*dium* » et même, plus comiquement, le « Hound Dog » d'Elvis Presley (Gatiss et Moffat, 2012a). La remémoration et ce qu'elle implique de fausses pistes — parfois absurdes — à éliminer ou d'informations parcellaires à compléter s'apparente ainsi à une recherche Google. Dans un même ordre d'idées, le personnage visualise aussi mentalement, à quelques reprises, le

plan de Londres selon un traitement graphique qui rappelle cette fois l'interface d'un navigateur GPS.

Le Sherlock actuel paraît donc, à plusieurs égards, tributaire de la culture de l'ordinateur qui s'est déployée au cours des vingt dernières années. Il en représente même, à en croire certains commentaires, une appropriation — voire une intériorisation — inquiétante : « The [...] aspect of 21st century digital native Holmes that is disconcerting is the melding of Sherlock with the technology, so that he can seem almost mechanical » (Taylor, 2012, p. 129); « Sherlock's rationalist intelligence sometimes serves to dehumanize him until he is almost at one with the technology he so adeptly manipulates » (Bochman, 2012, p. 152); « For each item, text descriptions and analyses blink onto the screen as if accessing a computer database in Holmes's mind » (Lahr, 2011, p. 195); « the *mise en scène* visualizes Sherlock's thought processes in a manner more suited to explicating the workings of a search engine than those of the little gray cells of the brain » (Coppa, 2012, p. 210). On tentera de comprendre ici en quoi ce glissement entre processus mentaux et informatiques est significatif, pas uniquement au sujet du téléphone, mais par rapport à l'usage des technologies du numérique en général : d'une part, en recensant les similarités entre le canon et l'adaptation; d'autre part, en soulignant les différences et en montrant en quoi celles-ci sont révélatrices.

D'un Sherlock à l'autre

Les similitudes entre l'original et la série renvoient avant tout à la constitution de l'univers fictionnel, soit la manière de conter

ou de faire progresser l'histoire. Le Holmes canonique communique essentiellement par télégramme, le téléphone n'apparaissant que tardivement dans l'œuvre de Conan Doyle; le Sherlock télévisuel interagit par le biais de messages-textes : le principe de mise à distance de l'interlocuteur demeure ainsi plus ou moins le même. Dans le canon, Watson narre leurs aventures communes dans des feuilletons à grand tirage, alors que Holmes publie des monographies savantes que personne ne lit; dans la série, John tient un blogue extrêmement fréquenté (y compris par la reine d'Angleterre), tandis que Sherlock anime un site web intitulé « The Science of Deduction », consacré à des sujets aussi passionnants que les 240 variétés de cendre de tabac, qui demeure, à son grand dépit, confidentiel. Là encore, la dynamique, qui repose sur un pastiche érudit de l'original, est identique.

Dans les deux cas, la technologie est omniprésente et infaillible : chez Conan Doyle, les trains sont à l'heure et les télégrammes arrivent à destination; dans la série, on ne perd jamais l'accès-réseau (on a même une conversation Skype au fin fond d'un champ). De même, les échanges par courriel ou par message-texte sont toujours pertinents et significatifs : on est loin de la fonction phatique trop souvent propre aux réseaux sociaux (sauf, bien sûr, lorsqu'Irene Adler entretient un flirt à sens unique avec Sherlock). Cette plongée dans l'univers virtuel permet en outre une délocalisation du travail : dans le canon, Holmes est déjà un « consulting detective »; dans la série, Moriarty se fait à son tour « consulting criminal ». Le « web[1] »

[1] « He sits motionless, like a spider in the centre of its web, but that web has a thousand radiations, and he knows well every quiver of each of them » (Conan Doyle, 1894e, p. 471); « he's a spider; a spider at the centre of a web — a

criminel (on note la prophétie du terme) qu'il anime dès le canon revêt ainsi un sens tout à fait contemporain. Conséquemment, les biens convoités sont souvent immatériels : les photos compromettantes d'Irene Adler n'existent plus sous forme d'épreuve, mais sont stockées dans la mémoire d'un téléphone portable; les plans du « Bruce Partington » — qui n'est plus un sous-marin mais un système antiaérien — n'apparaissent plus sous format papier, mais sont logés dans une clé USB. Le constat s'impose dès lors : Conan Doyle se voulait à la fine pointe de la technique de son époque; l'adaptation fait de même.

Tout ceci demeure toutefois accessoire. La technologie joue davantage comme complément à la démarche investigatrice de Holmes lui-même : son omniprésence change dès lors l'équilibre de la dynamique intellectuelle du détective. Fait significatif, dans le canon, Watson qualifie à maintes reprises Holmes de machine : « an automaton — a calculating machine » (Conan Doyle, 1890, p. 96); « the most perfect reasoning and observing machine that the world has seen » (1892a, p. 161); « a machine rather than a man » (1894c, p. 412). Dans la série, c'est Sherlock lui-même qui décrit son cerveau comme un disque dur, ou « hard drive » (Gatiss et Moffat, 2010c), alors que dans le canon, il offre plutôt la métaphore d'un grenier, ou « attic » (Conan Doyle, 1887, p. 21; 1892c, p. 225). Dans son incarnation originelle, Holmes se montre constamment en quête de données — ou « data » (Conan Doyle, 1892a, p. 163; 1892e, p. 321), autre terme reflétant des préoccupations actuelles — pour alimenter son

criminal web with a thousand threads and he knows precisely how each and every single one of them dances » (Gatiss et Moffat, 2012b).

raisonnement. Conan Doyle lui-même, dans une lettre à un ami, reconnaît que « Holmes is as inhuman as Babbage's Calculating Machine » (cité par Taliaferro et Le Gall, 2012, p. 134), laquelle demeure, comme on le sait, un ancêtre de l'ordinateur. La série offre-t-elle ainsi, comme semble le considérer la critique, une simple version actualisée de cet homme-machine? Les choses sont, en fait, plus compliquées qu'il n'y paraît.

Une tripartition des compétences

La démarche de Holmes, dans le canon, repose sur trois principes fondamentaux : l'observation, le savoir et le raisonnement : « observation [...] knowledge [...] deduction » (Conan Doyle, 1890, p. 91). Il en va de même dans la série, mais c'est ici que la dynamique se modifie. Toute enquête commence par une série d'observations : « It is a capital mistake to theorize before you have all the evidence », pontifie le personnage originel, « It biases the judgment » (Conan Doyle, 1887, p. 27). Dans le canon, Holmes dispose de moyens techniques supérieurs aux autres détectives : il examine tout à la loupe, prend des mesures précises, fait parfois des moulages et s'appuie même sur la photographie. Dans la série, le principe s'est — comme dans la réalité — généralisé et les employés de la police ont désormais des outils d'investigation tout aussi, voire davantage, sophistiqués que lui. Le Sherlock contemporain a ainsi plus souvent recours au laboratoire du St-Bartholomew's Hospital qu'à son équipement maison. Le personnage de l'inspecteur Lestrade le qualifie en outre, dans une boutade révélatrice, de « *CSI* Baker Street » (Gatiss et Moffat, 2012b) : sa singularité, au sein de la profession, réside donc ailleurs. Holmes brille toutefois par sa capacité, que n'ont apparemment

pas les fonctionnaires de la police, à isoler les éléments importants d'une enquête. « You see, but you do not observe » (Conan Doyle, 1892a, p. 162), martèle-t-il dans une nouvelle : on y reviendra.

Ce travail de terrain s'appuie nécessairement sur un savoir contextuel. Dans le canon, Holmes conserve des archives privées d'exactions criminelles — mais aussi de faits divers et de connaissances d'intérêt général — colligées à partir de sa lecture assidue de la presse et auxquelles il est le seul à avoir accès : « the accumulated information of a lifetime » (Conan Doyle, 1927b, p. 1034). C'est cette masse de données brutes qui lui permet de situer et départager ses observations. Dans la série, dépourvu de bibliothèque personnelle, il consulte, comme tout le monde, les données éparses proposées par Internet. Le personnage a ainsi recours à l'éventail de ressources offert par le web : sites à vocation scientifique, bases de données policières, ressources consacrées à l'actualité, pages spécialisées en histoire de l'art, catalogues en ligne de ventes aux enchères, blogues de fans de personnalités publiques offrant des potins révélateurs, vidéos pratiques sur YouTube, sans oublier le moteur de recherche au nom pléonastique de « Quest Search ». L'encyclopédie qui permet et alimente sa réflexion est dès lors commune, partagée. La spécificité de Holmes réside donc, là encore, ailleurs[2].

Le lien entre observations singulières et savoir général se fait alors par le biais du raisonnement. C'est ici que tout se joue

[2] Anecdote historique révélatrice à cet égard : la première base de données de la police britannique s'appelait le « Home Office Large Major Enquiry System », ou « H.O.L.M.E.S. », ce qui, comme pour la boutade au sujet de *CSI*, montre à quel point la réalité policière contemporaine a rejoint la fiction du siècle dernier.

et que le Holmes contemporain se distingue néanmoins du commun. Dans le canon, les éléments issus de l'observation et du savoir qui alimentent la pensée du personnage lui sont entièrement propres; il est donc, à tous les égards, autosuffisant. Dans la série, le détective emprunte souvent — comme on vient de le voir — ses données premières et secondaires (ou contextuelles) à autrui. Ces compétences partagées ont ainsi pour effet de déplacer l'accent vers le troisième volet du processus — soit le recours à la logique —, tout en modifiant la manière dont celui-ci se déroule.

Une pensée appliquée

Holmes prétend faire des « déductions » : c'est le terme que l'on trouve partout dans le canon. Or, comme le souligne Umberto Eco : « Many of the so-called "deductions" of Sherlock Holmes are instances of creative abduction. » (1988, p. 66) Une telle approche intellectuelle laisse une plus grande place à la démarche expérimentale, l'une des grandes forces du détective étant l'originalité et le bien-fondé de ses hypothèses. Mais de quoi s'agit-il exactement? Un exemple classique, proposé par Charles Sanders Peirce, permet de bien distinguer entre ce qu'il considère être les trois principaux types d'inférences.

La déduction, selon Peirce, est une conclusion logique à partir de prémisses avérées :

> *Rule.* — All the beans from this bag are white.
> *Case.* — These beans are from this bag.
> ⁂ *Result.* — These beans are white. (1878, p. 374)

Ce type de raisonnement par syllogisme est utile en philosophie ou en science pour formuler des lois absolues : « Deduction

proves that something *must be* » (Peirce, 1903, p. 106). Il n'intervient toutefois jamais dans le cadre d'une enquête criminelle où demeure, par définition, une inconnue. L'induction est, quant à elle, l'assomption qu'un phénomène avéré va se maintenir :

> *Case.* — These beans are from this bag.
> *Result.* — These beans are white.
> ⁂ *Rule.* — All the beans from this bag are white. (Peirce, 1878, p. 374)

On peut la résumer par la formule « si la tendance se maintient » chère au Bernard Derome des soirs d'élection. L'induction est précieuse, en sciences sociales, pour établir des modélisations, ou en sciences dures, pour cerner les propriétés d'un phénomène : « Induction shows that something *actually is* operative » (Peirce, 1903, p. 106 ; l'auteur souligne). Dans le cas du travail policier, elle peut cependant, lorsqu'elle est appliquée sans discernement, mener au profilage (racial, socioéconomique, biographique, etc.).

L'abduction — terme proposé par Peirce — est, au contraire, le fait de remonter de la conséquence aux causes et, dès lors, d'offrir une hypothèse sur mesure pour expliquer un phénomène :

> *Rule.* — All the beans from this bag are white.
> *Result.* — These beans are white.
> ⁂ *Case.* — These beans are from this bag. (1878, p. 374)

Elle s'apparente à la fois au diagnostic médical — comme chez le Dr. Gregory House, dérivé avoué de Sherlock Holmes — et aux ruptures de paradigme scientifiques : « Abduction merely suggests that something *may be* » (Peirce, 1903, p. 106; l'auteur souligne). Il ne s'agit donc pas de pure supposition — « I never

guess. It is a shocking habit destructive to the logical faculty » (Conan Doyle, 1890, p. 93), s'insurge le Holmes canonique — mais, comme le reconnaît néanmoins le Sherlock de la série, le tout demeure spéculatif : « A shot in the dark » (Gatiss et Moffat, 2010a). L'hypothèse formulée doit alors, dans le cas d'une enquête, être validée : soit par la confession du criminel (ce qui est généralement le cas chez Sherlock Holmes), soit par une preuve matérielle solide (laquelle invite souvent, là encore chez SH, à ladite confession).

Ce type de raisonnement a ainsi pour visée d'expliquer un fait *a posteriori*. Comme le précise le Holmes canonique :

> Most people, if you describe a train of events to them, will tell you what the result will be. They can put those events together in their minds and argue from them that something will come to pass. There are few people, however, who, if you told them a result, would be able to evolve from their own inner consciousness what the steps were which led to that result. This power is what I mean when I talk of reasoning backwards or analytically. (Conan Doyle, 1887, p. 84)

C'est donc par l'abduction, une forme d'inférence créative dont on trouve déjà des traces chez le Zadig de Voltaire ou le Dupin d'Edgar Allan Poe, que Holmes se distingue : « It is the scientific use of the imagination, but we always have some material basis on which to start our speculation. » (Conan Doyle, 1902, p. 687) Lorsqu'il se trompe — momentanément, pour entretenir le ressort dramatique —, c'est qu'il a procédé par induction et qu'il est allé vers le plus évident (par exemple lorsque, dans la série, il suppose que « Harry Watson », dont une certaine Clara a été l'épouse, est le frère de John, alors qu'il s'agit en fait de sa sœur lesbienne Harriet). C'est aussi l'erreur constamment commise par les policiers, auxquels le Holmes du canon

reproche, de manière révélatrice, de manquer d'« imagination » (Conan Doyle, 1894a, p. 344). Mais qu'en est-il du rapport au téléphone intelligent ou à l'ordinateur?

L'être et la machine

Bien qu'il paraisse indissociable de ses microprocesseurs, Sherlock n'a en fait recours aux réseaux d'information que pour trouver certaines données nécessaires à son raisonnement. Lorsqu'il n'a aucune idée de ce qu'il cherche, Internet ne lui est d'aucune utilité. L'émission offre un bon exemple de ceci quand Moriarty envoie par provocation à son adversaire une photo d'un bord de la Tamise sans préciser la finalité de l'image : ni la recherche « Thames + High Tide + Riverside », ni les menus déroulants « LOCAL NEWS – Greenwich – Waterloo – Battersea » ou « THAMES POLICE REPORTS – Duty Log » (Gatiss et Moffat, 2010c) ne donnent alors rien qui vaille. Signe révélateur de cet échec : Sherlock se résigne à se servir de son téléphone dans sa fonction première, soit pour appeler quelqu'un et lui poser des questions de vive voix. Par contre, lorsque le détective a besoin d'une information factuelle précise, dans le contexte d'une inférence circonscrite (comme on l'a vu dans le cas de la météo), son recours à « Quest Search » est fructueux.

Il y a donc là une différence fondamentale entre Holmes et un moteur de recherche : l'un fonctionne par apparente induction, soit des algorithmes offrant des prédictions — voire des prescriptions — modelées, dans un sens statistique, sur les pratiques et tendances en cours, ou, comme le dirait Peirce : « our confidence that a run of one kind of experiment will not be changed or cease without some indication before it ceases »

(1913, p. 248); l'autre fait appel à l'abduction : « our hope, sooner or later, to guess at the conditions under which a given kind of phenomena will present itself » (p. 248). Le Holmes du canon met d'ailleurs en garde — tout en reconnaissant leur utilité contextuelle — contre les modélisations statistiques et l'illusion de vérité qu'elles comportent :

> « Winwood Reade is good upon the subject », said Holmes. « He remarks that, while the individual man is an insoluble puzzle, in the aggregate he becomes a mathematical certainty. You can, for example, never foretell what any one man will do, but you can say with precision what an average number will be up to. Individuals vary, but percentages remain constant. So says the statistician [...]. » (Conan Doyle, 1890, p. 137)

Le détective tend ainsi à valoriser le fait individuel, le cas d'exception, qui seuls méritent ses talents : « As a rule, when I have heard some slight indication of the course of events, I am able to guide myself by the thousands of other similar cases which occur to my memory. In the present instance I am forced to admit that the facts are, to the best of my belief, unique. » (Conan Doyle, 1892b, p. 177) Comment procède-t-il alors dans ses réflexions et enquêtes?

Conan Doyle offre maintes définitions, parfois contradictoires, du travail intellectuel de son héros. La série n'en retient qu'une, qu'elle réitère à quelques occasions : « Once you've ruled out the impossible, whatever remains — however improbable — must be true[3]. » (Gatiss et Moffat, 2012a) Le terme « improbable » est ici significatif. Il élimine, par défaut, le « probable » auquel renvoie notamment le fonctionnement (apparemment) inductif des moteurs de recherche pour ne

[3] Ceci fait écho à des déclarations de même type chez Conan Doyle (1890, p. 111; 1892d, p. 315; 1917a, p. 926; 1927a, p. 1011).

retenir que le « possible », dans sa matérialité empirique et, dès lors, son unicité. Il s'agit, là encore dans les mots du Sherlock de la série, de trouver la « Only explanation of all the facts » (Gatiss et Moffat, 2010b). Bien sûr, un « balance of probability[4] » (Gatiss et Moffat, 2014a; 2014b), comme le dirait son frère Mycroft — encore plus doué que lui en la matière — demeure un outil précieux, du moins dans les étapes préliminaires de la réflexion, mais ce principe éliminatoire ne doit en aucun cas se substituer au raisonnement lui-même.

En somme, si les progrès de la science et de la technique réalisés entre la parution du canon et celle de la série ont contribué à priver le personnage de Sherlock Holmes d'une part de sa singularité en termes d'observation (scientifique) ou de savoir (encyclopédique), sa plus-value, en matière de logique (ou de « déduction »), se maintient et se décuple. Déjà, le Holmes victorien insistait sur la nécessité de valider tout résultat de recherche : « One should always look for a possible alternative, and provide against it. It is the first rule of criminal investigation. » (Conan Doyle, 1905a, p. 567) Conséquemment, les « filtres » mentaux du Sherlock contemporain s'avèrent plus efficaces — car moins axés dans le sens des pratiques électroniques communes (re)produites par les moteurs de recherche — que ceux des outils ou des applications qui lui sont proposés par son téléphone ou par son ordinateur portable. La série souligne d'ailleurs à grands traits ce dernier aspect en confrontant le détective à une énigme, liée à des méthodes de cryptographie anciennes, que la culture informatique du moment ne peut justement pas résoudre. Comme il l'explique à

[4] Dans le canon, l'expression est de Holmes lui-même (Conan Doyle, 1887, p. 93).

son acolyte John, les techniques modernes d'investigation ne lui sont, dans ce cas précis, d'aucune utilité :

> The world's run on codes and ciphers [...]. From the million-pound security system at the bank, to the PIN machine [...], cryptography inhabits our every waking moment. [...] But it's all computer-generated: electronic codes, electronic ciphering methods. This is different. It's an ancient device. Modern code-breaking methods won't unravel it. (Gatiss et Moffat, 2010b)

Certains aspects du monde pourtant hautement technologique de la série échappent donc, encore et toujours — par le biais d'un clin d'œil à l'exotisme colonial privilégié par le canon —, à la machine et aux réseaux.

Humain, trop humain

L'omniprésence de la technologie dans la série a ainsi pour paradoxal effet d'humaniser — ou plutôt, de réhumaniser — le personnage. Dans le canon, Watson insiste (comme on l'a vu) à plusieurs reprises sur le fait qu'il perçoit son complice comme une « machine » ou un « calculateur ». Sherlock emprunte une voie similaire, dans la série, en qualifiant son cerveau de « hard drive ». Le traitement visuel accordé à ses prouesses « déductives » paraît d'ailleurs confirmer cette identité hybride. Pourtant, au final, ce sont les capacités non machiniques du personnage, comme l'imagination, qui prédominent. Contrairement à un ordinateur — et, pourrait-on ajouter, à un fonctionnaire de la police —, la grande qualité de Sherlock Holmes est en effet de ne pas être préprogrammé, d'avoir la capacité de fonctionner par association libre (et donc par élimination de l'absurde et du superflu).

D'où, peut-être, l'insistance, dans la série, sur sa faillibilité, sur son côté « humain, trop humain » (un aspect du détective certes présent, mais nettement moins abordé dans le canon) : les autres personnages le traitent en effet à répétition d'« asperger » (ce qui va, il est vrai, avec son côté machine), de « psychopathe » (alors qu'il préfère l'autodiagnostic de « highly functionning sociopath »), ou, tout simplement, de « freak ». D'où peut-être, également, l'importance que revêt le John télévisuel comme médiateur — si ce n'est traducteur — de la vie ordinaire, que Sherlock apprivoise ainsi peu à peu au grand bonheur de son entourage. D'où, enfin, en un cumul de cette étrangeté et de son désir de surmonter celle-ci, son côté parfois comique — tant volontaire qu'involontaire —, qui a pour effet de le rapprocher du téléspectateur (alors que son intelligence prodigieuse l'en éloigne).

Mais d'où aussi — et surtout — l'insistance de la série sur l'aspect ludique du personnage. Dans le canon, Holmes remarque, en une phrase célèbre : « The game is afoot. » (Conan Doyle, 1905b, p. 636) Ces propos, qui font écho à un vers de Shakespeare[5], concernent avant tout un gibier (« game ») à traquer. Dans la série, le terme se voit repris dans le constat récurrent « The game is on[6] », lequel souligne notamment, cette fois dans la perspective d'un jeu, la joute incessante entre le détective et son némésis Moriarty (dont l'épisode initial se voit fort logiquement intitulé : « The Great Game »). Contrairement à la machine qui analyse froidement les données qu'on lui communique, Sherlock se divertit — voire s'amuse — en tentant de résoudre les énigmes qu'on lui soumet, et ce, à

[5] « Before the game is afoot thou still lett'st slip. » (Shakespeare, 1598, p. 158)
[6] Avec, comme première occurrence, « The game, Mrs Hudson, is on! » (Gatiss et Moffat, 2010a)

l'horreur de son acolyte John : « Try and remember there's a woman here who might die » (Gatiss et Moffat, 2010c). Il voit dans ce type de défi, à l'instar du Holmes canonique, une salutaire échappatoire à l'ennui : « Bored! », s'exclame-t-il d'ailleurs emphatiquement à maintes reprises dans la série. C'est là exactement le type de déviance qui rend le personnage à la fois humain (il n'a pas la désincarnation de l'ordinateur) et anormal (du moins aux yeux de son entourage).

Il n'en reste pas moins que ce sont ces diverses défaillances du détective — et le décalage que celles-ci supposent, tant par rapport à la pensée et à la perception communes que par rapport à la probabilité informatique — qui permettent l'aboutissement de sa logique. Demeure cependant la nuance que, dans le canon comme dans la série, on a moins affaire à de « vrais » processus intellectuels qu'à une savante mise en scène. Il faut donc voir tout cela comme une allégorie du savoir plutôt que comme une véritable démonstration ou application d'une méthode : on y reviendra. (L'émission, dans ses développements ultérieurs, joue d'ailleurs de plus en plus avec la notion même de vérité : par exemple au travers des interprétations divergentes offertes par rapport à la survie miraculeuse de Sherlock à la suite de son apparent suicide. Mais il est vrai que les talents du détective ne sont pas ici mis en cause : ce dernier joue au contraire avec la perception — déficiente — d'autrui.)

Un humanisme numérique

On aboutit ainsi au constat suivant. D'une part, le recours aux technologies du numérique ne change pas fondamentalement la

manière de raconter Sherlock Holmes; l'emprunt est même étonnamment fidèle à l'esprit du canon. D'autre part, toutefois, loin de rendre Holmes encore plus « machine », comme le laisse croire le traitement visuel de la série, cette mise à jour met l'accent sur les qualités propres du personnage, exacerbant dès lors son humanité (aussi problématique ou défaillante soit-elle). De ce fait, alors que le canon joue avec les possibles scientifiques et techniques de son temps (et a été reconnu comme une innovation et une inspiration entre autres par le criminologue Alphonse Bertillon), la série paraît avant tout vouloir rassurer quant au « bon usage » des nouvelles technologies. Le Sherlock contemporain est en effet quelqu'un qui sait se servir d'un moteur de recherche parce que, à la base, il sait penser. Un certain idéal humaniste perdure donc.

La même dynamique s'applique d'ailleurs au monde criminel. Moriarty n'a pas, comme il le laisse croire, une clé informatique lui donnant accès à tous les systèmes en place :

> I can open any door anywhere with a few tiny lines of computer code. No such thing as a private bank account now — they're all mine. No such thing as secrecy — I *own* secrecy. Nuclear codes — I could blow up NATO in alphabetical order. In a world of locked rooms, the man with the key is king; and honey, you should *see* me in a crown. (Gatiss et Moffat, 2012b ; les auteurs soulignent)

Le rival (ou « archenemy ») de Sherlock a, plus banalement, recours au chantage pour exploiter des faiblesses humaines. De même, Charles Augustus Magnussen (l'équivalent contemporain de Milverton), ne possède pas, comme le suggère le traitement visuel qui lui est accordé, des « lunettes intelligentes » lui permettant d'accéder à une encyclopédie de données : il fouille en fait, plus classiquement, sa propre

mémoire à la recherche des informations requises. Bref, le détective comme le criminel demeurent, dans la série, des êtres humains, fussent-ils d'exception. Que retenir, alors, de tout ceci?

Un Sherlock à l'encontre de l'idéal 2.0

Il ne serait, à cet égard, pas faux d'avancer que le Sherlock de la série demeure un personnage victorien transposé dans l'ère contemporaine dans la mesure où, loin de verser dans un travail ouvert et collaboratif comme l'y appelle la culture numérique actuelle (et, accessoirement, son statut de consultant), il persiste à raisonner en solitaire. S'il n'hésite pas à s'approprier des éléments du travail des autres (les observations faites par les enquêteurs de la police, les données offertes par Internet), il se garde bien de partager les éléments de sa pensée avant le coup de théâtre final. De ce fait, Sherlock Holmes est un parasite de l'univers 2.0. On peut certes arguer du fait que démasquer un criminel est un service rendu à la collectivité et que le personnage, malgré tout, partage son savoir par le biais de son site web ésotérique. De même, on peut souligner que, par le traitement visuel offert par l'émission, le téléspectateur a davantage accès à la psyché de Holmes que dans les romans et les nouvelles de Conan Doyle (et peut donc, à sa manière, l'accompagner dans ses raisonnements) : la finalité des mystères à élucider lui échappe néanmoins (c'est d'ailleurs voulu ainsi, pour entretenir le suspense).

Il incombe dès lors à Watson, par le biais de son blogue (une forme nettement plus démocratique), de partager et de diffuser les prouesses de son ami. Holmes reconnaît d'ailleurs, en écho au « I am lost without my Boswell » (Conan Doyle, 1892a, p. 164) du canon, qui évoque le célèbre biographe de Samuel Johnson, « I'd be lost

without my blogger. » (Gatiss et Moffat, 2010c) C'est donc uniquement à titre de duo — l'enquêteur et le chargé des relations publiques — que Sherlock Holmes peut prétendre à une forme de connectivité. L'avancement et la spécialisation du savoir, à l'aube du XXIe siècle, rendent d'ailleurs le modèle du génie solitaire de plus en plus improbable : l'époque est aux équipes, comme en témoignent des séries comme *Bones*, *CSI*, etc. Pourtant, si le personnage échoue à se connecter lui-même à autrui, il demeure inégalé — tant dans le canon que dans l'émission — pour relier des faits en apparence disparates. Loin d'être un simple élément du réseau, il paraît dès lors en incarner l'esprit (au sens hégélien du terme). L'autre Sherlock contemporain, celui de la version américaine — qu'on a quelque peu délaissé ici —, offre, à cet égard, certains éléments critiques intéressants.

La cacophonie contemporaine

Le Sherlock de la BBC est particulièrement fidèle au canon dans la mesure où il est constamment en quête de stimulation intellectuelle (ou, sinon, psychotrope) pour contrer son ennui. La version de CBS offre une variation intéressante sur ce cas de figure : le Holmes qu'elle met en scène a sombré dans l'héroïne, non pas pour compenser le *spleen* de l'inaction, mais pour tenter d'atténuer la surstimulation sensorielle et intellectuelle que lui inflige le monde postmoderne. Une telle interprétation avait déjà été suggérée par le Holmes victorien de Robert Downey Jr, qui se dit condamné à tout percevoir : « Everything : that is my curse! » (Richie, 2011) Chez celui de Jonny Lee Miller, ladite « malédiction » a ceci d'intéressant qu'elle se voit explicitement liée aux nouvelles technologies médiatiques :

> I often wonder if I should have been born in another time. […] My senses are unusual, one could even say unnaturally keen. And ours is an era of distraction, it's a punishing drumbeat of constant input, this cacophony which follows us into our homes and into our beds, seeps into our souls, for want of a better word. For a long time, there was only one portus for my raw nerve endings, and that was copious drug use. So in my less productive moments, I'm given to wonder… if I had been born when it was just a little quieter out there, would I have even become an addict in the first place? Might I have been more focused? A more fully-realized person? (Doherty, 2013a)

Le personnage précise toutefois ne pas souhaiter remonter à un utopique état de nature, mais plutôt à une période de calme, qui, en un clin d'œil ironique au canon, ne va pas sans rappeler la fin du XIXe siècle : « I'd want some of the wonders of modernity, just before everything got amplified. » (Doherty, 2013a) C'est là le revers de la médaille du Sherlock de la BBC (et qui le rend, par comparaison, peut-être un peu moins « humain » qu'on a ici tenté de le montrer); c'est aussi, paradoxalement — dans cette capacité de mise à profit d'un phénomène (médiatique) qui mine son *alter ego* américain —, ce qui fait sa force.

Alors que le public victorien originel de Holmes appréciait chez celui-ci la capacité à établir des certitudes, soutenues par la science et la technique, en une ère de relativisme croissant, les téléspectateurs de la série semblent rassurés par le fait qu'il parvient aujourd'hui à naviguer habilement dans cette « cacophonie » ou ce « constant influx » du contemporain. Comme le Sherlock de la BBC s'en vante lui-même : « I've managed to piece together a picture using scraps of information. » (Gatiss et Moffat, 2010b) Cette facette du détective figure déjà dans le canon, parmi les multiples autres compétences du personnage :

> It is of the highest importance in the art of detection to be able to recognize, out of a number of facts, which are incidental and which vital. Otherwise your energy and attention must be dissipated instead of being concentrated. (Conan Doyle, 1894b, p. 407)

> « The principal difficulty in your case », remarked Holmes in his didactic fashion, « lay in the fact of there being too much evidence. What was vital was overlaid and hidden by what was irrelevant. Of all the facts which were presented to us we had to pick just those which we deemed to be essential, and then piece them together in their order, so as to reconstruct this very remarkable chain of events [...]. » (Conan Doyle, 1894d, p. 468)

S'il s'agit là d'aspects parmi d'autres de l'œuvre de Conan Doyle — comme l'ont montré les diverses comparaisons qui précèdent —, ceux-ci revêtent toutefois une importance fondamentale aujourd'hui, en une ère de résonances et d'« amplifications » médiatiques.

Alors que les qualités prisées à la fin du XIX^e^ siècle étaient notamment la mémoire et le savoir, aujourd'hui, comme ces éléments sont désormais externalisés — et donc, en principe, accessibles à tous —, des habiletés comme le départage et la navigation s'imposent davantage. Bien évidemment, une culture personnelle et des capacités de raisonnement conséquentes sont nécessaires pour pouvoir se targuer de telles compétences, mais la finalité du processus intellectuel demeure inversée : il s'agit moins de connaître, en général, que de savoir quoi chercher et où débusquer l'information souhaitée, notamment au sein de réseaux aux ramifications multiples. En ce sens, l'abduction — et les liens insoupçonnés qu'elle dévoile entre des données éparses — s'avère salutaire à une époque qui vaut par son surcroît d'informations et le brouhaha que celui-ci suppose.

Une telle conception, ou allégorie, de la connaissance n'entre pas en contradiction avec l'œuvre de Conan Doyle, bien au contraire (et c'est ce qui, probablement, explique le paradoxe — et le succès — de la série, qui réussit à constamment jouer sur les deux tableaux de la contemporanéité et de la tradition). On se rappelle les observations de Walter Benjamin, dans « Le flâneur », où il avance que l'émergence du récit de détective, à la fin du XIXe siècle, fut conséquente aux craintes suscitées par l'anonymat de la grande ville, « asile qui protège l'asocial de ses poursuivants » (1938, p. 65). La logique de l'analyse et du déchiffrement qui a émergé en réaction à cet « effacement des traces de l'individu dans la foule de la grande ville » (1938, p. 69) semble se maintenir aujourd'hui, alors que le processus de désindividuation — et donc d'opacité — propre à la société occidentale se propage et s'exacerbe par le biais de l'essor de la culture numérique et, surtout, du « nuage » d'informations que celle-ci laisse désormais planer, tel un inquiétant brouillard londonien, sur l'existence.

Bibliographie

BENJAMIN, Walter. (1938), « Le flâneur », repris dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot, 2002, p. 57-100.

BOCHMAN, Svetlana. (2012), « Detecting the Technocratic Detective », dans Lynnette PORTER (dir.), *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres, McFarland & Company, p. 144-154.

CONAN DOYLE, Arthur. (1887), *A Study in Scarlet*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 13-86.

—. (1890), *The Sign of Four*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 87-158.

—. (1892), *Adventures of Sherlock Holmes*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 159-332.

« A Scandal in Bohemia » (1892a)

« The Red-Headed League » (1892b)

« The Five Orange Pips » (1892c)

« The Adventure of the Beryl Coronet » (1892d)

« The Adventure of the Copper Beeches » (1892e)

—. (1894), *Memoirs of Sherlock Holmes*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 333-480.

« Silver Blaze » (1894a)

« The Reigate puzzle » (1894b)

« The Crooked Man » (1894c)

« The Naval Treaty » (1894d)

« The Final Problem » (1894e)

—. (1902), *The Hound of the Baskervilles*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 667-766.

—. (1905), *The Return of Sherlock Holmes*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 481-666.

« The Adventure of Black Peter » (1905a)

« The Adventure of the Abbey Grange » (1905b)

—. (1917), *His Last Bow*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 867-980.

« The Adventure of the Bruce-Partington Plans » (1917a)

—. (1927), *The Case-Book of Sherlock Holmes*, repris dans *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres, 2009, p. 981-1122.

« The Adventure of the Blanched Soldier » (1927a)

« The Adventure of the Sussex Vampire » (1927b)

« The Adventure of the Veiled Lodger » (1927c)

COPPA, Francesca. (2012), « Sherlock as Cyborg. Bridging Mind and Body », dans Louise Ellen STEIN et Kristina BUSSE (dir.), *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*, Jefferson (NC) / Londres, McFarland & Company, p. 210-223.

DOHERTY, Robert. (2012-), *Elementary*, CBS.

« Pilot » (2012a)

« The Marchioness » (2013a)

« Blood is Thicker » (2013b)

ECO, Umberto. (1988), « Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction », dans Umberto ECO et Thomas A. SEBEOK, *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, p. 198-220.

GATISS, Mark et Steven MOFFAT. (2010-), *Sherlock*, BBC.

« A Study in Pink » (2010a)

« The Blind Banker » (2010b)

« The Great Game » (2010c)

« The Hounds of Baskerville » (2012a)

« The Reichenbach Fall » (2012b)

« The Empty Hearse » (2014a)

« The Sign of Three » (2014b)

LAHR, Sawyer J. (2011), « Dark Rumors and Hereditary Tendancies », dans Joseph STEIFF (dir.), *Sherlock Holmes and Philosophy: The Footprints of a Gigantic Mind*, Chicago / La Salle, Open Court, p. 189-196.

PEIRCE, Charles Sanders. (1878), « Deduction, Induction and Hypothesis », repris dans *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume II: Elements of Logic*, édition de Charles HARTSHORNE et Paul WEISS, Cambridge, Belknap Press, 1960, p. 372-388.

PEIRCE, Charles Sanders. (1903), « Three Types of Reasoning », repris dans *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. V: Pragmatism and Pragmatism*, édition de Charles HARTSHORNE et Paul WEISS, Cambridge, Belknap Press, 1960, p. 94-111.

—. (1913), « To F. A. Woods, on "Would Be" », repris dans *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VIII: Reviews, Correspondance and Bibliography*, édition de Arthur W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1958, p. 246-248.

RICHIE, Guy. (2011), *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, Warner Bros.

SHAKESPEARE, William. (1598), *Henry IV, Part 1*, édition de David Bevington, Oxford, Clarendon Press, 1987.

TAYLOR, Rhonda Harris. (2012), « A Singular Case of Identity: Holmesian Shapeshifting », dans Lynnette PORTER (dir.), *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*, Jefferson (NC) / Londres, McFarland & Company, p. 93-112.

TALIAFERRO, Charles et Michel LE GALL (2012), « Passionate Objectivity in Sherlock Holmes », dans Philip TALLON et David BAGGETT (dir.), *The Philosophy of Sherlock Holmes*, Lexington, University Press of Kentucky, p. 133-142.

Résumé

La télésérie *Sherlock* met en scène un Holmes contemporain, tributaire, à bien des égards, de la culture de l'ordinateur qui s'est déployée au cours des vingt dernières années. L'actualisation du personnage est particulièrement originale dans la mesure où elle associe constamment, par le biais de divers procédés visuels, processus mentaux et technologies informatiques. Cet article tente de comprendre en quoi un tel glissement est significatif par le biais d'une lecture croisée du canon et de l'adaptation. Il vise ainsi à montrer que la télésérie, dans ses divergences avec l'œuvre de Conan Doyle, propose implicitement une allégorie de la connaissance numérique.

Abstract

The *Sherlock* television series features a contemporary Holmes, tributary, in many ways, of the computer culture that has developed over the last twenty years. The updating of the character is particularly original in that it continuously combines, through various visual techniques, mental processes and information technology. This article attempts to understand how such a shift is significant through a joint reading of the canon and the adaptation. It aims to demonstrate that the series, in its differences with the work of Conan Doyle, implicitly offers an allegory of digital knowledge.

Arrêts sur image : fragments d'une identité-flux

Bertrand Gervais
Université du Québec à Montréal

Depuis 2009, l'artiste canadienne Suzy Lake a commencé une série d'autoportraits grandeur nature, intitulée *Reduced Performing*. Les images de cette série sont étrangement statiques. On y voit l'artiste suspendue dans les airs, impression accentuée au moment de l'accrochage en galerie. Les perspectives sont aplaties; le corps y paraît inerte, comme s'il s'agissait d'une dépouille. Tout semble artificiel : la prise de vue frontale écrase la masse du corps, aucun élément de décor ne transparaît, les mains sont déposées sur les cuisses ou sur le côté sans aucune grâce, les lunettes ne reposent pas de façon

naturelle sur le nez, même les yeux manquent d'expressivité, rendus énigmatiques par un certain flou. Que regarde Suzy Lake? Regarde-t-elle même quelque chose? Sur « Breathing # 5 », où l'artiste porte un chandail bleu rayé de noir, le haut du torse est l'objet d'une étonnante saturation. Le tissu perd de sa netteté, du vert apparaît, un bleu plus intense. Les contours d'un pentagone irrégulier sont dessinés. On finit par saisir que cette distorsion visuelle est la conséquence des respirations prises par l'artiste au moment de la prise de vue.

C'est que les clichés qui composent cette performance réduite, voire minimale, ont été réalisés à l'aide d'un numériseur grand format. Les photos n'ont pas été prises avec un appareil photo, mais avec un scanner, dont le processus de captation par balayage est lent et fastidieux, ne se calculant pas en centièmes ou en millièmes de seconde, mais en minutes, en véritables minutes. L'appareil utilisé par Lake met sept minutes à réaliser chacune des images. Comme le signale le catalogue de l'exposition de 2013 du Mois de la photo à Montréal, où ont été exposées ces photos, « [d]urant cette "exposition" prolongée, Lake respirait, clignait des yeux et pleurait parfois. [...] Il en résulte une image d'une étrange immuabilité qui se situe au croisement de l'image stylisée du catalogue et de la figure sainte descendue du ciel. » (2013, p. 84)



Suzie Lake, « Reduced Performing : Breathing # 5 », 2009

Le corps de Lake est ainsi capté par une technologie qui a été détournée de sa fonction initiale. L'efficacité des appareils photos numériques permet de capter des mouvements, même les plus furtifs. Avec un scanner fait pour reproduire des formes immobiles, le mouvement, tel que le clignement des yeux ou la respiration, qui implique l'expansion et la compression de la cage thoracique, apparaît sur l'image comme des zones floues. C'est du bruit. Le scanner n'est pas fait pour capter la vie, mais pour reproduire une image le plus efficacement possible. Les manifestations de la vie y sont excédentaires; elles échappent à la logique immobilisante du balayage du numériseur. En fait, l'objet même de la performance de l'artiste au cœur de la série est constitué de ces mouvements involontaires et habituellement négligés, parce que tenus pour acquis, battements de paupières, sécrétion de larmes, mouvements respiratoires, réflexes qui sont l'occasion, par le biais du dispositif utilisé, d'un fascinant procédé de défamiliarisation. Suzy Lake révèle elle-même l'objectif poursuivi par son projet : « Comment [...] réduire la dimension narrative de l'activité photographique tout en conservant une lecture du corps qui se révèle dans le temps? » (2013, p. 84) *Reduced Performing* le réalise en étirant le temps d'exposition, par la voie d'un dispositif détourné, qui est un véritable appel à l'histoire de la photographie, quand au XIX^e^ siècle les temps d'exposition se calculaient justement en dizaine de minutes.

Le corps numérisé par Lake est un corps sans artifices, ou si peu, un corps devenu pure surface, sans aucune intériorité, un corps immobilisé pour les besoins de la cause, rigidifié comme s'il était atteint de *rigor mortis*, étendu de tout son long sur une surface blanche; mais c'est en même temps un corps reproductible à l'infini dans sa surface même, parce que, fait

maintenant de pixels, il peut être intégré à un réseau, au cyberespace qui en démultipliera la présence et en diffusera les images.

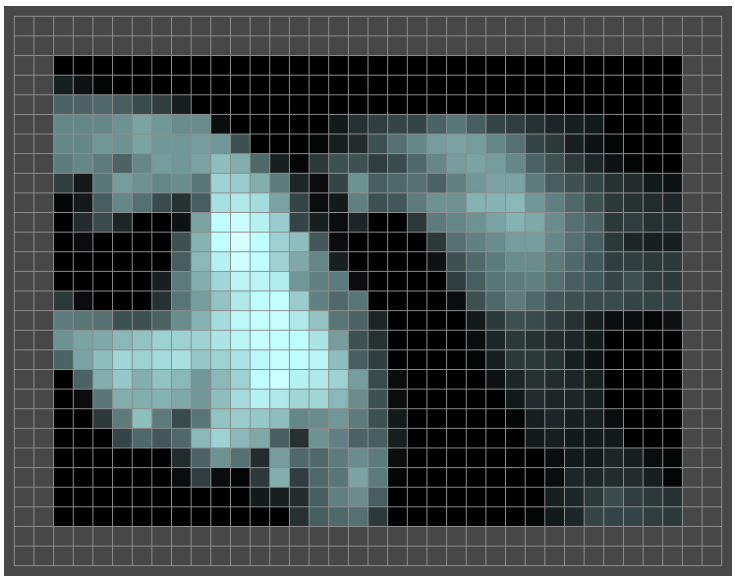
C'est un corps de pixels, un corps-image, conçu pour être manipulé, mais en même temps, c'est un corps qui a choisi de faire acte de résistance et qui doit se refermer sur lui-même afin d'accomplir une tâche, celle d'être immobile, le plus immobile possible. C'est donc un corps dont on s'échappe. À quoi Suzy Lake pense-t-elle pendant ces sept minutes? Est-elle attentive à ce qui se passe ou cherche-t-elle plutôt à s'extraire par la pensée de sa situation? Est-elle en train de muser, son esprit à mille lieues de son corps? Le numériseur finit par ressembler à un sarcophage qui ne réussit à retenir que le superficiel, la forme du corps, son volume, ses traits, le reste étant perdu, puisqu'impossible à capter.

Le corps numérisé est un corps-surface, un corps sans intériorité, sans intimité. C'est un corps soumis aux formes de l'extimité, où l'identité est déterminée par des flux (ici un flux de lumière) plutôt que par une permanence.

Une culture de l'image

L'expérience de Suzy Lake dans *Reduced Performing* permet d'appréhender le spectre de la diversité des formes d'inscription numérique du sujet contemporain. Celui-ci a non seulement le choix du dispositif, du plus simple au plus complexe, mais encore du degré d'intensité de son inscription, de la plus superficielle à la plus complète, allant des versions de soi, numérisées de quelque façon que ce soit, aux personnages et aux corps virtuels des arts médiatiques, qui sont souvent de

pures créations numériques. Au corps étrangement statique de *Reduced Performing* répond, par exemple, la figure fantomatique de *Encoded Presence*, le projet de Magruder de 2005 (Gervais et Desjardins, 2009, p. 9-23). L'image y est fortement, pour ne pas dire exagérément pixellisée; le corps dessiné à grands traits se déplace tel un spectre dans l'espace rectangulaire de la fenêtre compacte d'un téléphone cellulaire. Impossible de reconnaître qui que ce soit. L'objectif n'est pas d'immobiliser le corps, mais d'en signifier la présence, une présence précaire, furtive, mais tenace malgré tout. Si le mouvement dans *Reduced Performing* produit du flou et paraît excédentaire, il s'impose comme le principe même de *Encoded Presence*, qui n'offre rien d'autre à voir qu'une animation rudimentaire.

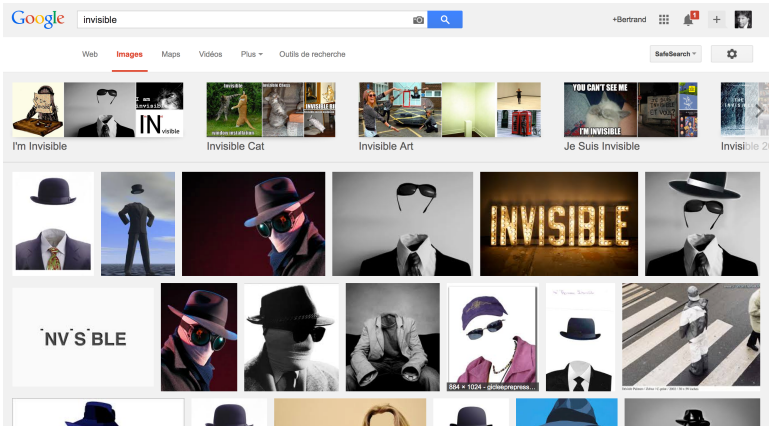


Michael Takeo Magruder, *Encoded Presence*, 2005 (capture d'écran)

Penser le sujet digital, ou plus précisément l'expression de la subjectivité en contexte numérique, c'est penser les formes de l'imaginaire contemporain. Un imaginaire marqué par une culture de l'écran de plus en plus prépondérante. Pour décrire cet ordre, on peut, à la suite de Christine Buci-Glucksmann, parler d'une folie du voir. Comme elle le souligne, « de l'omnivoyance baroque à celle du virtuel, de ses panoptismes et de ses interfaces, on a assisté à la naissance et au développement d'une *nouvelle folie du voir* à l'échelle mondiale » (2002, p. 227). Cette folie du voir étend son emprise sur de nombreuses sphères de nos activités sémiotiques et elle s'inscrit comme trait saillant d'une culture de l'écran, où la dimension iconique des interfaces prescrit plus que jamais son ordre symbolique singulier. Elle joue explicitement sur une contribution des images non seulement comme mode de représentation, mais comme modalités identitaires et processus de connaissance. Ce sont les deux aspects, identitaire et cognitif, sur lesquels je veux surtout m'arrêter ici. Et je le ferai en fonction de la place qu'occupe l'image, par la voie de la photographie, et l'écran, en tant qu'interface, dans nos habitudes et nos façons de nous définir.

Un premier exemple simple de cette folie du voir, ancrée en pleine culture de l'écran, c'est ce qu'on peut appeler le Dictionnaire visuel Google (DVG). Le DVG, ce sont les pages de résultats « images » du moteur de recherche Google. Il semble bien qu'à notre époque, tout soit visible, tout se donne à voir, jusqu'à l'invisible et l'impalpable. C'est la grande leçon des moteurs de recherche, et surtout du développement des métadonnées permettant d'indexer les photos et images téléversées sur des sites de partage ou des blogues. La page de résultats « images » du moteur Google offre ainsi des catalogues

étonnants d'images pour des interrogations qui devraient normalement ne rien donner. Strictement ne rien donner. Prenons le mot « invisible » (par définition, « qui n'est pas visible, qui échappe à la vue »). Entrons-le dans le DVG et, presto, on obtient vingt-cinq pages de résultats. Vingt-cinq pages de photos qui vous montrent l'invisible dans toute sa splendeur. L'homme invisible. La main invisible qui se fait sentir sur un corps. La voiture en partie effacée grâce à Photoshop. Des chats dans des poses étonnantes (pourquoi est-ce que les chats servent mieux que tout autre être vivant à figurer l'invisible? La question laisse perplexe...).

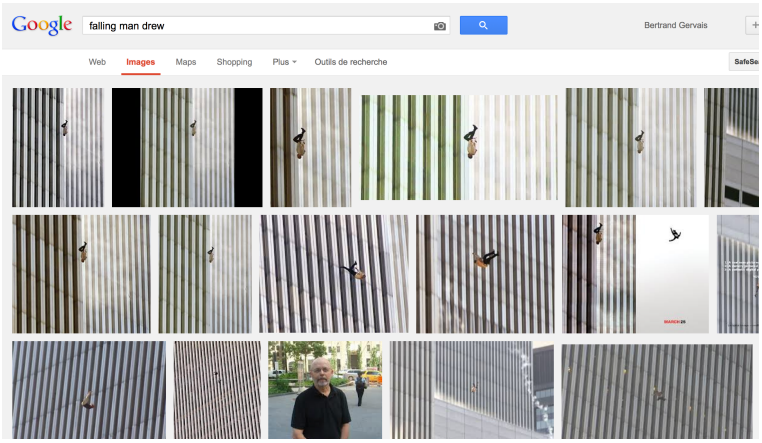


Capture d'écran des résultats « images » du moteur de recherche Google

De tels résultats sont, on le comprend aisément, paradoxaux. L'invisible, c'est ce qui ne se donne pas à voir. Pourtant, les résultats nous en offrent de multiples versions, toutes plus insignifiantes les unes que les autres. Entrez les mots « vide

absolu», « rien », « intangible », « irréel », « imperceptible », « indécelable », « deus ex machina », tous permettent d'obtenir des résultats. Des pages et des pages de photos de choses qui ne devraient pas pouvoir être vues. C'est dire que plus rien n'échappe au visible. Nous sommes, par le biais de la culture de l'écran qui se généralise, dans un régime de la visibilité absolue, et parfois même de l'absurdité absolue.

Tout est image. Il n'y a plus de mystère. Les symboles les plus ineffables s'offrent au regard. En même temps, tout est dénaturé. Car les images récupérées par le DVG ne portent pas sur les notions elles-mêmes, sauf exception, mais sur des marques de commerce. Ce sont des attributs de produits. Synec.doc, une firme spécialisée dans les sites web (un vrai cas de synecdoque...). Deus ex machina, un fabriquant de motos. Imperceptible, les condoms Skyn. Invisible, la lingerie Passionata, etc. Même les termes les plus abstraits génèrent leur poids en images concrètes. L'effet est pour le moins insolite, comme si notre époque n'était plus capable de penser abstraitement; comme si le cyberespace, pourtant abstrait par définition, rendait tout concret, palpable ou visible. Et on finit par s'interroger : quelle proportion du dictionnaire est représentée en images? Existe-t-il encore des mots qui ne sont pas associés à des images? Qui ne donnent aucun résultat dans le DVG? Même le rien et le vide absolu donnent des résultats visuels. La conséquence est simple : plus rien n'échappe au visible.



Résultats images de « The Falling Man » : la multiplication des images

Un autre effet notable du Dictionnaire visuel Google est le principe de généralisation et de multiplication des images. Une image singulière se voit multipliée presque à l'infini dès l'instant où elle suscite l'intérêt. L'exemple par excellence en est « L'homme qui tombe » / « The Falling Man », la célèbre photographie du photojournaliste de l'Associated Press, Richard Drew, prise au moment des attentats du 11 septembre 2001. Prise à 9 h 41 min 15 sec le 11 septembre, la photographie montre un homme en chute libre, la tête en bas, se découper du fond uniforme de l'image constitué par la paroi des deux gratte-ciel. Cette figure est devenue avec les années un des motifs les plus importants des fictions du 11 septembre. Il est évidemment facile de trouver cette photographie sur Internet. Il suffit d'entrer le titre de la photo, que l'on doit à un journaliste du magazine *Esquire*, sur un moteur de recherche. Mais les résultats de la requête donnent lieu à un déferlement d'hommes qui tombent. La photo de Drew et de nombreux

autres clichés des tours en flammes et de *jumpers* défilent à l'écran, entrecoupés d'images indirectement liées aux attentats, les unes associées au générique de la série américaine *Mad Men*, les autres à des figures sculptées ou peintes d'hommes défenestrés ou simplement en chute libre, tel Icare.

La photo unique de DExtimitérew, celle d'un homme immobilisé en plein vol par un procédé photographique, se trouve reproduite presqu'à l'infini sur le DVG. L'image est dématérialisée, réduite à la taille d'une vignette, banalisée à l'extrême, mais sa réitération sur la page de résultats du DVG lui donne un certain mouvement, comme si l'écran était le lieu d'un flip book d'un nouveau genre. À faire défiler le mur de photographies des Falling Man, on finit par identifier la page du DVG à la paroi d'un gratte-ciel contre laquelle l'homme se remet à glisser, dans un simulacre improvisé de la chute initiale. La multiplication participe à un étonnant processus de mythification, comme si, d'un événement ponctuel, la chute devenait la séquence rejouée *ad nauseam* d'un récit réduit à sa plus simple expression[1].

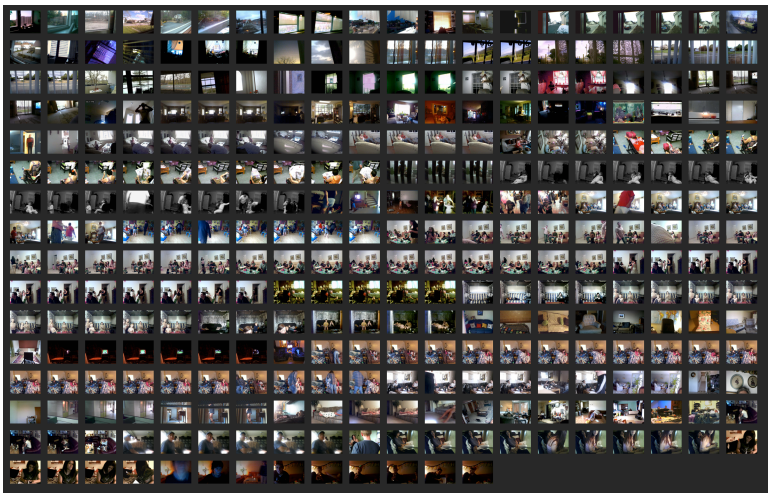
Extimité

Le sujet digital est marqué par une folie du voir, une exacerbation du rôle de l'image dans toutes les sphères de l'agir humain. Les images ne font plus que nous accompagner, elles orientent notre regard et, en culture de l'écran, nous imposent leur ordre sémiotique et symbolique. Pour Buci-Glucksmann, la transition d'une culture du livre à une culture de l'écran impose

[1] Dans Gervais (2014), j'ai exploré de façon soutenue cette figure de l'homme qui tombe.

aussi « le passage d'une culture des objets à une culture des flux, des écrans et des doubles » (2002, p. 230), une culture où l'identité se négocie comme une monnaie. Nous sommes de plus en plus la somme des images par lesquelles les autres nous perçoivent. C'est le fondement même de l'extimité et de l'identité-flux qu'elle détermine.

L'extimité, comme fondement des rapports identitaires, se développe de façon majeure en culture de l'écran. Ce néologisme a été développé en concept par Serge Tisseron. Le psychanalyste explique que l'intimité, en tant que gage de l'authenticité de l'expérience, n'est plus une donnée essentielle à la façon dont un sujet se définit. À la métaphore d'un noyau identitaire, cette vérité du sujet qui est, sauf exception, tenue à l'abri des regards indiscrets, succède celle d'une surface d'identification en constante négociation. Pour Tisseron, l'extimité représente « le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique » (2001, p. 52). Ce mouvement vers l'extimité a toujours existé, mais ce qui est nouveau, « c'est sa revendication et, plus encore, la reconnaissance des formes multiples qu'il prend » (p. 52). Toute technique s'accompagne « d'une posture psychique qu'elle induit et qui influe, à son tour, sur le contenu du message » (p. 63). La définition d'une extimité permet d'exprimer les changements qu'Internet provoque sur le plan des mécanismes de projection et d'identification au cœur de cette posture. Le cyberespace lui fournit « un espace pratiquement infini pour se manifester » (Tisseron, 2006, p. 6) et elle le fait d'une façon prépondérante.



Capture d'écran du projet *Everybody's Autobiography de* Cheryl Sourkes

Dans *Everybody's Autobiography*, Cheryl Sourkes explore des sites d'hébergement de webcams afin d'y récupérer des images. Cela donne une mosaïque fascinante de scènes de vie, toutes plus banales les unes que les autres. Des hommes et des femmes se filment dans leur salon en train de regarder la télévision, de manger des croustilles, de lire, de jouer avec leurs enfants ou de dormir. Le projet nous transforme en voyeurs. En témoins d'un spectacle tout aussi insignifiant que futile. Pourquoi ces gens se filment-ils? Que gagnent-ils à ce que leur image soit diffusée? Quel œil bienveillant transformera leur quotidien en événement? Le projet de Sourkes, en offrant un échantillon d'images réunies en un grand tableau, constitue un véritable *Panopticon*, où un observateur distant et invisible peut à sa guise surveiller et contrôler un ensemble d'individus, chacun capté dans sa cellule à toute heure du jour ou de la nuit. Mais c'est un *Panopticon* sans possibilité d'action, un simulacre

de dispositif de surveillance, puisque les images des webcams ont été enregistrées et que l'observateur n'a aucune possibilité d'intervention. Sourkes signale d'emblée le caractère évanescent des webcams, dont elle se sert de façon majeure dans ses œuvres et dispositifs :

> Les photographies disparaissent presque aussitôt qu'elles apparaissent. Les images de ces caméras sont des résidus virtuels qui participent à une économie du rebut et de la décharge. Ce sont des portails vers des endroits inaccessibles. Réunies, elles constituent cependant un portrait de la culture contemporaine. (Sourkes, 2013; je traduis)

Un portrait à caractère ethnographique, nullement intentionnel. Un portrait qui parle aussi d'un irrépressible besoin de prendre place, de quelque façon que ce soit, dans le grand échange d'images que le réseau permet.

Identité-flux

Buci-Glucksmann parle de cette extimité en termes de Moi-toile, expression forgée à partir de la notion de Moi-peau de Didier Anzieu. Le Moi-toile se présente comme un feuilleté, constitué par « une multiplicité de plans d'inscriptions, qui s'entre-expriment et se surimpriment dans un aller et retour incessant » (2002, p. 260). Le Moi-toile est une identité-flux en constante renégociation : « [Il] introduit une véritable perte de territoire identitaire par des passages continus de frontières, de sensibles et d'arts. Car le corps élargi ouvre à un véritable "théâtre des interfaces", avec sa pluralité de regards et son intersensorialité. » (p. 262)

Quel que soit le terme utilisé, celui de Moi-toile, de Moi-écran ou d'extimité, tous recouvrent une même réalité, celle

d'une identité-flux, permettant de cerner les rapports identitaires établis dans le cyberespace ou, plus largement encore, établis en culture de l'écran, voire de l'écran relié, si par là on veut bien entendre l'écran d'un ordinateur ouvert sur un réseau de communication. Ce sont des identités qui font écran. L'identité-flux s'impose en fait comme une identité cybernétique, au sens d'une identité virtuelle établie en situation de communication, situation provisoire quoique stable, puisque déployée sur la base d'un réseau pérenne.

L'identité est le produit de la rencontre de multiples flux, que ce soit celui des événements quotidiens ou le flux de nos propres pensées qui nous constituent comme sujet. Évidemment, ce flux, dans le cyberespace, n'est plus une métaphore permettant de conceptualiser le mouvement et les processus en acte, il s'impose comme une réalité phénoménologique. De nombreux artistes web jouent avec cette identité-flux. Mark Amerika en parle d'ailleurs en termes de « digital flux persona » (2011, p. 12 et *passim*), qui apparaît de plus en plus comme un troisième terme venant complexifier l'opposition établie par Paul Ricœur entre identité-ipse et identité-idem. Au couple oppositionnel du propre (ipsé) et du semblable (même), répond l'identité-flux en continuelle renégociation. C'est une identité différentielle, en processus permanent d'ajustement.

Quelles sont les caractéristiques de cette identité-flux? La première est évidemment la prépondérance des dispositifs techniques, qui servent d'appui à cette identité. Les paramètres de l'identité-flux sont déterminés afin de répondre aux exigences du numérique et de la culture de l'écran. La deuxième est l'instabilité des marqueurs identitaires, qui permettent tous

les jeux, à l'aide de pseudos et d'avatars, de constructions de personæ complexes, de manipulations de corps virtuels et de figures imaginaires. Ces jeux favorisent un brouillage de plus en plus important des limites de la fiction, processus qui est au cœur même de la culture de l'écran. En boutade, on pourrait dire que nous sommes des Zelig numériques. Dans son film éponyme de 1983, Woody Allen met en scène un véritable homme-caméléon qui change de corps au gré des rencontres, se transformant en rabbin, en Afro-Américain ou en Chinois, le temps d'une brève rencontre. L'identité-flux détermine, si on me permet le néologisme, une *zeligation* identitaire ou un *caméléonisme* numérique, qui nous permet d'adopter la figure que nous voulons, vraisemblablement sans conséquence physiologique notable.

Une troisième caractéristique est l'importance qu'y joue l'image, toutefois une image faite non pas pour être regardée mais manipulée. Et une image qui occupe le devant de la scène. C'est bien ce que les réseaux sociaux nous disent, de Facebook à Google+. Nous sommes dans une logique de l'anecdotique et du superficiel, mais, plus important encore, de l'immédiatement présent et du renouvelable à l'infini. Sur les réseaux, nous sommes la somme des images que nous avons mises ou qui ont été mises en ligne et où nous figurons. Nous existons virtuellement à la croisée des flux – flux urbain, flux des capitaux, flux informationnel d'un réseau accessible depuis un écran, flux interne de la pensée –, et ce sont ces flux qui déterminent l'identité que nous pouvons adopter.

L'ordre des images

L'écran, surtout depuis la généralisation de l'ordinateur graphique, implique une interface fondée sur les relations iconiques, qui repose par conséquent sur l'image et ses particularités médiatiques et sémiotiques. La culture de l'écran entérine en fait une réalité de plus en plus prégnante, celle d'une image devenue processus de connaissance. Cette image, on la regarde et on la manipule, on s'en sert pour connaître et se reconnaître, et son régime sémiotique singulier impose sa logique associative et relationnelle.

Il convient de distinguer, comme le fait Tisseron, une image objet et un « objet-image ». Aborder l'image comme un objet, comme il le fait, permet de prendre en compte « l'ensemble des relations que nous entretenons avec elle. Ces relations engagent sa matière, son poids, son épaisseur, le jeu de son recto et de son verso, mais aussi la possibilité de la manipuler et de la transformer. » (1999, p. 109-110) Tisseron continue en disant :

> Ce qui caractérise le règne de l'objet-image, c'est que la relation aux contenus des images ne peut plus être envisagée sans prendre en compte la relation physique et psychique que le sujet entretient avec son support. Cette approche implique de renoncer au paradigme habituellement retenu pour parler des images, celui du miroir. L'image n'est pas un miroir, ou plutôt, elle est un miroir que l'on transforme avec les mains. (p. 109-110)

L'image n'est plus faite pour être regardée, ou pour représenter, mais pour imposer un ordre ou entretenir une identité. Elle est un miroir qu'on transforme en le manipulant. Un miroir qui sert à générer des doubles, à reproduire des formes, en les multipliant. Le moment narcissique du reflet peut être non seulement étiré, soutenu dans une durée, mais devenir le lieu

d'un travail, d'une série de manipulations qui viennent brouiller les frontières entre le réel et le fantasme, entre soi et la figure que l'identité-flux permet de mettre en circulation.



« Los Hermanos Miranda », photographie de Pierre Dalpé

Un photographe tel que Pierre Dalpé met ces possibilités techniques du numérique à contribution en créant des images d'une inquiétante étrangeté. Dans sa série intitulée *Personæ*,

accessible en ligne sur son site web, mais disponible aussi sous forme de livre, il multiplie les photographies de jumeaux. Que ce soient les photos de Brandi et de Tammy, des frères Miranda, des sœurs Siddiqi ou encore des jumelles Forrest, chacune offre, dans une mise en scène d'une grande banalité, le spectacle de jumeaux, voire de triplets. Ces photos sont des constructions. Du moins pour la plupart. Les jumeaux et jumelles de la série *Personæ* sont des fabrications, le photographe ayant demandé à ses sujets de poser deux ou trois fois dans des versions différentes d'eux-mêmes. Le travail de composition de l'image se fait dans l'après-coup, à l'aide du numérique. Et le rendu recherché n'est pas la création de créatures virtuelles ou fantomatiques, mais bien plutôt de doubles tout ce qu'il y a de plus banals, captés dans des lieux ordinaires, à la manière de Diane Arbus, par exemple. On peut aisément, si on ne connaît pas le travail du photographe, prendre ses sujets pour de véritables jumeaux. Comme le signale Dayna McLeod, « *Personæ* respire l'authenticité en raison de sa perfection formelle et remet en question la pertinence culturelle de tout ce qui constitue des copies, qu'il s'agisse d'êtres humains, d'images numériques ou d'objets tangibles comme des photographies » (2010, p. 21). La frontière entre le vrai et le faux, du moins entre l'authentique et le fabriqué, est indiscernable. Ce n'est qu'à la répétition, en étant confronté à plus d'une photographie, qu'on parvient, comme spectateur, à avoir des soupçons sur le caractère fabriqué des clichés. Et, dès que nous comprenons que les sujets de Dalpé sont des doubles et que les photos sont le résultat d'un savant montage, pour ne pas dire d'un trucage, « nous commençons à retirer une à une les pelures de l'oignon, à déceler les couches identitaires et nous nous retrouvons, en fin de compte, face à notre mortalité et à notre vanité » (p. 22).

Le problème, par contre, avec une telle posture, c'est qu'elle fait l'impasse sur le caractère non systématique de la démarche de Dalpé. Dans *Personæ*, on trouve aussi de véritables jumeaux! C'est que la frontière entre l'authentique et le fabriqué n'est pas là pour être franchie, mais littéralement habitée. Et il est impossible de déterminer chaque fois, de façon certaine, ce qu'il en est des clichés. L'identité n'est plus stable, elle devient un jeu, où la surface (ce qu'en régime d'intimité on aurait appelé le paraître) s'impose comme marqueur principal. L'identité est un effet de présence. Ce qui est bien une conséquence de l'identité-flux.

Un tel jeu sur les apparences, et sur une frontière de plus en plus poreuse entre l'authentique et le fabriqué, se retrouve aussi dans les photographies des frères Carlos et Jason Sanchez. Là encore, de singuliers effets de présence se font sentir. Une de leurs photographies, intitulée « Natural Selection » (Sanchez, 2007), montre deux chiens qui sont sur le point d'attaquer un troisième, déjà en posture de défense. Les crocs sont sortis, les poils hérissés, on croit presque entendre les grognements. La violence a été saisie sur le vif. On ne sait rien des circonstances qui ont mené à cette attaque. Le titre de la photographie nous parle de sélection naturelle, et on comprend que le chien noir fera les frais de sa différence, attaqué par deux chiens semblables dans leur pelage, noir et beige. Mais, quoi qu'il en soit de son contexte ou de sa signification, l'agression est figurée de façon non ambiguë dans cette image, d'où l'effet d'immédiateté de la représentation ressenti.



Carlos et Jason Sanchez, « *Natural Selection* », dans *The Moment of Rupture*

La charge d'agressivité est telle dans *Natural Selection* qu'on en oublie aisément qu'il s'agit d'une photo. Notre attention se concentre sur le contenu de l'image, plutôt que sur le médium lui-même, sur les deux chiens qui en attaquent un troisième. À aucun moment on ne pense au fait qu'il pourrait s'agir d'une agression simulée. Ce sont des chiens après tout, qui ne font pas dans la représentation et la fiction. L'agression est réelle.

Cette violence et le caractère urgent de la situation suggèrent que cette scène est spontanée. Cette photographie rend compte d'un « ça-a-été », pour reprendre l'expression de Roland Barthes (1980, p. 120). L'usage du plan rapproché et l'absence de références spatiotemporelles aident à provoquer cet effet. De plus, notre peur de ce type de situation peut nous conduire à atténuer la différence entre le réel et le représenté. Lorsque nous nous sentons menacés, plus aucune différence ne tient, car cette émotion engage autre chose que notre rationalité. Elle engage notre instinct de survie, à l'image de la réaction du chien noir agressé. Or, cette scène, « croquée sur le vif », n'a rien de spontané, il s'agit d'un montage. La scène a été entièrement créée en studio à l'aide d'un éleveur de chiens. D'ailleurs, si on regarde bien les deux chiens agresseurs, on devine facilement qu'il s'agit de doubles, comme avec les photos

de Dalpé. Il n'y a qu'un seul chien noir et beige qui attaque le noir, mais sa figure a été dédoublée par le biais du montage numérique.

Natural Selection est une pure fiction photographique, qui nous parle, comme toutes les photos des frères Sanchez, de cet espace intercalaire ouvert, en culture de l'écran marqué par une manipulation numérique des données, entre le vrai et le faux, l'authentique et le fictionnel, espace frontière qui permet à des effets de présence d'être ressentis et d'imposer leur logique symbolique. Ça nous parle. Dans le flux des données et des images, celles-ci nous disent quelque chose du monde, même si leur propos est construit de toutes pièces.

Une somme d'images

Ce qui apparaît évident, c'est que la photographie et les images, de façon plus large, sont liées à nos comportements cognitifs. On manipule les images, on les transforme, mais on s'en sert aussi pour réfléchir, pour être ému, pour se souvenir, pour assurer notre relation au monde. Les images servent à connaître et à se faire connaître. Elles sont au cœur de notre identité-flux. Réfléchir, se souvenir, c'est travailler avec des images, c'est toucher et retoucher des images. Comme le dit Gregory Chatonsky, « l'image n'est plus une représentation depuis des décennies déjà, mais un instrument. [...] C'est l'apparition d'une image-instrument, de sorte que l'écran ne se limite plus à l'inscription de l'image, il revêt également un fonctionnement instrumental et c'est pourquoi il devient tactile. Il ne concerne plus seulement le regard, mais la main. » (2008, p. 109)

Les photos des frères Sanchez, de Pierre Dalpé et de tous ces autres photographes qui manipulent des images, s'inscrivent dans une culture de l'écran; elles prennent place dans une culture où les rapports de représentation sont déployés selon de nouveaux principes, dont la notion même d'écran permet de saisir la différence.

Nous sommes une somme d'images. Nous sommes la somme des images que nous projetons de nous et que les autres se font de nous. C'est l'un des principes de l'identité-flux. Une identité en constante négociation, tantôt passeport, tantôt monnaie d'échange.

C'est dire que la dynamique des relations en culture de l'écran n'est pas fondée sur la tradition, l'identité, la pérennité et la mémoire, marqueurs d'un sujet défini par son intimité, mais sur un autre ensemble de notions, parmi lesquelles on note la traduction, la variation, la labilité et l'oubli[2]. Ces notions participent à la définition d'une identité-flux. Elles dessinent une expérience singulière et voient à l'apparition de modes de relations et de découverte soumis à des ajustements inédits.

[2] Pour une description de ces quatre termes, voir Gervais (2010).

Bibliographie

AMERIKA, Mark. (2011), *remixthebook*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

BARTHES, Roland. (1980), *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. (2002), *La Folie du voir : Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée.

CHATONSKY, Gregory. (2008), « La répétition des limites. Diffusion, projection et immersion », dans Louise POISSANT et Pierre TREMBLAY (dir.), *Esthétique des arts médiatiques, Prolifération des écrans*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 87-129.

DALPÉ, Pierre. (2010), « Los Hermanos Miranda », photographie parue dans *Personæ*, Mont St-Hilaire, Les éditions Cayenne.

GERVAIS, Bertrand et Marième DESJARDINS. (2009), « Le spectacle du corps à l'ère d'Internet. Entre virtualité et banalité », *Protée*, vol. 37, nº 1, p. 9-23.

GERVAIS, Bertrand. (2010), « Le cyberespace : principes et esthétiques. Réflexions sur le contemporain VII », *Salon double,* novembre, <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/le-cyberespace-principes-et-esthetiques>.

—. (2014), « Une figure suspendue. Reprise et dédoublement du "Falling Man" dans les fictions du 11 septembre 2001 », dans Bertrand GERVAIS, Alice van der KLEI et Annie DULONG (dir.), *L'Imaginaire du 11 septembre 2001. Motifs, figures et fictions*, Québec, Nota bene, p. 173-193.

MCLEOD, Dayna. (2010), *Personæ*, Mont Saint-Hilaire, Les éditions Cayenne.

RICŒUR, PAUL. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

SANCHEZ, Carlos et Jason. (2007), *The Moment of Rupture / L'instant de la rupture*, Montréal, UMA, La Maison de l'image et de la photographie.

SOURKES, Cheryl. *Cam Work*, <http://www.cherylsourkes.com/index.htm>.

TISSERON, Serge. (1999), *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier.

—. (2001), *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay.

—. (2006), « Les nouveaux visages de l'extimité : l'artiste et le délinquant », *Esse arts* + opinions aut./hiv., nº 58, <http://esse.ca/fr/les-nouveaux-visages-de-l%E2%80%99extimite-l-artiste-et-le-delinquant>.

WOMBELL, Paul (dir.). (2013), *Drone : l'image automatisée*, catalogue, Mois de la photo à Montréal, Kerber, Photo Art.

Résumé

L'imaginaire contemporain est marqué par une « folie du voir », laquelle étend son emprise sur de nombreuses sphères de nos activités sémiotiques et s'inscrit comme trait saillant d'une culture de l'écran. Elle joue explicitement sur une contribution des images non seulement comme mode de représentation, mais comme modalités identitaires et processus de connaissance. C'est sur ces deux aspects, identitaire et cognitif, que s'arrête cet article, en fonction de la place qu'occupe l'image, par la voie de la photographie, et l'écran, en tant qu'interface, dans nos habitudes et nos façons de nous définir, dans la constitution d'une « identité-flux ».

Abstract

The contemporary imagination is characterized by « la folie du voir » (the madness of seeing) which extends its grip on many spheres of our semiotic activities and registers as a salient feature of screen culture. It explicitly plays on the contribution of images not only as a mode of representation but as identity terms and knowledge process as well. This article focusses on these two aspects of identity and cognitive operations, according to the role played by images (through photography) and screens (as interface) in our habits and our ways of defining ourselves, in the creation of an « identity-flow ».

L'éloquence huguenote : lecture pragmatique de la *dispositio* des *Tragiques*

Sangoul Ndong
Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)

Dominé par la vindicte, le poète des *Tragiques* construit un discours licencieux d'une discontinuité exceptionnelle : étalage d'images avilissantes, déferlement de vociférations, jeux de contrastes piquants, ironies cinglantes, etc. Avec ce langage décousu dicté par le désir d'importuner les derniers princes Valois, Agrippa d'Aubigné exécute une pratique de la poésie polémiste fondée sur l'éloquence huguenote. La structure formelle de celle-ci correspond à l'ensemble des matériaux

endogènes hérités de ses discours enflammés et fermes dans les assemblées protestantes[1]. Ses composantes sont les aveux d'intention[2], le récit de faits réels ou allégoriques ainsi que les interventions impulsives de l'énonciateur et celles de porte-voix appariés sous forme de réactions du bon sens et de sentences bibliques. Mais, en marge des sources[3] probables et de la nature architecturale[4] de ces registres, les *faire* pragmatiques de l'éloquence huguenote restent à interpréter dans les détails. Comment, au moment où il se positionne dans la mêlée des œuvres militantes du temps des guerres de

[1] Par exemple, s'opposant vigoureusement à la politique royale tout au long de l'Assemblée de Châtellerault en 1605, Aubigné a « mené la vie dure à Sully au cours des entretiens » (Lazard, p. 316).

[2] Sur ce point, Diané (2013, p. 227) attire l'attention sur le fait qu'« au moment où, dans son aventure poétique et spirituelle, le protestant entre en scène pour s'approprier du langage qu'il croit avoir entouré de toutes les garanties possibles, il est saisi d'une terrible frayeur et d'une inquiétude portant sur le statut d'une parole humaine pécheresse et, en même temps, destinée à prendre en charge la splendeur divine. Car, dès le début, il existe une inadéquation constitutive entre le projet poétique réformé et sa réalisation », cf. **«** Orthodoxie calviniste et ruses du discours ».

[3] « On devra distinguer entre les sources qui relèvent de la formation religieuse de l'auteur [...] et celles qui tiennent à sa culture humaniste et littéraire », écrit Lestringant (1986, p. 19). Pour les sources religieuses, voir Soulié, Lestringant (1987) et Forsyth (« La justice de Dieu d'après les sources bibliques des *Tragiques* » (dans 2005, p. 19-54). Pour les sources profanes, voir Langer et Baïche. Il existerait encore une énorme dette des *Tragiques* envers les ouvrages qui ont cherché à conserver la mémoire des guerres de religion : *La vraye et entière histoire des troubles* (1573) de La Popelinière; *Histoire mémorable du siège de Sancerre* (1574) de Jean de Léry; *Commentaires* (1576) de Blaise de Monluc; *Mémoires de l'Estat de la France sous Charles IX* (1576) de Simon Goulart; *L'Histoire des martyrs* (1614) de Jean Crespin; *Discours politiques et militaires* (1587) de François de la Noue. Ces emprunts des *Tragiques* à des ouvrages religieux, profanes et historiques correspondent à ce que Jean-Raymond Fanlo et Vân Dung Le Flanchec dénomment « hybridation des sources, hybridation des genres » (2003, p. 39).

[4] Pour ce thème, voir Fanlo (1990), Matthieu-Castellani (1984) et Lestringant (2013).

religion pour prendre le parti de la France et du protestantisme, Aubigné crée-t-il un « contact des esprits » (Perelman, p. 28) suffisamment éloquent pour disqualifier les derniers princes Valois et leur interdire toute sympathie du lecteur? Quel est le pouvoir de nuisance et de mobilisation de l'alternance *narratio* / *vituperatio* et des voix enchâssées? Pour montrer les dispositions psychologiques que *Les Tragiques* créent chez les cibles et les lecteurs d'Agrippa d'Aubigné, une question de pure méthode consiste, pour nous, à analyser les forces agissantes successives des visages disparates de l'instance auctoriale[5], du passage du « vu » à la remontrance et des voix tierces.

La persona

> Puis qu'*il faut s'attaquer aux legions de Rome*,
> Aux monstres d'Italie, *il faudra faire comme*
> *Hannibal*, qui par feux d'aigre humeur arrosez
> Se fendit un passage aux Alpes embrasez.[6] (« Misères », vers 1-4)

Commençant « d'une manière inhabituelle » (Forsyth, 2005, p. 164), ce quatrain liminaire de « Misères » signale chez Aubigné l'impératif oppressant d'assaillir et d'éreinter tous ceux qui, à ses yeux, portent la responsabilité des tueries entre catholiques et protestants au XVI[e] siècle. Du coup, il précise le style lapidaire que le poète a l'intention de mettre en marche pour toucher ses cibles dans leur chair. Car, en proie à

[5] Fanlo (1990, p. 35) montre sur ce point qu'alors qu'une figure du poète-soldat se dessinait dans l'*Hécatombe à Diane*, c'est un ensemble de figures hétérogènes qui se découvre dès l'exorde de « Misères » : révolté matricide tel César, Aubigné se fait chef de guerre à l'image d'Hannibal contre les légions romaines, mais aussi croyant agenouillé et témoin biblique à l'image de David.
[6] Toutes nos références aux *Tragiques* se rapportent à Agrippa d'Aubigné (1616 / 2010).

l'indignation juvénalienne[7], Aubigné décide d'exhiber et de censurer les vices des derniers princes Valois dans son poème nouveau. De la sorte, c'est en se laissant contaminer par les mêmes tourments qui l'ont conduit à déplorer « les errements et les péchés de sa jeunesse » (Lazard, p. 361), à tisser le lien entre poésie et histoire (« Je veux peindre la France », « Misères », vers 97) et à motiver son inspiration par sa réaction farouche contre les horreurs des temps présents (« par l'affliction plus sage devenu, / J'entreprens bien plus haut, car j'apprens à ma plume / Un autre feu, auquel la France se consume », « Misères », 56-58), que le lecteur se fait séduire par la conversion morale régissant la très brave écriture des *Tragiques*. Notamment les ricanements que le poète fulmine contre flatteurs, financiers et justiciers au seuil de « Princes », où il prend la décision courageuse d'« ouvrir les fonds hideux, les horribles charongnes / Des sepulchres blanchis » (vers 6-7), plaisent à la morale universelle et donnent toute sa force d'audience à ses déclarations d'intention dénonciatrices et vitupératrices.

Ces annonces polémistes sont le témoignage de l'intransigeance indéfectible d'un héraut de la Justice qui, écrit G. Schrenck, « demeure, envers tous et contre tout, l'incorruptible » (p. 9). Mais, au dire personnel du poète lui-

[7] Les raisons morales qui motivent l'écriture des *Tragiques* rappellent les dégoûts vécus par Juvénal par rapport à la gangrène morale de son siècle et qui lui font dire, dès l'ouverture de ses *Satires* :

> Comment ne pas écrire des satires?
> Quelle résignation à cette Rome injuste,
> Quel cœur de bronze faut-il pour se contenir
> Quand l'avocat Mathon étrenne sa litière
> Toute pleine de lui, avec sur ses talons
> Celui qui vend ses plus nobles amis,
> Et se jette, glouton, sur les restes des grands? (I, vers 33-52)

même, sa vocation à prendre à partie « le joug de Médicis » émane aussi de sa conversion à la *furia* que suggère le devoir de défense du sceau de la doctrine calviniste soufflé dans son âme au sortir de sa vision de Talcy. Cette vision « serait la vision d'où serait sortie la description des tableaux célestes, sinon la totalité des *Tragiques*. [Elle a] une fonction d'épilogue […]. C'est aussi un exorde » (Fanlo, 2010, p. 75). Elle est une pamoison illuminatrice avec les attributs d'un séjour initiatique dans « le beau païs des ames » (« La Chambre dorée », 114), où l'esprit d'Aubigné « fut mené dans les regions pures » (« Les Fers », vers 1198) pour recevoir l'injonction d'« écrire pour » (Denis, p. 67) l'Église en faisant retentir les colères de Dieu aux oreilles de tous ceux qui défient l'Alliance biblique :

> Retourne à ta moitié, n'attache plus ta veüe
> Au loisir de l'Eglise, au repos de Capüe.
> *Il te faut* retourner satisfaict en ton lieu,
> *Employer ton bras droict aux vengeances de Dieu*.
> (« Les Fers », vers 1417-1420; je souligne)

Exposant l'indignation morale et le devoir de « vengeances de Dieu » qui déterminent la conversion d'Aubigné à la poésie furieuse, les indications sur la *persona* se destinent ainsi à influencer sensiblement les esprits. C'est tout ce qui fait éprouver de la sympathie envers le poète et reconnaître sa vocation missionnée qui est privilégié dans l'« Avis au lecteur », la préface, les exordes de « Misères » et « Princes » ainsi que plusieurs autres endroits du texte poétique. Comme l'orateur public, Aubigné s'y montre « sous un certain jour[8] » pour capter les attentions avec l'exposition des mobiles de son énonciation.

[8] Pour Aristote (p. 181), « comme la rhétorique a pour objet un jugement […] il importe beaucoup, pour amener la conviction […] de savoir sous quel jour apparaît l'orateur et dans quelles dispositions les auditeurs supposent qu'il est à leur égard, et, en outre, dans quelles dispositions ils sont eux-mêmes ».

De fait, comment se présenter, pour que le poème « soit lu » (Perelman, p. 28) et réalise les actions escomptées contre les adversaires et sur les lecteurs, qui doivent être conduits à leur en vouloir? Sur quels ressorts psychologiques le discours doit-il jouer? Tout se passe sur le plan des postures oratoires, des représentations personnelles d'Aubigné, lui-même se montrant tour à tour patriote intransigeant, dévoué entier à l'Honneur et David missionné.

Avec ces attributs de héraut moral et de sentinelle biblique, le poète développe un art subtil de l'introduction de la conversation visant à mettre « hors de combat » (Guèye, p. 357) les catholiques et leurs avocats poétiques. De fait, *Les Tragiques* s'inscrivant dans une logique de rehaussement des protestants, dont les *Discours des misères de ce temps* avaient sali la réputation, il est important pour Aubigné de se façonner une image auguste de lui-même, où tout ce qu'il hait correspond à tout ce que la morale universelle la plus élémentaire rejette. Dans le même temps, les valeurs au nom desquelles il déclare écrire au péril de sa vie (« Le fardeau, l'entreprise est rude pour m'abbattre; / Mais le doigt du Tres-fort me pousse à le combattre », « Princes », vers 41-42) sont celles prescrites par l'*Écriture* et dont les humains, de quelque pays ou de quelque époque qu'ils soient, auront toujours besoin pour vivre en harmonie. Ce travail de séduction relève de la psychologie morale[9]. Soucieux d'agir sur ce que le lecteur a de moins rationnel, les agréments humains, il met en évidence l'*ethos*, les

[9] À propos d'art de la conversation, on apprend avec Saint-Augustin que « l'auditoire ne sera vraiment persuadé que s'il est, (dès l'exorde), conduit par vos promesses et effrayé par vos menaces, s'il rejette ce que vous condamnez, et embrasse ce que vous recommandez ». Voir *Patrologie latine*, t. XXXIV, *De la doctrine chrétienne*, livre IV, chapitre 13, Paris, 1887, cité par Perelman, p. 30.

dispositions morales du sujet énonciateur ou ses attributs, et joue sur le *pathos*, les passions des allocutaires de l'œuvre poétique, le pathétique qui fait gagner les adhésions avant toute attaque discursive. L'*ethos* étant ce qui donne crédibilité, les motifs éthiques et religieux de sa conversion poétique permettent à Aubigné d'être écouté non pas seulement par ceux qu'il rêve d'enrôler, mais aussi par ceux de ses coreligionnaires qu'il souhaite encourager à persévérer dans le dynamisme de la foi. Il s'agit de la « pétition de principe » (Perelman, p. 42), de ces apprêts discursifs, déclarations d'intention, indications sur les mobiles du discours et l'énonciateur lui-même visant à donner une certaine opinion favorable sur Aubigné.

L'éternel honneur de cette « étincelle de Juvénal » (Tabart, p. 10), c'est d'être une plume alerte, car il se range dans le bataillon de ces grandes voix austères qui, dans tous les temps, se dressent contre le viol des valeurs légitimes. Tout chez lui proclame la fidélité infaillible à l'Honneur et à l'Alliance. Tout chez lui évoque un Devoir d'écrire féroce, fédérateur des épris de justice, de liberté, de paix et de piété. Dans la tension rhétorique des *Tragiques*, la légitimité discursive à pousser au climax l'assaut contre les vices des princes Valois brise toute cloison entre dénonciations annoncées et châtiments verbaux. À côté des postures discursives qui, certes, assurent au discours une certaine audience, le propos pragmatique convoque le renfort de l'éloquence indignée pour réprimer les travers des mis en cause et conquérir le lecteur le plus complètement possible.

Narratio *et* vituperatio

Dans le récit des misères publiques imputées aux chefs de France (« Misères », « Les Feux », « Les Fers ») et le catalogue de leurs travers (« Princes », « La Chambre dorée »), s'enchâssent des soulèvements vindicatifs. Ceux-ci d'abord prennent à témoin les instances judiciaires des clichés tragiques (les lecteurs-juges et Dieu) face aux exactions décriées, puis font état de la fonction répressive du blâme en assénant des coups de hache à ceux-là qui ont trempé leurs mains dans le sang des Français. Il s'agit d'inflexions interpellatrices au travers desquelles « la figure du poète narrateur, qui s'exprime à la première personne, se modifie » (Lazard, p. 358) pour donner libre cours à un art de la délibération à vocation lapidaire. La « brusquerie » dont André Gendre (p. 63) fait état à propos de la composition des *Discours des misères de ce temps* de Pierre de Ronsard se lit ici. Elle correspond à la « polémique ardente » (Lombart, Thorel et Pouey-Mounou, p. 82), à ce « glissement qui s'opère alors du discours historique au discours juridique » (Lestringant, 2013, p. 57), à ce déferlement d'invectives *ad hominem* où le discours poétique bascule du chef d'accusation à « la prise à partie directe » (Lombart, p. 113), avec une série d'interpellations féroces accusant les derniers princes Valois de tous les maux dont souffrent la France et l'Église.

C'est dans cette visée que s'inscrit cette apostrophe interrogative qui s'en prend sans détour à Henri IV pour l'amener à se juger et à se mépriser au sens propre du terme : « Prince, comment peux-tu celuy abandonner / Qui pour toy perd cela que tu ne peux donner? » (« Princes », vers 615-616) De nombreuses admonestations similaires s'adressent nommément à Catherine de Médicis, exclue elle aussi du code

de bonne conduite. À travers la longue harangue dressée contre cette Régente dans « Misères » (vers 747-992), l'alexandrin est ponctué d'une tonalité vigoureuse et revêt un caractère coercitif du fait de la présence des nasales, des sonorités lourdes et aiguës, toutes propres à la morsure morale, et aussi de la prééminence des rimes masculines, qui y produisent une impression de virilité stylistique particulièrement piquante. L'anaphore « plust à Dieu, Jesabel », reprise aux vers 747 et 758, y exprime ensuite une espèce d'inadmissibilité du règne de cette femme fatale dont la régence a dérogé à ce qu'elle aurait dû être, une autorité politique au service des valeurs de justice et de liberté, par opposition à ses cruautés que manifestent les tournures négatives et les déterminants péjoratifs. Ainsi, avant même l'exhibition de son attitude insoutenable devant le cataclysme de la Saint-Barthélemy, qu'elle a commandité, Catherine de Médicis devra-t-elle être accablée de remords pénibles parce que, la vidant de toute humanité, les qualificatifs avilissants qui l'accusent de n'avoir que le déchirement de la France pour seul plaisir la ravalent au rang de bête carnassière :

> […] pour assouvir ton esprit et ta veüe,
> Tu vois le feu qui brusle, et le couteau qui tüe :
> Tu as veu à ton gré deux camps de deux costez,
> […] Tous deux pour toy; tous deux à ton gré tourmentez :
> Tous deux François : tous deux ennemis de la France :
> Tous deux executeurs de ton impatience,
> Tous deux la pasle horreur du peuple ruiné,
> Et un peuple par toy contre soy mutiné (« Misères », vers 769-776).

Et si la narration des mœurs de la cour parisienne (« Princes » et « La Chambre dorée ») est intercalée à l'intérieur du récit de l'univers carcéral (« Misères », « Les Feux » et « Les Fers »), c'est pour reprocher au personnel Valois sa luxure au moment où le peuple se débat contre l'extrême misère. Avec les impératifs

« *voyez la tragedie, abbaissez vos courages* » (« Misères », vers 169) ainsi que l'indicatif « *vous n'estes spectateurs, vous estes personnages* » (« Misères », vers 170), Aubigné en veut à l'entourage du Louvre, qu'il convie à prendre conscience d'avoir, par égoïsme et lâcheté, failli à ses hautes responsabilités dans la catastrophe de la France. De même que Jérémie s'en prenait aux prophètes qui ne récitaient que paroles de paille, il blâme chez les courtisans leur non-intervention en plein temps de massacre auprès des Valois qu'ils ont pour tâche de rappeler en permanence à leurs obligations envers le peuple :

> […] lasches flatteurs, ames qui vous ploiez
> En tant de vents, de voix que siffler vous oyez :
> O ploiables esprits : ô consciences molles,
> Temeraires joüets du vent et des parolles :
> Vostre sang n'est point sang, voz cœurs ne sont point cœurs;
> Mesme il n'y a point d'ame en l'ame des flatteurs
> (« Princes », vers 219-224).

Ainsi, selon Jean-Raymond Fanlo, « *Les Tragiques* rêvent d'un combat où l'agir serait solidaire du dire » (1990, p. 357). Les remontrances[10] du poète huguenot sont des actions effectives correspondant aux piqûres d'amour-propre indissociables du contenu sémantique des prises de collet oratoires. C'est là une réminiscence du pouvoir ontologique de la parole, de celui du *dictum*, qui pose l'énonciation albinéenne tel un acte discursif effectif. La violence des énoncés pamphlétaires détermine cette situation où la valeur locutoire (ce qui est dit) et la force

[10] Lire ce mot doublement dans les sens que lui donnent le *Littré* : « montrer à quelqu'un qu'il pèche »; et Huguet : « enseigner, conseiller, prêcher, haranguer ». C'est, dit Alexandre Tarrêtre (p. 108), « un discours construit, argumenté, d'une certaine véhémence, réprobateur, et proféré par une voix qui revendique une supériorité politique ou morale (sur son auditoire) ».

illocutoire (ce qui est fait, en disant) des inflexions indignées recouvrent leur contenu sémantique polémiste et leur effet piquant. C'est de la loi du talion que se rapproche cette verve licencieuse où le poète huguenot est moins occupé à fustiger les forfaitures qu'à heurter et faire essuyer des morsures morales cuisantes à ceux qu'il inculpe à chaque pan de son réquisitoire. Exclus de l'honneur, les Valois y sont exposés non seulement à la terreur de la « brimade sociale » (Bergson, p. 103) qui fait que les délices dont les *Discours* ronsardiens les ont couverts s'envolent en fumée, mais aussi à la force accablante des vociférations du poète huguenot à leur égard. Légitimées par l'authenticité et l'atrocité des clichés qu'elles blâment, ces vociférations mettent en évidence leur censure politique, puis les agacent par les récurrences du vocatif et de l'impératif. Sous un autre angle, elles se prescrivent de mobiliser le lecteur au moyen de la relation de solidarité en faveur de toutes les victimes dont le poète porte la Cause, relation que font naître les mêmes appels saisissants à la pitié ainsi qu'à la nécessité du rétablissement de la justice piétinée. Avec le corpus macabre du cortège d'horreurs, malheurs, poisons, trahisons et carnages, le réquisitoire réaliste ne signifie pas passivité descriptive ou silence scriptural. À la manière des grands cris d'indignation que le poète profère et tente de faire partager dans les réactions vindicatives, presque chaque spectacle d'horreur crie vengeance : la crudité des images de sang a pour vocation principale de contaminer le lecteur, de frapper ses sens afin de lui transmettre la même affliction morale qui a fait passer Aubigné du pétrarquisme à la satire crue, farcie d'une rare virulence pamphlétaire. Sur ce propos, J.-R. Fanlo définit le réquisitoire comme une « image éternelle d'un baptême de

sang, miroir d'une identité posthume qui impose un devoir : venger son posthume » (1990, p. 309).

Bref, les interpellations du poète huguenot, d'une part, tiennent les Valois tous pris au collet de confusion morale; d'autre part, portent le lecteur à les haïr au plus haut point. Ailleurs, les adjurations à Dieu font déjà goûter à ces « miserables princes » (« Princes », vers 747-748) le breuvage eschatologique réservé aux pécheurs. Avec les allures de la menace iconoclaste, celles-ci exercent presque le pouvoir redoutable du langage chamanique en les confrontant aux pires des terrorismes psychologiques. Dans l'architecture du poème, ces inflexions n'émanent pas uniquement des colères et des appels du narrateur principal, de celui qui narre des horreurs vues[11]. À ses vociférations et adjurations personnelles, Aubigné adjoint celles d'autres furieux qui se lâchent contre Catherine de Médicis et ses lieutenants ainsi que celles d'autres sermonnaires qui leur adressent leurs remontrances.

Porte-voix appariés

Il s'agit des agonisants, des figures allégoriques et des éléments cosmiques. Par moments, ce personnel sert de porte-voix pour la Morale et/ou pour Dieu. Dans la narration-description du pillage de Montmoreau par exemple, Aubigné, entendant sitôt « une voix demi-vive » (vers 382) à l'intérieur de la masure qu'il inspecte à la recherche de nourriture (« La faim va devant moi, force est que je la suive », « Misères », vers 381), rapporte cette voix :

[11] Voir ce que Trotot (p. 29) appelle chez Ronsard « le poète de la chose vue ».

> *Si vous estes François*, François je vous adjure,
> Donnez secours de mort, c'est l'aide la plus seure
> Que j'espere de vous, le moien de guerir :
> Faictes-moy d'un bon coup, et promptement mourir,
> *Les reistres* m'ont tué par *faute de viande,*
> *Ne pouvant ni fournir, ne sçavoir leur demande*,
> D'un coup de coutelats, l'un d'eux m'a emporté
> Ce bras que vous voyez pres du lict à costé.
> (« Misères », vers 389-396; je souligne)

Avec les appels émouvants à la pitié qu'elle traduit, cette imploration évoque par la même occurrence les auteurs des blessures atroces de l'agonisant, les circonstances ainsi que le mobile ignoble. Pour ces raisons, elle pique la dignité et incrimine les Valois au plus haut point. À la suite de Jean-Raymond Fanlo (1990, p. 44), Frank Lestringant indique que sa fonction consiste à « ancrer dans l'esprit et la mémoire du spectateur une image attachée à une signification criante » (2013, p. 54). Il s'agit d'une « bouche accusatrice » qui suscite une colère intense par la puissance d'indignation inhérente à la plainte. Représentatif du lecteur qui ne peut manquer d'écumer de rage contre les commanditaires d'une telle boucherie, Aubigné vocifère :

> Mes cheveux estonnez herissent en ma teste :
> J'appelle Dieu pour juge, et tout haut je deteste
> Les violeurs de paix, les perfides parfaicts,
> Qui d'une *salle cause* amenent *tels effects.*
> (« Misères », vers 429-432; je souligne)

Pour le poète huguenot, tout régime qui amène le soldat au crime impitoyable est une dictature. Parmi plusieurs anecdotes révoltantes, l'extermination de la famille du mourant de Montmoreau, dont quelques adjectifs font penser qu'elle était chaleureuse et probablement à l'écart de l'actualité politique du moment, est difficilement concevable. La campagne, terre des paysans, est un

habitat pour hommes démunis. Comme l'asile bucolique des bergers d'Angrongne dans la préface, ses mœurs sont pures et elle ne doit être souillée par la violence. L'homme qui y réside se met, en quelque sorte, sous la protection directe de la loi naturelle. Le sacrilège atteint cependant le paroxysme lorsque les soldats royaux, respectables autrefois par leur vocation de défense de la patrie contre l'envahisseur, y ont bravé les lois universelles les plus élémentaires invitant à la pitié à l'égard des personnes faibles, des vieillards, des femmes et des enfants principalement. Et ce qui choque Aubigné, ce n'est pas plus ces violences meurtrières que la conflagration des derniers princes Valois qui auraient commandité ou tout au moins laissé faire les assassinats massifs dans les provinces. Pour lui, la Régente et ses fils auraient dû être protecteurs et s'entourer d'hommes justes, puis se conduire tels de vrais pères de la France, dont la sévérité n'aurait sévi que seulement contre les malfaisants. À propos de la notion de Pouvoir, « Misères » insiste sur « Rois » et « Père ». Il n'existe aucune concurrence entre ces deux termes. « Rois » fait allusion à la place occupée dans la hiérarchie sociale; « Père », dans un sens analogue, insiste sur la nature des liens avec le Peuple pris dans le sens de fils. Ce dernier cas désigne une autorité légitime qui a pour fonction de veiller à la sécurité et au bien-être des sujets de la nation, le pouvoir étant assimilé à un berger dont la fonction consiste à assurer la bonne garde du « troupeau domesticq » (« Misères », vers 198). Or Catherine de Médicis, Henri III, Charles IX, le Cardinal de Lorraine et leur suite excellent dans les vices et la violation des obligations de paix :

> […] nos princes, au lieu de tuer Agrippine
> Massacrent l'autre mere, et la France a senti
> De ses filz le couteau sur elle appesanti :
> De tous ces vipereaux, les mains lui ont ravies
> Autant de jours, autant de mille cheres vies.
> (« Princes », vers 836-840)

La question fondamentale concerne l'amertume des temps présents, le caractère purement sanguinaire du règne de Catherine de Médicis qui n'a pas sa place dans l'histoire, sinon comme une Érinye envenimée « diligente au mal, paresseuse à tout bien » (« Misères », p. 887). L'évocation de cette amertume occasionne une véritable éloquence indignée qui conduit le poète à souvent basculer dans « l'argumentation juridique, en interrogeant les anciennes lois, le droit écrit et le droit des gens, [à rappeler] les rois d'antan qui ont été des grands justiciers, admirables à leurs contemporains et à la postérité parce que véritables pères de la France » (Turchetti, p. 508). Le tableau des entrées royales dans les villes (« Misères », vers 563-580) laisse voir d'ailleurs l'obscurantisme qui freine la liesse populaire et traduit les écarts pris par les nouveaux princes à l'égard des besoins du peuple.

Ainsi, les plaintes des agonisants et les craintes du peuple sont-elles porteuses de la réfutation du règne des derniers princes Valois. Le lecteur doit d'autant adhérer aux colères d'Aubigné que, par exemple, les appels à la pitié du mourant de Montmoreau imposent la compassion. C'est en se plaçant dans la situation du poète lui-même qu'il s'anime d'une disposition à la vengeance pour les victimes des reîtres, dont la cruauté provoque le dédain du règne des Valois. Cette atrocité des crimes poussés à l'extrême pose de surcroît la question d'un futur sombre pour la France. Ce qui encore pose problème, ce sont les conséquences désastreuses de la folie démoniaque des bras Valois sur les rescapés. En témoigne la dénaturation de la mère, devenue cannibale de son propre fils. Sous la pression de la faim et l'influence des instincts de survie qu'elle est désormais incapable de contrôler, cette génératrice de vie et protectrice s'est changée en élément de destruction, quand la

France est devenue terre de souffrance et de mort pour ses propres fils. Tous les pactes sociaux étant rompus dans un tohu-bohu qui reprend les tueries civiles, l'image de la France saignée par les siens inquiète terriblement. Elle s'affiche ensuite comme la honte par excellence, dans la négation totale de tout patriotisme. Très remonté contre cette lutte intestine, le poète soupire :

> Ha que noz cruautez fussent ensevelies
> Dans le centre du monde : ha que nos ordes vies
> N'eussent empuanty le nez de l'estranger :
> Parmy les estrangers nous irions sans danger,
> L'œil gay, la teste haut, d'une brave asseurance,
> Nous porterions au front l'honneur ancien de France.
> (« Les Fers », p. 1533-1538)

Se reconnaît ici le style de Joachim du Bellay dans *Les Regrets*, style qui exprime les tourments provoqués par les violences et porte en écho les pleurs de tous ceux qui ont péri sous le joug de Médicis. Mais, en dehors du mélange du « vu » et des plaintes des agonisants ou celles du témoin oculaire de leur sort tragique, les propos au style direct ont la particularité, dans *Les Tragiques*, de provoquer aussi des effets d'affabulations, des tours ironiques[12] patents où les malédictions à l'endroit des criminels sont proférées sous forme de sentences iconoclastes obvies. Tous personnifiés, les figures allégoriques de la Vertu comme les éléments cosmiques sont des instances morales et religieuses intransigeantes derrière lesquelles Aubigné se range

[12] Comme chez Érasme (*Éloge de la folie*, 1511) ou chez Rabelais (*Gargantua*, 1534), « ironiser », c'est se moquer de « la cible » à coup portant, mais de façon distanciée (voir Kerbrat-Orecchioni, p. 199). Ducrot (p. 211) ne s'écarte pas de cette définition, lui qui écrit : « parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient absurde ».

pour non seulement consoler les protestants et conforter leurs convictions, mais aussi pour éreinter et effrayer ceux qu'il combat. « Les truchements ne manquent pas », dit Lestringant (2013, p. 19), dans *Les Tragiques* où, après le subterfuge qui fait passer l'éditeur pour un tiers anonyme à qui il aurait dérobé le poème, Aubigné donne aux bouches accusatrices et licencieuses la parole qui censure les infamies et les atrocités. Aux côtés de la voix plaintive de Melpomène (« Misères », vers 89-96) et celle de la France maudissant sa « sanglante geniture » (« Misères », vers 127-130), c'est la Terre, pleurante d'indignation, qui lance d'abord l'anathème contre les assassins :

> […] je retireray mes benedictions
> De ceux qui vont succant le sang des nations :
> Tout pour eux soit amer, qu'ils sortent execrables
> Du lict sans reposer, allouvis de leurs tables!
> (« Misères », vers 307-310)

Cette malédiction survient au moment précis où les atrocités sur les « petits » ont atteint un degré inadmissible sur la terre française. Elle pose le problème de l'ordre juste voulu par l'Alliance. C'est, implicitement, une réaction détournée de Dieu, à qui le poète cède la parole au moyen de la personnification allégorique pour produire un subtil effet de terreur. Assez symétriques à cette incision discursive, les lamentations de Justice (« La Chambre dorée », vers 41-54), de Piété (« La Chambre dorée », vers 63-68) et de Paix (« La Chambre dorée », vers 69-78), toutes bannies du Ciel où elles arrivent pantelantes, veulent elles aussi épouvanter[13] les auteurs des

[13] Pour Ménager (p. 449), « les interventions de la Justice (v. 41-54), de la Piété (v. 62-68) et de la Paix (v. 69-78) vont toutes dans le même sens : la Terre est coupable, il faut la punir ».

massacres civils, au même titre que ce chœur de braillements qui clôt « La Chambre dorée » :

> […] nous crions, vien, Seigneur, et te haste :
> Car l'homme de peché, ton Eglise degaste :
> Vien, dit l'esprit, accours, pour defendre le tien :
> Vien, dict l'espouse, et nous avec l'espouse, vien (1059-1062).

L'Océan est aussi programmé par Aubigné pour décrier le flot des comportements tragiques. D'ailleurs, c'est son propos (« Les Fers », vers 1490-1495) qui crée la transition vers « Vengeances » et « Jugement », livres de punition gorgés d'images si effrayantes que, pour retenir l'attention jusqu'au récit du jugement dernier, le poète déclare : « J'ay crainte, mon lecteur, que tes esprits lassez / De mes tragiques sens ayent dit, c'est assez » (« Vengeances », vers 1103-1104). En ces moments ultimes de la tension rhétorique des *Tragiques* où il est question de « tenir en haleine le lecteur » (Auerbach, p. 12), Aubigné mise sur tout l'arsenal allégorique qui lui permet de terrifier à mort ses cibles. Sur le ton de la prophétie, il délègue ainsi ses vœux de vengeance au Feu, à l'Air, à l'Eau et à la Terre qui encombrent « Jugement » des nombreuses plaintes digressives[14] reprochant aux Valois les gâchis commis par leurs soldats. Ailleurs, aussi bien ces sentinelles allégoriques de l'Alliance biblique que le pamphlétaire huguenot s'effacent pour laisser la parole à Dieu lui-même, chargeant contre les criminels pour leur faire goûter, avec le vocatif et le champ lexical de la

[14] Avec Auerbach (p. 13), on apprend aussi que « pour qu'une digression qui vise à augmenter la tension en retardant l'action en cours atteigne son but, il faut qu'elle ne remplisse pas tout à fait le présent, qu'elle ne détourne pas la conscience de la crise dont le lecteur ou l'auditeur attend la résolution avec une attention tendue, qu'elle ne détruise pas l'atmosphère de tension qui a été créée ».

violence, presque déjà leur breuvage. Dans « Jugement », l'exemple en est fourni l'intervention même du souffle divin :

> Il n'y a rien du mien, ni de l'homme en ce lieu,
> Voicy les propres mots des organes de Dieu.
> Vous qui persecutez par fer mon heritage,
> Vos flancs ressentiront le prix de vostre ouvrage :
> Car je vous frapperai d'espais aveuglements,
> Des playes de l'Ægypte, et de forcenements.
> Princes qui commettez contre moi felonnie,
> Je vous arracheray le sceptre avant la vie.
> (« Vengeances », vers 221-228)

Ajoutées à plusieurs autres passages au style direct, ces promesses de punition évoquent une évidente unité pamphlétaire des *Tragiques*, que traduit l'exigence commune d'Aubigné, des allégories de la Vertu malmenée ainsi que des éléments cosmiques réclamant à l'unisson le châtiment de ceux qui se sont écartés de l'Alliance. Ce véritable bariolage des voix décriant les crimes contre nature des guerres de religion est un trait remarquable de la variété des tonalités du style délibératif. Il traduit une polyphonie interpellatrice et répressive héritée de l'éloquence huguenote, des techniques de l'art baroque aussi, pour produire de subtils effets de confiance et de terreur très en rapport avec le *movere*. À vrai dire, se désolidarisant des harangues au discours direct de son personnel délibératif, Aubigné attribue à ses porte-voix d'éminentes fonctions propagandistes et sentencieuses. Sur le plan des outils rhétoriques, il est question d'une ironie subtile apportant un renfort idéologique à la cause protestante et s'en prenant à tout ce qui est hostile à celle-ci. Dans ces cas précis, écrivent Fanlo et Le Flanchec, « la neutralité toute apparente [y] cache toute une série de manipulations dans la sélection des événements et surtout dans leur agencement significatif, et ne vise qu'à rendre

plus irréfutable la thèse [huguenote] et à l'imposer plus facilement au lecteur » (p. 50). Mais les critiques biaisées contre les non-réformés sortent encore dans *Les Tragiques* de la bouche des martyrs huguenots qui tiennent, eux aussi, une place prépondérante dans les interpellations.

Sur le bûcher et l'échafaud, la constance et la patience constituent les caractères uniques des fidèles. S'appropriant l'hymne à la Volonté, ces héros de la foi réussissent la gageure de tenir tête, jusqu'à la minute ultime du trépas, aux supplices qui leur sont infligés. Leur conduite symbolise tout un héritage : la volonté de l'Absolu, l'amour de la Vérité, la fidélité à l'Alliance, la sensibilité humaniste, autant de valeurs cardinales au nom desquelles ils choisissent la mort et font concurrence, sur les plans éthique et religieux, aux commanditaires de leur supplice. Entièrement dévouée au don sacrificiel[15], Askeuve, par exemple, accepte d'abord de croupir longtemps en la prison obscure la plus alarmante aux fins d'éduquer son âme à l'impassibilité face à la persécution. Cette longue patience dans les affres de la torture indique un rapport très direct au divin. Brossant les traits exceptionnels d'Askeuve, le poète insiste d'ailleurs sur ses actes de non-auto-défense sur la scène du supplice, puis lui cède la parole à travers un discours laconique mais émouvant qui reprend les enseignements bibliques pour démêler les lâchetés empêchant d'entrer ou de persévérer dans l'austérité de l'Alliance :

> Si tu veux suivre Dieu, fuy de loing les idolles,
> Hay ton corps pour l'aimer, apprens à le nourrir
> De façon que pour vivre il soit prest de mourir,
> Qu'il meure pour celuy qui est remply de vie,
> N'aiant pourtant de mort ni crainte, ni envie :

[15] Sur ce thème, lire Mathieu-Castellani, p. 77-87.

> Tousjours reigle à sa fin de ton vivre le cours,
> Chacun de tes jours tende au dernier de tes jours :
> De qui veut vivre au ciel l'aise soit la souffrance
> Et le jour de la mort celui de la naissance.
> (« Les Feux », vers 242-250)

Cet appel à la Volonté, prêché à la minute ultime du trépas, s'en prend à la théologie satanique de Catherine de Médicis et aux mœurs lugubres du Louvre. Dans un magnifique détachement qui n'obéit qu'à la dévotion naturelle, la communion parfaite avec les puissances de l'au-delà y offre un modèle de comportement qui met l'inflexibilité face à la torture au service de la dénonciation muette de la perversité et des actes contre nature. C'est la conciliation entre confession de foi et conduite sociale, car, chez Askeuve, il n'existe aucun écart entre les actes et les propos. Tout y est soumission et don de soi à Dieu, avec comme reproche implicite adressé aux rois de France et aux prêtres de l'Église catholique du XVI^e^ siècle, leur incapacité à permettre à l'homme français de l'époque de se trouver dans une situation d'harmonie avec le monde, dans ce que chaque sujet peut offrir de Bien et de Bon. La remontrance y sert très précisément « contre ceux qui détiennent le verbe » (Gendre, p. 137). Car c'est en faisant référence à la pureté originelle qu'Askeuve laisse entendre le cri de révolte sourde contre les prédicateurs hypocrites et les ravages de la perversité. Son imprécation ultime[16] met en valeur les écrans spirituels dont la

[16] Commentant l'hagiographie calviniste où les martyrs protestants prêchent le culte d'une vie remplie de pureté, Lestringant écrit, de leurs imprécations solennelles : « le martyr a toujours le dernier mot. Ce n'est pas là seulement un trait idéologique de huguenot ou l'expression d'une franchise que rien ne peut vaincre et qui éclate, irrépressible, à l'instant suprême. Le dernier mot du martyr est une parole du seuil, en porte-à-faux sur l'au-delà. C'est pourquoi il revêt souvent une portée prophétique. Sur le point d'accéder à l'autre vie, le martyr triomphant surplombe déjà le monde d'ici-bas. Il voit plus loin que les

signification tend à faire état de la majesté de la volonté vertueuse qu'elle brandit comme l'arme de matière précieuse permettant de faire face, saintement, à la luxure. Dans le même sillage, Paul, lié à un âne, la bouche et la langue brûlées, puis les flambeaux traversant ses deux joues rôties, se met à rire et prie pour ses bourreaux : « Seigneur pardonne à leurs folies », dit-il (« Les Feux », vers 1170).

Avec cette gaieté magnanime, la persécution, plutôt que d'apeurer le public et de le décourager d'épouser les convictions des suppliciés auxquels les bourreaux et leurs chefs semblent vouloir arracher le repentir, avilit leurs persécuteurs, redynamise la foi de ceux qui se reconnaissent en eux, envoûte[17] ceux-là qui, à leur tour, voudront porter « cet espineux fardeau qu'on nomme verité » (« Princes », vers 156). « L'effet recherché est alors de substituer à la conviction une véritable possession » (Lestringant, 2013, p. 66). En vérité, ne piétinant ni l'honneur ni le droit, les martyrs protestants expriment la dénonciation du tragique sur un ton d'indifférence admirable, qui est le style même de l'ironie humaniste douce et tendre. Incapables de les détourner de leur choix vertueux ou d'ébranler leur volonté religieuse, les bourreaux et leurs chefs doivent être déchus moralement. En effet, ils sont inévitablement couverts d'opprobre et de honte par la conduite

vivants, bien au-delà du présent spectacle offert à tous les regards » (2010, p. 100).

[17] Le martyrologe correspond paradoxalement à la phase des grands plaisirs des *Tragiques*, du fait des suppliciés dont les faires (gestes de non-auto-défense ou constance) et les dires (imprécations) « se plaisent à une représentation, qui, momentanément, met entre parenthèses le tragique de l'histoire » (Ménager, p. 457).

socratique[18] de ces saints véritables qui leur abandonnent leurs corps brûlés ou blessés, au nom de la vertu et de la piété. La dérision tient au caractère vraiment humiliant de la constance et de l'indifférence de ces quêteurs d'Absolu s'isolant dans l'onirisme et jamais affectés par les supplices parce que

> […] cette constance extresme
> Qui [leur] a faict tuer l'enfer, et la mort blesme,
> Qui a faict les bergers vainqueurs sur les tyrans,
> Vient de Dieu, qui present au milieu de [leurs] flammes
> Fit mespriser les corps pour delivrer les ames.
> (« Les Feux », vers 1353-1357)

Cet oubli du physique définit l'exotisme protestant comme « l'exploration d'une vie nouvelle, affranchie des conditions d'espace et de temps, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort » (Tadié, p. 115). Le projet d'accès à la citadelle céleste correspond à la création spirituelle de la Terre de Vérité. C'est l'hymne à la volonté, où l'errance de l'âme du martyr dans l'univers des valeurs célestes décrit le besoin d'une réforme sociale complète et déroule le culte d'une vie remplie de pureté. Ce rejet christique ou socratique de la perversité produit un testament élégiaque qui convie, dans une sourde latence, les méchants à redresser leurs perversités, ne serait-ce

[18] Analysant le drame de la destinée de Socrate, Diané (1998, p. 90) affirme dans ce sens : « telle qu'elle apparaît dans le *Phédon*, la représentation de la mort de Socrate inaugure toute une tradition. Les derniers instants d'un sage fournissent un exemple de grandeur humaine et montrent jusqu'au bout une existence accordée à une philosophie ». Le sage grec autorise une très dense activité de propagande idéologique qui permet, à l'hagiographie calviniste des *Tragiques* de développer des lieux communs au nombre desquels le drame de la destinée, l'hymne à la volonté, la pédagogie subversive et les leçons de sagesse. Tous ces symboles épiques se retrouvent dans les héros albinéens, qui semblent se mobiliser pour la promotion effective des valeurs dont le sage grec est l'incarnation. Comme Socrate, les héros de la foi calviniste affrontent la mort avec un détachement d'une haute éloquence.

que pour l'humanité et l'honneur. Par l'acceptation de la mort, les martyrs se font les bergers de l'Éternel, établissent un dialogue sourd mais éloquent avec leurs ennemis et leur public, auxquels ils proposent la soumission à Dieu et la tendresse humaniste comme façons d'être et d'exister. Autant la sérénité de Socrate avait excédé ses persécuteurs, autant Catherine de Médicis et ses lieutenants doivent alors rougir de honte vu l'impassibilité humoristique opposée à leur tyrannie. Et c'est encore Aubigné qui s'exprime, de façon voilée, derrière eux. Ce qu'on retient de cette tactique rhétorique, c'est que le poète huguenot n'est pas toujours ouvertement incendiaire envers ses ennemis. Par moments, il se transmue en « fugitif » social obsédé par l'Absolu et leur adresse ses reproches au travers du chant de l'Ailleurs[19], qu'il place dans la bouche des brûlés et écorchés vifs.

La matière discursive des *Tragiques* étant distillée entre apprêts discursifs, clichés satiristes, coups de gueule personnels d'Aubigné, gémissements iconoclastes de Dieu et de ses porte-voix et imprécations des martyrs protestants, la *dispositio* du poème albinéen se fonde ainsi sur une nette expérience poétique de l'éloquence huguenote soucieuse d'atteindre Catherine de Médicis à coup portant et d'« inciter à l'action, ou du moins créer une disposition à l'action » (Perelman, p. 30). Il s'agit d'une écriture débridée où la tension rhétorique réactualise la loi du talion via la récurrence saccadée des inflexions qui perforent le tissu narratif du tragique afin de

[19] *Les Tragiques* rejoint ainsi l'œuvre d'un autre poète protestant, Jacques Des Barreaux, qui, dans son sonnet « La vie est un songe » (dans *Nouveau cabinet des Muses*, 1658), exhibe l'illusion du monde en ces vers : « Tout n'est plein ici bas que de vaine apparence, / […] Le dirai-je, mortels, qu'est-ce que cette vie? / C'est un songe qui dure un peu plus qu'une nuit. »

censurer les exactions du règne Valois à chaque pan du réquisitoire. Cette discontinuité est liée à l'altérité du sujet énonciateur, tour à tour chroniqueur, farouche ennemi des vices, satiriste missionné et apôtre de la Cause protestante.

L'enchevêtrement de ces attributs fait apparaître Agrippa d'Aubigné comme la figure emblématique du polémiste qui ne se satisfait pas des seules indications sur ses mobiles discursifs et les clichés de sa satire cinglante pour guerroyer ses ennemis personnels. De fait, ferme et plein d'audace envers les princes Valois, le poète des *Tragiques* dénonce vertement leurs perversions mais, à visage découvert et voilé de nombreuses fois, tourne à leur encontre une poésie de la colère patriotique et de l'intransigeance calviniste. Son style restant indissociable de l'éros martial, se met en marche chez lui une écriture disloquée qui, au-delà de l'imitation du déchirement de la France, reste plus celle de l'émouvoir que celle de la didactique. C'est la poésie des affects, des piqûres d'amour-propre et des exaspérations des ennemis personnels, la poésie qui fait preuve d'une très grande solidarité en faveur des victimes des guerres de religion pour secouer les volontés. À l'intérieur de la production poétique du XVI^e^ siècle, *Les Tragiques* se veut, pour ainsi dire, une grande œuvre féroce, dont l'originalité procède de la mise en marche d'une *praxis* polémiste intransigeante jusqu'à l'extrême frontière de l'insolence et de la rage d'horripilation. Ainsi, Agrippa d'Aubigné a-t-il, « à sa manière, répondu poétiquement au défi que représentait la réalité historique qu'il avait à affronter » (Millet, p. 390).

Bibliographie

ARISTOTE. (2014), « Comment on agit sur l'esprit des juges », dans *La Rhétorique*, livre II, chapitre I, présentation de Michel Meyer, Paris, Livre de poche, p. 181-184.

AUBIGNÉ, Agrippa d'. (1616 / 2010), *Les Tragiques*, édition critique établie et annotée par Jean-Raymond FANLO, Paris, Champion, coll. « Classiques ».

AUERBACH, Erich. (1946 / 1968), « La cicatrice d'Ulysse », dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, p. 11-34.

BAÏCHE, André. (1981), « Ovide chez d'Aubigné », *Cahiers de l'Europe classique et néo-latine*, nº 1 : Ovide en France à la Renaissance, Travaux de l'Université de Toulouse – Le Mirail, série A, t. XI, p. 79-122.

BERGSON, Henri. (1940), *Le Rire*, Paris, Presses universitaires de France.

DENIS, Benoît. (2000), *Littérature et engagement*, Paris, Seuil.

DIANÉ, Alioune. (1998), *La Représentation de Socrate dans la littérature française de la Renaissance*, thèse de doctorat d'État ès Lettres modernes (Littérature et civilisation françaises de la Renaissance), Dakar, UCAD.

—. (2013), « Orthodoxie calviniste et ruses du discours », *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines*, *ARCIV – Arts, cultures et civilisations*, nº 43 / B, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, p. 227-240.

DUCROT, Oswald. (1984), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.

FANLO, Jean-Raymond. (1990), *Tracés, ruptures. La composition instable des* Tragiques, Paris, Champion.

— et Vân Dung LE FLANCHEC. (2003), Les Tragiques *d'Agrippa d'Aubigné. Vengeances et Jugement (livres VI et VII)*, Tournai, Éditions Atlande, coll. « Clefs concours ».

—. (2010), « L'œuvre du temps », dans Olivier POT (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 65-81.

FORSYTH, Elliott. (2005), *La Justice de Dieu.* Les Tragiques *d'Agrippa d'Aubigné et la Réforme protestante en France au XVI^e siècle*, Paris, Champion.

GENDRE, André. (1997), *L'Esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES.

GUÈYE, Papa. (1988), *Satire et polémique au XVI^e siècle : Étude de l'œuvre politique française de Louis d'Orléans (1542-1629)*, thèse de doctorat ès Lettres, Paris, Université Paris-Sorbonne, Institut de littérature française, juin.

JUVÉNAL. (1996), *Satires*, traduction nouvelle et présentation de Claude-André Tabart, Paris, Gallimard.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. (1980), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

LANGER, Ullrich. (1979), « D'Aubigné et Hannibal au début de "Misères" », « Rencontres d'Agrippa d'Aubigné », numéro spécial de *Réforme, Humanisme, Renaissance,* n° 10, décembre, p. 47-51

LAZARD, Madeleine. (1998), « Le brouillon et le ferme », dans *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, p. 315-348.

LESTRINGANT, Frank. (1986), « Le Pré-texte », dans *Agrippa d'Aubigné,* Les Tragiques, coll. « Études littéraires », Paris, Presses universitaires de France, p. 18-35.

—. (1987), « L'ouverture des *Tragiques* : d'Aubigné, César et Moïse », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, t. 133, janvier-mars, p. 5-22.

—. (2010), **«** Le martyr entre histoire et fiction dans l'*Histoire Universelle* et *Les Tragiques* », dans Olivier POT (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, p. 83-110.

—. (2013), *L'Architecture des* Tragiques *d'Agrippa d'Aubigné*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre.

— avec la collaboration de Jean-Charles MONFERRAN. (2013), *Lire* Les Tragiques *d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études et essais sur la Renaissance ».

LOMBART, Nicolas, Mathilde THOREL et Anne-Pascale POUEY-MOUNOU. (2009), *Ronsard.* Discours des misères de ce temps, Quetigny, Éditions Atlande.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. (1984), « Structures rhétoriques des *Tragiques* », dans *La Littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à Henri Weber*, Genève, Slatkine, p. 303-320.

—. (1987), « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *Renaissance et Réforme / Renaissance and Reformation*, vol. XXIII, nº 1, p. 77-87.

MÉNAGER, Daniel. (2010), « Les anges et l'histoire dans *Les Tragiques* », dans Olivier POT (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, p. 443-457.

MILLET, Olivier. (2010), « Entre documentation et apocalypse. *Babylone* et *Barbonias* de Des Masures, *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et le modèle scaligérien de l'épopée historique », dans Olivier POT (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, p. 389-417.

PERELMAN, Chaïm. (2012), *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, 2e éd., Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

SCHRENCK, Gilbert. (1979), « Agrippa d'Aubigné, *Sa vie à ses enfants*. Approches et mise en perspective », dans *Rencontres Agrippa d'Aubigné*, Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, 5e année, no 10, décembre, p. 3-11.

SOULIÉ, Marguerite. (1976), « L'inspiration biblique dans *Les Tragiques* », *Europe*, no 563, mars, p. 68-78.

TABART, Claude-André. (1996), « Préface », dans Juvénal, *Satires*, traduction nouvelle et présentation de Claude-André TABART, Paris, Gallimard.

TADIÉ, Jean-Yves. (1998), *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Paris, Dunod.

TARRÊTRE, Alexandre. (2009), « Ronsard et le genre de la remontrance », dans Pascal DEBAILLY et Jean VIGNES (dir.), *Poésie et guerre civile. Pierre de Ronsard*, Discours des Misères de ce Temps, *Revue Cahiers Textuel*, no 33, Université Paris Diderot – Paris VII, p. 107-119.

TROTOT, Caroline. (2012), « Les *Discours* de Ronsard, refus de la rupture historique et invention d'un genre », dans Zbigniew PRZYCHODNIAK et Piotr SNIEDZIEWSKI (dir.), *Fiction de l'histoire :*

formes et imaginaires de la rupture, Poznan, Société des Amis des sciences et des lettres de Poznan, p. 19-33.

TURCHETTI, Mario. (2010), « Agrippa d'Aubigné et la tyrannie », dans Olivier POT (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, p. 503-521.

Résumé

L'éloquence huguenote est un aspect des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Comment, formellement, s'y reconnaît-elle? Quelles sont ses forces agissantes? En marge des sources probables et de la nature architecturale des registres de l'éloquence huguenote dans *Les Tragiques*, cette étude analyse les dispositions psychologiques que les visages disparates de l'instance auctoriale, le mélange *narratio* / *vituperatio* et les voix appariées créent chez les cibles et les lecteurs d'Agrippa d'Aubigné.

Abstract

The huguenot eloquence is something in Agrippa d'Aubigné's *Tragics*. How to formally recognize it? What are its driving forces? On the sidelines of the likely sources and architectural nature of the records of the huguenot eloquence in *The Tragics*, this study analyzes the psychological dispositions that disparate faces of authorial instance, the mixture *narration* / *vituperatio* and create voice matched in target and Agrippa d'Aubigné readers.

Archéologies de soi et marges de la modernité. L'écriture de l'enfance dans *Du côté de chez Swann* et *Mort à crédit*

Thomas Carrier-Lafleur
Université de Montréal

Je désire non pas parler de moi
mais épier le siècle, le bruit
et la germination du temps.
Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*

L'archéologie philosophique de la première période de l'œuvre de Michel Foucault, qui va du milieu des années 1950 jusqu'à la fin des années 1960, est riche d'une théorie de la littérature qui, aujourd'hui encore, questionne notre contemporanéité ainsi

que la communauté interprétative des études littéraires. Cette théorie est essentiellement interdisciplinaire, dans la mesure où elle est impensable sans la démarche historique – archéologique ou généalogique – qui lui donne son sens. On peut ainsi soutenir l'idée que c'est autour de la publication de l'ouvrage de 1966, *Les Mots et les choses*, plus encore qu'autour du *Raymond Roussel* qui pourtant lui est antérieur de trois années, que s'agencent les idées, les dits et les écrits de Foucault sur cette « grande étrangère[1] » qu'est la Littérature. L'archéologie de l'ordre qui lie les mots aux choses donne un sens aux expériences de la littérature, alors que les œuvres du langage viennent *compliquer* l'entreprise archéologique telle une ombre qui en suivrait les moindres traces. Être trouble du langage, la littérature trouve sa place dans l'archéologie des discours en tant qu'un « contre-discours » (Foucault, 2011, p. 59). Expérience singulière d'écriture qui, selon Foucault, apparaît avec « le livre impossible de Sade » (1994, I [1954-1969], p. 257), ce que l'on appelle aujourd'hui « littérature » représente le *hors-champ* de la démarche archéologique qui, d'ailleurs, lui est contemporaine : la littérature est un seuil qui, en plein cœur de l'âge moderne, questionne la place de l'homme et du langage. Ainsi, pas moins que Sartre, Foucault a posé et reposé la question « qu'est-ce que la littérature? », avec toujours le même murmure en guise de réponse : la littérature est une inquiétude, un « bruit inquiétant » (p. 255) au fond du langage et du temps qui demande à l'homme de se positionner dans l'ordre du monde, des choses et des discours. Or, une telle inquiétude vient du fait

[1] Voir la récente publication qui recueille certains entretiens inédits de Foucault : *La Grande Étrangère. À propos de littérature*. Sur la place de la littérature dans l'archéologie foucaldienne, consulter ces ouvrages : Favreau (2012), Fortier (1997), Macherey (2009) et Sabot (2014 [2006]).

que la littérature est pour Foucault l'image inverse de l'ordre. Elle est *marge*, *limite*, *seuil*, *répétition inversée* et *transgression*. C'est ce que dit la fable borgésienne de « l'encyclopédie chinoise » (Borges, 1992, p. 138-143) qui ouvre *Les Mots et les choses* : la classification byzantine de cette encyclopédie rend impossible toute pensée de l'ordre. Elle en souligne l'échec, mais aussi la nécessité. La fable littéraire de Borges incarne l'horizon du projet archéologique, sa limite et sa poussée. L'impossibilité de l'ordre provoquée par la vivacité du langage littéraire est aussi la constante chez Roussel, dont toute l'œuvre pivote autour d'une expérience singulière : « le lien du langage avec cet espace inexistant qui, en dessous de la surface des choses, sépare l'intérieur de leur face visible et la périphérie de leur noyau invisible » (Foucault, 1963, p. 155). Par la négative, cette formule cristallise le projet archéologique du philosophe.

En renversant le sablier de l'ordre, le contre-discours de la littérature moderne transforme l'archéologie du savoir en « livre de sable ». À la suite des chercheurs qui ont relevé la dimension littéraire de l'archéologie foucaldienne et, surtout, le paradoxe constitutif sur lequel celle-ci repose, notre hypothèse est que, au même titre que Foucault a su donner une place privilégiée – parce que critique et tendue – à la littérature au sein d'une généalogie du savoir et de l'ordre, il est nécessaire, en remontant cette voie empruntée par le philosophe-historien, de faire *l'archéologie de cette littérature*. La plupart des auteurs modernes cités par Foucault dans *Les Mots et les choses* et dans les *Dits et écrits* sont des écrivains français de la première moitié du vingtième siècle : Roussel, Bataille, Klossowski, Artaud, Blanchot, figures auxquelles s'ajoutent celles de Diderot, de Sade (le grand initiateur), les romans de terreur du dix-neuvième siècle (*Coelina ou l'Enfant du mystère*, *La Nuit anglaise*),

Baudelaire, Mallarmé, Nietzsche, Hölderlin et, plus occasionnellement, Kafka. Faire l'archéologie de cette littérature reviendrait à investiguer sous quelles formes ces œuvres, comme autant de miroirs virtuels, tracent la marge réflexive de notre modernité, en problématisent les valeurs et les enjeux. À l'horizontalité de l'histoire et de son progrès, l'expérience littéraire des limites de l'ordre et du savoir redistribue verticalement l'état des signes, créant ainsi un effet de vertige, un « enlabyrinthement » (p. 204), comme Foucault l'écrit dans son *Raymond Roussel*.

Cette « ontologie formelle de la littérature » (Foucault, 1994, p. 254), maintes fois évoquée, demeure néanmoins l'impensé de l'œuvre du premier Foucault. Mais cette relative esquive n'a rien d'un échec. L'impensé d'une philosophie est souvent ce par quoi celle-ci est en mesure de renaître, en questionnant un nouveau présent. Dans les limites de ce texte, il va de soi que nous ne pourrons redoubler le mouvement archéologique de Foucault en tentant de faire système avec les analyses littéraires que son œuvre nous a déjà laissées, mais si la systématisation n'est pas ici chose possible, une autre méthode s'offre tout de même à nous : plutôt que de faire système avec les œuvres de la littérature sur lesquelles l'archéologie foucaldienne a déjà pu mettre sa griffe, nous tenterons d'adopter les prémisses du diagnostic littéraire du philosophe-historien afin d'en élargir le corpus avec des œuvres nouvelles. Notre choix s'est arrêté sur les œuvres de Proust et de Céline[2]. Pourquoi? D'abord pour la place centrale mais

[2] Étant donné cette place centrale de Proust et de Céline pour l'art romanesque français du vingtième siècle, les publications faisant état des rapprochements dans leurs poétiques – principalement autour de l'autobiographie fictive – sont devenues assez nombreuses avec le temps. Voir

opposée de ces deux auteurs dans l'« âge moderne » qu'est le vingtième siècle, le présent dans lequel se forme l'archéologie foucaldienne. Ensuite, pour la remédiation de ce même vingtième siècle dans leurs œuvres et pour la manière dont celui-ci est indissociable d'une expérience singulière de vie qui transforme la vie, autre critère foucaldien primordial[3]. Plus particulièrement, nous nous intéresserons à ces productions en tant qu'*expériences archéologiques de l'être et du monde, du « soi » et de la modernité*. Seront ainsi retenus deux romans, *Du côté de chez Swann* (1913[4]) et *Mort à crédit* (1936[5]), qui ont l'avantage de transposer la dimension archéologique du contre-discours littéraire à même un récit d'apprentissage qui prend pour champ d'investigation l'enfance d'un héros-narrateur. Les écritures de Proust et de Céline réinvestissent toutes deux le canevas de l'autobiographie fictive, élément clé de la littérature de la première moitié du vingtième siècle en France, afin de pousser jusqu'à son extrême limite une expérience littéraire

notamment Cornille (1996), Ifri (1996) et Kanony (2010). On trouve aussi plusieurs éléments de précision dans Godard (2014 [1985]). Pour notre part, nous centrerons notre analyse sur le roman de Proust, qui servira de modèle pour ensuite mieux juger de la position célinienne.

[3] Dans un entretien plus tardif où Foucault explique l'écart qui sépare son travail de la philosophie (au sens institutionnel et universitaire du terme), l'archéologue suggère en effet ceci : « L'idée d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, et ce qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les ai toujours conçus comme des expériences directes visant à m'arracher à moi-même, à m'empêcher d'être le même. » (1994, IV [1980-1988], p. 43). S'intéresser à la fonction problématisante de la littérature au sein de l'archéologie revient ainsi à juger comment certaines œuvres ont trouvé le moyen de provoquer une telle resémantisation du sujet.

[4] Les renvois se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, à partir de la division en quatre volumes de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade.

[5] Les renvois se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, à partir du sigle *MC*, suivi du numéro de page.

pluralisant et problématisant les formes d'apparition de l'ordre au sein d'une vie d'écrivain qui s'ignore. L'expérience de la vocation proustienne et celle de l'absurde célinien sont à l'image de l'archéologie foucaldienne : en se plaçant au centre du langage, elles retracent les différents seuils intensifs de ces existences symboliques qui, de leur espace virtuel, questionnent notre présent et notre devenir.

Expérience de la vocation

Aventure du langage et autofiction avant la lettre[6], *À la recherche du temps perdu* aurait pu être sous-titré « archéologie d'un personnage romanesque ». Reprenant pour l'altérer la doxa déjà bien ancienne du roman d'apprentissage autobiographique, Proust en complexifie la formule en y ajoutant une donnée inconnue et sans cesse repoussée : la vocation littéraire du héros-narrateur, alter ego du romancier. Ce grand cycle romanesque mêlant fabulation, autobiographie et jeu sur le langage doit se lire comme l'expérience d'une vocation. La réussite de Proust est à trouver dans ce constant maintien des tensions constitutives de l'œuvre : tension du « je » qui à la fois *est* et *n'est pas* celui de l'écrivain, tension d'un livre qui à la fois *est* et *n'est pas* celui que nous avons en mains, finalement tension d'une vocation d'écriture sans cesse repoussée, mais qui malgré tout perce la maille du récit à plusieurs endroits et vient en expérimenter les limites. La voix de l'écrivain est une absence d'être; sa vocation, une absence d'écriture; son livre, une absence d'œuvre. Ces trois résistances nous montrent comment le projet proustien est indissociable

[6] C'est du moins la thèse défendue dans Carrier-Lafleur (2010).

d'une problématisation critique de l'être, du monde et de l'écriture, celle-ci étant le tissu qui vient tout lier et mettre sur le même niveau. On voit aussi que réduire la *Recherche* à sa dimension autobiographique – d'ailleurs problématique en elle-même – est un périlleux geste de réduction.

Pourtant, en 1913, à la parution de cet ouvrage tiré à 1750 exemplaires à compte d'auteur chez Bernard Grasset, la plupart des journalistes et des critiques n'ont précisément vu et jugé que la supposée dimension autobiographique par laquelle l'auteur livrerait à son lecteur les moindres détails de sa vie passée, aussi insignifiants soient-ils[7]. Se méfiant de ces préjugés portant sur une œuvre dont un seul volume vient de paraître et dont une première version de la fin est déjà rédigée, Proust ne perd pas de temps pour rectifier le tir, en insistant sur cette invention romanesque qu'est la « psychologie dans le temps », dont il serait le principal signataire. Par exemple, l'avant-veille de la parution de *Du côté de chez Swann*, Proust écrit à Élie-Joseph Bois du bien-nommé journal *Le Temps* : « Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs platinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude. » (1971, p. 557) Au même titre que la vocation littéraire ou que la quête d'identité, le *détail* proustien baigne dans une atmosphère de mystère qui en retarde la révélation, au profit d'un brouillage

[7] Pour des textes d'une grande clarté et d'une grande précision qui illustrent le contexte de parution de *Du côté de chez Swann*, voir Fraisse (2013 et 1993).

sémantique qui désarme le lecteur. Le « microscope » proustien, métaphore souvent utilisée de manière péjorative par les premiers critiques de *Du côté de chez Swann*, ne donne pas une image plus claire ou plus lisible de cet univers dont le roman est le nom. Au contraire, si microscope il y a chez Proust, l'instrument crée un effet de *presbytie* pour le lecteur, qui voit de trop près des mots, des choses, des noms et des êtres qui ont besoin d'un recul pour être compris et, surtout, ordonnés.

La narration « microscopique » de la *Recherche* ne vise pas à expliquer la vie oisive ordinaire de son héros-narrateur. Le contre-discours romanesque de Proust est plutôt synonyme de cette *complication* propre aux œuvres littéraires modernes. Les inquiétants murmures de la vocation invisible dont la *Recherche* est l'énigme sont ainsi comparables aux rôles que sont à même de jouer les œuvres de la littérature dans une archéologie des savoirs et des tables de l'ordre. La *Recherche* ne fait pas l'*histoire* de la vie de son héros-narrateur, elle tente d'en instaurer l'*archéologie* : l'accent n'est pas mis sur les continuités, mais sur les discontinuités, non pas sur les succès, mais sur les déceptions. Au même titre que les tableaux du peintre Elstir, dont les œuvres constituent un miroir dans lequel le roman se reflète, la recherche proustienne du temps perdu est une peinture d'erreurs et d'effets de choc. Faire *l'histoire* d'une vie d'écrivain (même d'un écrivain qui s'ignore), c'est donner une signification littéraire aux événements constitutifs de cette vie, c'est en aplanir et en redresser le parcours pour le transformer en évolution. Mais en faire *l'archéologie*, c'est être attentif aux seuils qui peuplent cette vie et qui à chaque occasion la menacent de basculer dans le non-sens, c'est se placer dans toutes ces marges contre lesquelles l'ordre vient de percuter, c'est encourager l'apparition de ces

limites qui ont l'étrange pouvoir de rendre les mots et les choses incommensurables les uns aux autres. D'un même mouvement, la *Recherche* orchestre le projet de raconter la vocation de son héros et le contre-discours des marges qui viennent en disloquer l'harmonie et la progression : tracer le chemin d'un apprentissage tout en mettant en œuvre des procédés « chaotiques » qui tuent dans l'œuf la possibilité d'en retrouver l'origine. La recherche du « temps perdu » ne donne accès qu'à un temps « retrouvé » orphelin. Et entre les deux « temps » s'est glissé un écart qui ne peut être franchi que par un saut qualitatif : celui, abstrait, invisible, « innommable », de la vocation.

*

L'enfance du héros-narrateur, telle que mise en récit dans *Du côté de chez Swann*, n'explique donc en rien la vocation littéraire qui, pourtant, est *déjà* la sienne. Mais, pour cette raison précise, l'enfance est indissociable de la vocation qui ne pourra commencer à prendre forme que bien des années plus tard, alors que le héros sera au seuil de la vieillesse et de la maladie. *Du côté de chez Swann* est un curieux roman autobiographique de l'enfance qui s'ouvre par une énigme jamais résolue et qui se termine par une déception (le héros errant au Bois en méditant sur la fuite de la réalité), avec pour centre un processus de dé-subjectivation (l'histoire de Swann et d'Odette, contrepoint de la vocation littéraire). Débutons par l'énigme. C'est en effet une des particularités de ce roman de l'enfance que de commencer par une « scène » chronologiquement non situable, hallucinations d'un personnage adulte tourmenté par une nuit d'insomnie et dont les premiers mots sont bien plus mystérieux qu'ils n'y paraissent à la première lecture :

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (I-3). Ni ce temps ni ce « je » ne seront identifiables au cours des 3 000 pages qui compléteront cette phrase. Ce temps et ce « je » sont les signes d'une inquiétude de l'origine, d'une tension généalogique d'un roman autobiographique qui se donne à la pensée tout enveloppé de mystère. « Hésita[nt] au seuil des temps et des formes » (I-6), la pensée de ce « je » originel et problématique va produire le point de choc de plusieurs figures, « évocations tournoyantes et confuses » (I-7) qui appartiennent au roman à venir, mais qui pourtant sont déjà mises en séries sous nos yeux.

Ainsi, plusieurs des visions qui rythment cette fable d'ouverture[8] du roman trouveront leurs correspondances dans la suite du récit, qui aura su les ordonner en les replaçant dans la chaîne logique de l'apprentissage d'un homme de lettres : des images de chambre, de campagne, de villages comme Combray et Tansonville, de personnages comme Mme de Saint-Loup et le grand-père. C'est peut-être cette mention de Mme de Saint-Loup qui témoigne le mieux de l'*enveloppement chaotique* qui recouvre les premières pages du roman de Proust. En effet, le lecteur ne découvrira l'identité de ce personnage énigmatique qu'à l'avant-dernier tome de la *Recherche*, *Albertine disparue*, alors que le héros apprend le mariage prochain de Robert de Saint-Loup avec Gilberte Swann. Mais, en même temps, le lecteur connaît l'existence de Gilberte, amie d'enfance du héros, depuis les promenades que celui-ci faisait à Combray dans *Du côté de chez Swann*. L'ouverture du récit, en tant que seuil intensif de la vocation littéraire, est le lieu « atopique »[9] – idéal

[8] Sur cette lecture des premières pages de la *Recherche* comme fable d'ouverture, voir Carrier-Lafleur et Di Vita (2011) ainsi que Carrier-Lafleur (à paraître).
[9] Sur ce paradoxe proprement littéraire, voir Bayard (2012).

sans être abstrait, dira Proust dans *Le Temps retrouvé* – d'une redistribution de l'état des signes dont le roman sera le corps et l'étendue. L'évocation de cette Mme de Saint-Loup *cachant tout un roman* creuse un abîme au cœur des mots et provoque un effet de vertige qui est à l'image de la complexification de l'existence dont la fable d'ouverture est le véhicule. L'enfance du récit nous fait ainsi entrer de plain-pied dans le temps de la vocation. L'origine de l'identité ne cesse de reculer dans l'abîme du mystère, alors même que la vocation tente de donner corps à son invisible maillage. Jouant sur tous les fronts du roman à venir, cette fable d'ouverture est à l'image de l'encyclopédie chinoise borgésienne : image impensable de l'ordre entre les mots et les choses.

Poursuivant la voie ouverte par le seuil originaire et chaotique de l'autobiographie fictionnelle, l'enfance du héros à Combray constitue sans doute un des « enlabyrinthements » les plus serrés et complexes de tout le roman. L'autobiographie fictionnelle de l'enfance – celle de la vocation et celle de l'identité – correspond à l'idéal foucaldien des *commencements relatifs* constitutifs de la démarche archéologique : « je n'essaie pas d'étudier le commencement au sens de l'origine première, du fondement à partir de quoi tout le reste serait possible. […] Ce sont toujours des commencements relatifs que je recherche, plus des instaurations ou des transformations que des fondements, des fondations. » (Foucault, I [1954-1969], p. 771) À la fable d'ouverture s'ajoutent les projections de lanterne magique, l'évocation des journées à Combray, la réminiscence de la madeleine, la reprise des journées « combraysiennes », le début d'« Un Amour de Swann », le début de la section suivante (« Noms de pays : le nom ») qui reprend le motif des chambres

entraperçues lors de nuits d'insomnies[10]. Il faut donc près d'une dizaine de commencements relatifs pour lancer le mouvement de l'autobiographie fictionnelle proustienne, qui rétrospectivement se découvre être archéologie. Dans la poétique proustienne, l'enfance est une matrice d'instaurations, c'est-à-dire de reprises d'un début dont l'origine restera enveloppée du mystère de la vocation littéraire qui y a opposé sa signature. Pour le héros-narrateur de *Du côté de chez Swann*, la vocation demeure un tout hétérogène, toujours abordé de biais, qui multiplie les transformations et les révélations. Chaque nouveau départ répond de cette double logique propre à l'archéologie de soi à l'ère des crises de la modernité.

C'est également de cette manière que la *Recherche* nous fait découvrir les grands événements de l'histoire, qui sont mis en œuvre comme autant de transformations-révélations éphémères, et non pas comme autant de fondations. Jamais avare d'images, Proust utilise métaphoriquement plusieurs dispositifs et situations pour tenter d'exemplifier ce mouvement instaurateur de la vérité de l'être et de la vocation. Une de ces images les plus significatives est peut-être celle du kaléidoscope, dont on trouve une occurrence dès la fable d'ouverture du récit archéologique, avec le « kaléidoscope de l'obscurité » (I-4) que fixe le « je » insomniaque que l'on voit apparaître lors du premier commencement relatif du roman. Cette figure est significative, car elle illustre de manière sensible la *relativisation de la vérité* qui gouverne l'univers du roman. Dans la *Recherche*, à commencer par le récit d'enfance de *Du côté de chez Swann*, l'ordre est presque perçu comme un accident : il n'est qu'un moment d'un mouvement général de

[10] Pour une analyse narratologique de ce procédé instaurateur, voir Genette (2007 [1972], p. 36-37).

transformation qui de toute part l'englobe et le dépasse. C'est ce que nous montre la prochaine occurrence de la figure du kaléidoscope : « pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure » (I-507[11]). Le héros proustien vient illustrer cette manière kaléidoscopique d'être dans le monde, que la *Recherche* transformera en une série de visions romanesques. De réminiscence en réminiscence, de révélation esthétique en révélation esthétique, le héros, au-delà de quelques épiphanies, voit sa vie s'enfoncer jusque dans le non-sens, alors même qu'il est inconsciemment en train de se donner les moyens de créer une œuvre singulière qui transformera les déceptions de l'existence en autant de joies.

La mélancolie antimoderne[12] qui afflige le héros aveugle à sa propre vocation témoigne par ailleurs de la méfiance de Proust quant à la passion moderniste de la Belle Époque, car il semble deviner qu'une force plus grande et plus obscure se cache derrière les feux du progrès et du changement. Le kaléidoscope proustien de la vocation, dont le va-et-vient a été mis en marche par la multiplication des débuts relatifs du récit de l'enfance, remplit dans le roman une fonction critique de problématisation. Sans être pour autant un personnage réactionnaire, l'incommensurabilité des expériences vécues par le héros-narrateur placera son discours dans une marge

[11] Ce passage fait partie de la première section du deuxième tome de la recherche, « Autour de Mme Swann », qui selon les vœux de Proust devait en fait constituer la dernière section de *Du côté de chez Swann*, mais les éditeurs en ont décidé autrement, effrayés à l'idée de publier un tome de plus de 800 pages. Il fait donc aussi partie de l'écriture de l'enfance.

[12] Sur cette question de l'antimodernisme, voir Compagnon (2005), Huet-Brichard et Meter (2011) et Brix (2013).

négative où s'émiettera l'ordre de la modernité battante, au profit d'une recherche de la vérité qui, précisément, répond d'un autre ordre. Archéologie de la vocation, la *Recherche* sera donc aussi celle de l'âge moderne, en ce qu'elle dénonce l'arbitraire des tours du kaléidoscope et l'aveuglement de ceux qui, sans réfléchir, en chantent les mérites. La dimension clinique de l'écriture d'un « soi » à la recherche du sens de son existence est complétée par la dimension critique de l'écriture de l'histoire comme table précaire d'un ordre intenable.

Expérience de l'absurde

Il semblerait que le projet romanesque de Céline commence là où celui de Proust a été prématurément arrêté par la maladie, à la différence près que l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* opère une soustraction d'importance à la poétique de la *Recherche* : celle de la vocation d'écrivain. La radicalité du geste célinien réside dans cette soustraction de la vocation proustienne, que l'écrivain remplace par un absurdisme au final pas si lointain. Proust est justement une partie de la réponse que l'on peut donner à la question posée par Anne Henry en ouverture de *Céline écrivain* : « Quel autre au XX^e^ siècle s'est donné pour tâche de restituer l'atmosphère de notre époque entière et a démythifié en termes aussi précis, aussi amèrement sarcastiques, la grande illusion des temps modernes dont la parade progressiste dissimule l'enlisement dans l'histoire de toujours? » (p. 5) Par une problématisation de l'existence et de l'apprentissage, Proust vient démythifier les images que l'âge moderne se donne de lui-même, que ce soit avec des événements précis comme l'affaire Dreyfus ou la Première Guerre mondiale, mais aussi avec des enjeux plus diffus comme

le réalisme ou le naturalisme, l'arrivée du cinématographe, la quête de la littérature dite « engagée » ou « sociale », l'essor de la grande presse ou encore la fin du monde de l'aristocratie européenne et la montée de la haute bourgeoisie. En revanche, Céline crée de nouvelles formes de problématisation du réel de l'existence qui valent pour autant de nouvelles voix résistant aux charmes ostentatoires de la modernité de la Belle Époque.

Le retrait de la vocation littéraire qui, chez Proust, animait inconsciemment l'alter ego romanesque n'est donc pas seulement une simple soustraction, car dans cette opération Céline accentue un élément aussi constitutif de l'œuvre proustienne, mais le porte à un niveau supérieur : l'absurdité de la vie. Ainsi, ce que Proust nomme « vocation », Céline le nomme « vie » : absurdité et puissances de vie. L'enlabyrinthement célinien passe par l'absurde et par l'impossible maillage des forces de vie dont ses personnages – et avant tout les différentes incarnations de Bardamu – sont à la fois les révélateurs et les victimes. « Briser la foi des temps modernes dans le progrès » (Henry, p. 33) se fait dans un cas comme dans l'autre par l'entremise d'un personnage en quelque sorte minable, un porte-parole minuscule, « infâme » dirait Foucault, jouant sur la proximité avec « infime ». Il n'y a en effet pas plus mince que le héros-narrateur proustien, pourtant riche d'une vocation intérieure qui involontairement lui trace la voie de l'écriture. Infime, il l'est d'abord par sa relative invisibilité, sa légèreté romanesque. Il n'est qu'un « je » sans corps, sans ambition, avec, certes, une imagination luxuriante, mais qui, revers de la médaille, peut se transformer à tout moment en un délire interprétatif qui bloque le peu de facultés qu'il avait pour l'action. C'est un personnage qui, pendant plusieurs centaines, voire milliers de pages, ne comprend pas l'étiquette des milieux

qu'il fréquente, n'arrive pas à décoder les signes que les autres lui lancent. Annonçant ceux de Céline, le héros-narrateur de Proust est donc dans tous les sens du terme *un personnage marginal* : dans la marge de la vocation, dans la marge des salons, dans la marge des sentiments amoureux, dans la marge de la volonté. Il subit le monde plus qu'il n'y prend part, mais les poussées de la vocation provoquent chez lui un supplément d'âme qui renverse l'ordre des choses et instaure un mouvement critique de reprise. On ne trouvera également pas plus infime que Bardamu : virtuose du burlesque, du quiproquo et de la bêtise. C'est par l'entremise de ce personnage de « misfit », éternel inadapté, que nous seront également montrés le burlesque, les quiproquos et la bêtise propres à ce monde moderne, dont la guerre n'est pas un accident mais seulement une manifestation plus intense de l'absurde qui en est la condition d'existence. Dans les projets archéologiques de Proust et de Céline, il y a donc une forme d'antimodernité, en tant que rapport critique au temps et au monde, qui passe par une complication de la vie et de l'écriture. Pôles opposés, mais complémentaires, leurs œuvres, par l'absoluité du geste qui les porte, sont les plus représentatives pour l'épistémè moderne, qu'elles ne cessent d'ailleurs de mettre en jeu.

*

Ainsi a-t-on pu lire l'ouverture de *Mort à crédit* – le roman autobiographique de l'enfance – comme une « parodie lointaine de Proust » (Henry, p. 191), avec l'ouverture fabulée de *Du côté de chez Swann*. La plongée dans le monde de l'enfance et de ses illusions est dans un cas comme dans l'autre précédée d'une zone hallucinatoire où un héros adulte problématise les voix de l'entendement et questionne sa présence dans le monde. On a

vu que Proust utilise cet espace réflexif pour montrer le temps invisible de la vocation littéraire qui mange la vie de son héros. Dans *Mort à crédit*, l'insomnie est aussi l'occasion d'une illustration de la mécanique littéraire : « Mon tourment à moi c'est le sommeil. Si j'avais bien dormi toujours j'aurais jamais écrit une ligne. » (*MC*-17) Alors que *Du côté de chez Swann* utilise l'insomnie d'un « je » symbolique pour illustrer l'ubiquité temporelle et la résistance propres à la vocation, Céline reprend toutefois le motif pour faire état de la soustraction – non moins symbolique – que son roman proposera à celui de Proust. « La littérature ça compense » (*MC*-18), mais « ça » ne rachète rien, pas plus que le temps, car il n'est pas la marque d'une vocation, mais un vecteur caricatural d'absurdité. Parodiant Proust – dans un complexe rapport d'admiration et de négation – *Mort à crédit*, peut-être encore plus que *Du côté de chez Swann*, montre la relativité et, surtout, l'absurdité de tout commencement :

> Je suis né en mai. C'est moi le printemps. Destinée ou pas, on en prend marre de vieillir, de voir changer les maisons, les numéros, les tramways et les gens de coiffure, autour de son existence. […] Je ne veux plus changer. J'aurais bien des choses à me plaindre mais je suis marié avec elles, je suis navrant et je m'adore autant que la Seine est pourrie. Celui qui changera le réverbère crochu au coin du numéro 12 il me fera bien du chagrin. On est temporaire, c'est un fait, mais on a déjà temporé assez pour son grade. (*MC*-29)

Plus absurde encore que l'idée d'une origine est la position de celui qui croit au changement, c'est-à-dire à la possibilité interne à la durée de créer de la nouveauté. « C'était ça entrer dans la vie? » (*MC*-139), se demandera plusieurs fois le héros de Céline, sceptique devant les nouveautés du monde comme autant de malentendus. D'une certaine manière, le roman proustien n'est pas aussi lointain d'une telle esthétique, dans la

mesure où le parcours littéraire involontaire du héros n'est jamais couronné de succès, sinon relatifs et temporaires, mais au contraire consiste en une succession de petits échecs et de déceptions, que même la force de la révélation finale n'arrivera pas complètement à racheter. L'antimodernisme et sa suspicion envers le changement, même lorsque celui-ci s'avérera positif, rendent possibles cette problématisation de l'écriture ainsi qu'une problématisation de l'expérience dont les romans d'apprentissage de Proust et de Céline sont les représentants modernes les plus hardis. À la contre-histoire de la vocation littéraire et de la roue du progrès qu'est la *Recherche*, *Mort à crédit* propose la contre-histoire d'une enfance qui vaut aussi pour une contre-histoire de la Belle Époque. « Le siècle dernier je peux en parler, je l'ai vu finir… » (*MC*-47), écrit Céline avec ambiguïté dans une sentence restée célèbre.

Par le biais d'un récit d'enfance mêlant naïveté originelle de l'imagination et découverte de la face cachée de la réalité tangible, *Mort à crédit* est peut-être le roman qui illustre le mieux ce mélange d'absurde et de puissance, de mésaventure et d'humour dont Céline est l'inventeur. Recension critique des possibilités du monde moderne, l'écriture ayant pour but de rendre compte des années de l'enfance vient aussi ruiner de l'intérieur la poétique du roman d'apprentissage. *Mort à crédit* est bien le résultat d'une tension volontairement entretenue qui consiste à *trouver une forme de résistance critique à même la naïveté et les illusions de l'enfance*. Dans ce deuxième roman, Céline a su adjoindre son projet parodique à une dimension féerique justifiable dans la fiction par l'enfance et la candeur du jeune Ferdinand Bardamu. Cette dimension est explicitée dès le prologue, alors que Gustin, le cousin du héros-narrateur, encourage ce dernier à écrire autrement : « Tu pourrais […]

raconter des choses agréables… de temps en temps… C'est pas toujours sale dans la vie… » (*MC*-17). Cet enjolivement littéraire se traduira entre autres par les nombreux fragments de la *Légende du Roi Krogold*, une œuvre sur laquelle travaille le héros[13]. Bardamu, malade, lira d'ailleurs des extraits de sa Légende à sa maîtresse Mireille, son meilleur public : « Elle comprenait toute la féerie Mireille, ma mignonne! Elle en profitait tant qu'elle pouvait de mon cinéma… » (*MC*-37) C'est en effet le cinéma – celui de Méliès, dont la démesure fait de lui le seul cinéaste complètement épargné par le discours antimoderne célinien – qui achèvera de placer cette enfance sous le signe de la féerie, mais en même temps de la violence et d'une forme d'innommable :

> Ça me donnait pas de plaisir de le [le petit chien offert par la grand-mère du héros] battre, l'embrasser je préférais ça encore. Je finissais par le peloter. Alors il bandait. Il venait avec nous partout, même au Cinéma, au Robert Houdin, en matinée du jeudi. Grand-mère me payait ça aussi. On restait trois séances de suite. C'était le même prix, un franc toutes les places, du silencieux cent pour cent, sans phrases, sans musique, sans lettres, juste le ronron du moulin. On y reviendra, on se fatigue de tout, sauf de dormir et de rêvasser. Ça reviendra le « Voyage dans la Lune »… Je le connais encore par cœur. (*MC*-69)

Ainsi, dans le même paragraphe, l'absurdité – celle de la cruauté non sentie du héros envers son petit chien – se mêle à la magie provoquée par la reprise cinématographique de la féerie théâtrale, à laquelle Méliès ajoute une valeur cosmique

[13] Une analyse du rôle de la féerie pourrait également être faite dans *Du côté de chez Swann*, avec entre autres la légende de l'intendant Golo et de Geneviève de Brabant, dont la grand-tante du héros (la sœur de tante Léonie) lui projette l'histoire grâce aux plaques de verre d'une lanterne magique familiale. Comme dans *Mort à crédit*, cette séquence de féerie vient clore le prologue et permet au lecteur d'entrer dans la fiction de l'enfance.

susceptible de toucher l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*. Mais cet amour du cinéma « primitif » de Méliès en 1936 représente aussi une forme de revendication antimoderne, alors que l'art cinématographique, devenu parlant depuis près d'une décennie, s'est industrialisé et est devenu avide de nouvelles inventions. Ce passage très riche souligne donc le dédoublement des séries propres à l'écriture de l'enfance, marquée par l'expérience caricaturale de l'absurde spécifique au roman célinien : d'une part, la série de magie féerique et, d'autre part, celle de la critique antimoderne. Oscillant entre ces deux pôles sans jamais être en mesure de produire une résolution, même provisoire, l'enfance symbolique de Bardamu errant à travers les productions de son siècle permet une redistribution de l'ordre des signes de la modernité qui en fait ressortir l'absurdité et la violence. Emportée dans une mobilité continuelle donnant accès à l'absurdité de tout être et de toute chose, l'enfance est une nouvelle table pour le romancier antimoderne, une nouvelle encyclopédie chinoise pour l'archéologue de la modernité, comme l'était chez Proust la vocation.

À ce propos, la visite de l'Exposition universelle est un passage particulièrement significatif. Par un discours indirect libre prenant pour sujet la grand-mère du héros – personnage qui a le plus d'influence dans la vie du jeune Bardamu –, Céline se lance dans une critique antimoderne à l'exact opposé de la philosophie moderniste d'un Walter Benjamin, d'un enthousiasme narratif comme celui d'Aragon ou encore des manifestes futuristes dont il est le contemporain[14] : « Grand-

[14] Pour une mise en parallèle des différents imaginaires parisiens de la modernité, voir Smith (2004).

mère, elle s'est bien méfiée de l'Exposition qu'on annonçait. L'autre, celle de 82, elle avait servi à rien qu'à contrarier le petit commerce, qu'à faire dépenser aux idiots leur argent de travers. De tant de tapage, de remuements et d'esbroufe, il était rien subsisté, que deux ou trois terrains vagues et de plâtras si dégueulasses, que vingt ans plus tard encore personne voulait les enlever… » (*MC*-81). La visite de l'Exposition par le héros, sa famille et les « voisins du Passage » est l'actualisation romanesque de la critique indirectement adressée par la grand-mère. Le regard enfant à la recherche de féerie est alors pris en charge par la narration adulte atemporelle qui diagnostique l'éternel retour de l'absurde à travers ce que l'homme présente comme des découvertes :

> À la place de la Concorde, on est vraiment pompés à l'intérieur par la bousculade. On s'est retrouvés ahuris dans la Galerie des Machines, une vraie catastrophe en suspens dans une cathédrale transparente, en petites verrières jusqu'au ciel. Tellement le boucan était immense, que mon père on l'entendait plus, et pourtant il s'égosillait. La valeur giclait, bondissait par tous les bords. Y avait des marmites prodigieuses, hautes comme trois maisons, des bielles éclatantes qui fonçait sur nous à la charge du fond de l'enfer… À la fin on y tenait plus, on a pris peur, on est sortis… On a passé devant la grande Roue… Mais on a préféré encore les bords de la Seine. (*MC*-84)

Et un peu plus loin, à la même page : « Au grand Palais de la Boisson, nous avons vu à queue leu leu et de très loin les orangeades, les belles gratuites tout le long d'un petit comptoir roulant… Entre nous et elles ça faisait une émeute… Une foule en ébullition pour parvenir jusqu'aux gobelets. C'est impitoyable la soif. On aurait rien retrouvé de nous autres si on s'était aventurés. On s'est enfuis par une autre porte… On est allés aux indigènes… ». L'Exposition est utilisée par le

romancier fabulant sur sa jeunesse tel un révélateur de l'absurde universel propre à l'expérience de la modernité et de ses avatars, tous réunis – sériés – pour l'occasion. Est ainsi poussé à sa limite le thème contemporain de l'absurdité à travers les supposées conquêtes de la modernité, dont l'Exposition se veut à la fois le signe et le système fédérateur. En dépit des attractions féeriques de l'Exposition en tant que vitrine et montage des signes de la société, le regard archéologique de l'enfance ne voit pas les progrès de la modernité, mais ses discontinuités, ses failles. L'enfance, par son jeu entre la naïveté et la critique, est un mode de communication privilégié du contre-discours littéraire.

La « verte primitivité »

Toutefois, si elle ne peut s'appuyer sur aucune vocation existentielle, même indirecte et involontaire, comme c'est le cas pour le héros de Proust, cette révélation de l'absurde ne repose pas seulement sur un comique de situation poussé jusqu'au carnavalesque – voir l'apprentissage que fait Bardamu aux côtés du vulgarisateur Courtial[15] qui reprend et accentue les absurdités burlesques de la visite de l'Exposition –, mais s'appuie aussi sur une expérience singulière du langage dont

[15] Peut-être l'un des personnages les plus intéressants de la contre-mythologie célinienne de la modernité, en ce qu'il est la synthèse fictionnelle de trois figures marquantes pour l'écrivain : Henry de Graffigny, Camille Flammarion et Georges Méliès. Les inventions de Courtial, assisté tant bien que mal par le jeune Bardamu, sont présentées par Céline comme autant de séquences burlesques où apparaissent les puissances destructrices de la vie. Le processus de l'invention – ici l'invention scientifique et technique – y est longuement traqué pour ensuite être encore mieux détraqué. L'apprentissage de Bardamu auprès de Courtial et de sa curieuse femme Irène est l'odyssée des misères de la modernité dans ce qu'elle a de plus comique.

l'absoluité n'a d'égal que celui de la bêtise moderne. L'absurdisme célinien n'est pas seulement le résultat d'un regard cynique porté par l'écrivain sur le monde environnant, mais, bien plus, il s'agit du résultat d'une *construction* proprement littéraire. L'écriture romanesque et autobiographique doit trouver le moyen de faire passer et de mailler les deux séries hétérogènes de la féerie et de la critique, telles qu'on les retrouve dans *Mort à crédit* à un degré de perfection rarement atteint chez son auteur. L'impuissance caractéristique des personnages céliniens, marionnettes de la volonté de l'absurde, est le paradoxal résultat d'une écriture antiacadémique qui, elle, se défait de toute contrainte dans un grand geste de table rase qui assujettit à sa vision tous les paradoxes et toutes les impossibilités.

Sur ce point, il faut absolument (re)lire les *Entretiens avec le Professeur Y*. En comparaison avec l'anémie comique de Bardamu bousculé par le monde moderne, le personnage d'auteur que se donne Céline dans cet entretien fictif et carnavalesque dessine le portrait d'un écrivain qui possède tous les droits, à commencer par celui de se contredire. L'écrivain contestataire interviewé est l'agent double le plus remarquable de toute la production romanesque de Céline, car le plus près de l'écrivain réel. En réponse au non-sens de l'absurde propre à l'âge moderne, l'écrivain répondant aux balbutiantes questions du « Professeur » adopte toutes les positions – modernes comme antimodernes, révolutionnaires et réactionnaires –, mais pour mieux les renverser. La vérité de cet art poétique transposé dans un court roman dialogué est précisément à trouver dans la trame des contradictions qui y sont savamment orchestrées.

Cette faculté de la littérature moderne de créer le vertige d'une série de doubles qui ne font pas système et qui viennent hanter l'idée même d'unité – souvenons-nous des textes de Foucault sur Roussel – est reprise dans l'image du métro magique et émotif, objet aussi bigarré que douteux dans lequel Céline fait se réfléchir son style et ses procédés d'écrivain :

> C'est mon génie! le coup de mon génie! pas trente-six façons!… j'embarque tout mon monde dans le métro, pardon!… et je fonce avec : j'emmène tout le monde!… de gré ou de force!… avec moi!… le métro émotif, le mien! sans tous les inconvénients, les encombrements! dans un rêve… jamais le moindre arrêt nulle part!… non! au but! au but! direct! dans l'émotion!… par l'émotion! rien que le but : en pleine émotion… bout en bout!
>
> — Comment?… comment?…
>
> — Grâce à mes rails profilés! mon style profilé!... (2004b, p. 83-84)

Et un peu plus loin, sur les litigieux points de suspension qui saturent les romans de l'écrivain :

> — Oui, mais tout de même vos trois points?… vos trois points?…
>
> — Mes trois points sont indispensables!… indispensables, bordel Dieu!… je le répète : indispensables à mon métro ! me comprenez-vous Colonel?
>
> — Pourquoi?
>
> — Pour poser mes rails émotifs! […] Mon métro bourré, si bourré… absolument archicomble… à craquer!… fonce! il est sur sa voie!… en avant!… il est en plein système nerveux… il fonce en plein système nerveux!... (2004b, p. 94)

De cet ensemble hétéroclite lancé à toute allure sur les rails zigzagants du style qui creuse l'écart entre les mots naîtra l'émotion, comme chez Proust la vocation est un montage en faux raccords d'échecs, de déceptions et d'instaurations existentielles. De l'observatoire de ces *Entretiens*, on comprend donc mieux la réussite de *Mort à crédit*, qui

vient d'une adéquation entre le sujet et la forme de l'écriture : dans le roman de l'enfance, l'émotion – toujours naïve, surprenante, aveugle – prime sur la raison. C'est aussi de cette manière que l'archéologie d'un individu existant, même minuscule, même minable – peut-être justement *parce que* minuscule, minable et inadapté – peut faire office de marge instauratrice contre laquelle viendra percuter le train de la modernité battante.

*

Ce qu'on a pu voir chez Proust et chez Céline, c'est finalement que l'écriture de l'enfance doit se transformer en *réponse* au monde moderne qui rend l'existence confuse. « La vérité essentielle de ce monde actuel : c'est qu'il est paranoïaque!... » (Céline, 2004b, p. 41) C'est cette vérité qui doit être rejouée sur la scène littéraire, à commencer par la folie inconsciente de l'enfance. Antimodernes, les écritures de Proust et de Céline utilisent malgré tout des métaphores modernes – le kaléidoscope et le métro – pour se donner à l'entendement. Mais ces références modernes seront toutes détournées dans le roman autobiographique de l'enfance au profit de ce que Kierkegaard a nommé « la verte primitivité » (2004, p. 47). Ce qui manque au monde moderne de la vitesse et du perfectionnement des moyens de communication, c'est la primitivité qui, seule, peut rendre possible une réduplication de l'existence. L'écriture archéologique de l'enfance à l'âge moderne – ce « nouveau mode d'être de la littérature » (Foucault, 2011, p. 395) – répond à la vitesse et au manque de probité de l'époque contemporaine par un accès de primitivisme. Ainsi, Proust désacralise l'expérience littéraire en en montrant tout l'arbitraire, grâce à l'improbable vocation qui s'empare de son héros-narrateur, alors que Céline, par l'élection de personnages médiocres pris dans l'engrenage de la machine moderne, tente d'aller au plus bas de l'expérience pour en traquer la féerie.

Bibliographie

BAYARD, Pierre. (2012), *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».

BORGES, Jorge Luis. (1992), « La langue analytique de John Wilkins », dans *Enquêtes*, suivi d'*Entretiens avec Georges Charbonnier*, traduction de l'espagnol (Argentine) par Paul et Sylvie Bénichou, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

BRIX, Michel. (2013), *L'Entonnoir ou Les Tribulations de la littérature à l'ère de la modernité*, Paris, Kimé.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas. (2010), *Une philosophie du « temps à l'état pur ». L'Autofiction chez Proust et Jutra*, Paris / Québec, Vrin / Presses de l'Université Laval, coll. « Zêtêsis. Esthétiques ».

—. (à paraître), *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier.

— et Michaël DI VITA. (2011), « Proust. Méthode d'exister », *Klesis*. *Revue philosophique*, nº 20, p. 39-61.

CELINE, Louis-Ferdinand. (2004a [1936]), *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. (2004b [1955]), *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

COMPAGNON, Antoine. (2005), *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

CORNILLE, Jean-Louis. (1996), *La Haine des lettres : Céline et Proust. Essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller ».

FAVREAU, Jean-François. (2012), *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, Éditions ENS, coll. « Signes ».

FORTIER, Frances. (1997), *Les Stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de véridiction*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Littératures : Théorie ».

FOUCAULT, Michel. (1963), *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

—. (1994), *Dits et écrits (1954-1988)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, quatre volumes, Paris, Gallimard.

—. (2011 [1966]), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

—. (2013), *La Grande Étrangère. À propos de littérature*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie ».

FRAISSE, Luc. (1993), *Lire* Du côté de chez Swann, Paris, Dunod, coll. « Lire ».

—. (2013), « Il y a cent ans paraissait *Du côté de chez Swann* », *Synergies Espagne*, vol. 6, p. 203-216.

GENETTE, Gérard. (2007 [1972]), *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais ».

GODARD, Henri. (2014 [1985]), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

HENRY, Anne. (1994). *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine et Helmut METER (dir.). (2011), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres ».

IFRI, Pascal Alain. (1996), *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, coll. « Marcel Proust Studies ».

KANONY, Serge. (2010), *D'un Céline et d'autres. Proust, Baudelaire, Rousseau*, Paris, L'Harmattan.

KIERKEGAARD, Søren. (2004), *La Dialectique de la communication éthique et religieuse*, traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau et notes de Jacques Lafarge, Paris, Payot-Rivage, coll. « Rivage Poche ».

MACHEREY, Pierre. (2009), *De Canguilhem à Foucault. La force des normes*, Paris, La Fabrique.

PROUST, Marcel. (1971), *Essais et articles*, dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

—. (1987-1989 [1913-1927]), *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, sept tomes en quatre volumes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

SABOT, Philippe. (2014 [2006]), *Lire* Les Mots et les choses *de Michel Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Manuels ».

SMITH, Douglas. (2004), « *The Arcade as Haunt and Habitat: Aragon, Benjamin, Céline* », *Romance Studies*, vol. 22, p. 17-26.

Résumé

À partir des œuvres thématiquement et chronologiquement rapprochées que sont *Du côté de chez Swann* et *Mort à crédit*, le présent article tente de conjuguer la dimension autobiographique de l'écriture de l'enfance avec la découverte du monde moderne, que le roman orchestre alors même qu'il la met en crise. Le point de départ et le fil rouge de cette réflexion sont à trouver dans les théories littéraires de l'archéologie philosophique de Foucault, pour qui la littérature représente une redistribution des signes de la société ainsi qu'une marge dans laquelle l'ordre de l'histoire vient s'échouer et se redistribuer. Chez Proust comme chez Céline, la naïveté propre à l'enfance est réinvestie d'une primitivité critique qui permet une reprise réflexive de l'existence et de l'écriture.

Abstract

From the thematically and chronologically close works that are *Du côté de chez Swann* and *Mort à crédit*, this article tries to think together the autobiographical dimension of the coming-of-age story with the discovery of the modern world that is orchestrated and put to crisis within those novels. The starting point of this reflection is to be found in the literary theories of the philosophical archeology of Foucault, for whom literature is a redistribution of the signs of the society and also a margin in which the order of history comes to fail and to be redistributed. In Proust's as in Celine's works, childhood's naivety is reloaded with a primitively charged critique that allows a reflexive resumption of existence and writing.

Le témoignage élaboratif d'Esther Mujawayo : quand il ne reste que les mots

Valérie Dusaillant-Fernandes
Université de Waterloo

> Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagasana, devant vous et devant l'humanité, je déclare que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier, ni apitoyer et surtout pas apitoyer. Je veux seulement témoigner. Ces hommes qui m'ont fait subir les pires souffrances sans doute jusqu'à la fin de ma vie, je ne les hais ni les méprise, j'ai même pitié d'eux.
>
> M.-F.Collard et P. Czaplinski,
> *Rwanda 94* (48e min)

Commencer notre analyse sur le texte d'Esther Mujawayo par la déclaration d'une autre rescapée n'est évidemment pas fortuit. Les paroles émouvantes entrecoupées de larmes de Yolande

Mukagasana[1], prononcées il y a maintenant plus de dix ans, résonnent encore et s'imposent comme leitmotiv des récits des survivantes du génocide des Tutsi[2] au Rwanda : témoigner sans haine et sans vengeance. Depuis Mukagasana, d'autres femmes victimes de l'*Itsembabwoko*[3] prennent la plume et publient en France pour raconter leur histoire : on citera, entre autres, Marie-Aimable Umurerwa, Annick Kayitesi, Esther Mujawayo et, plus récemment, Scholastique Mukasonga[4]. Des femmes qui, selon Catherine Coquio, ont été « plus promptes » à témoigner, à rompre « "l'éthos rwandais" de la discrétion sur soi-même » (p. 102). Par leur travail d'écriture, ces victimes transmettent, informent et surtout honorent la mémoire de leurs proches

[1] Dans la version filmée de 2005 du spectacle, Yolande Mukagasana ne peut s'empêcher de pleurer devant le public. Elle finit son long témoignage en ouverture au spectacle du Groupov. Intitulé *Rwanda 94* et présenté sur scène en 2000 au théâtre de Liège en Belgique, le spectacle, composé de témoignages, d'images, de musique et de théâtre, a fait une tournée mondiale, s'arrêtant même au Rwanda en 2004 dans le cadre de la Commémoration du dixième anniversaire du génocide.

[2] Dans notre texte, nous adopterons la graphie des mots « Tutsi » et « Hutu » pour respecter le kinyarwanda, langue bantu du Rwanda. Nous omettons cependant les préfixes « ba » et « mu », qui marquent respectivement le pluriel et le singulier dans cette langue.

[3] *Itsembabwoko* signifie « génocide » en kinyarwanda.

[4] Yolande Mukagasana publie *La Mort ne veut pas de moi* (Paris, Fixot, 1997), *N'aie pas peur de savoir* (Paris, Robert Laffont, coll. « J'ai lu », 1999) et *Les Blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda* (Arles, Actes Sud et Médecins sans frontières, 2001). Marie-Aimable Umurerwa est l'auteure de *Comme la langue entre les dents* (2000, Paris, L'Harmattan). Annick Kayitesi fait paraître en 2004 son livre intitulé *Nous existons encore* (Paris, Michel Lafon). La même année, c'est au tour d'Esther Mujawayo, avec la collaboration de Souâd Belhaddad, de se raconter dans *SurVivantes : Rwanda, dix ans après le génocide* (Paris, Éditions de l'Aube). En 2006, Scholastique Mukasonga apparaît sur la scène littéraire avec *Inyenzi ou les Cafards* (Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs »). Mukasonga enchaîne avec d'autres ouvrages (autobiographiques ou romanesques) comme *La Femme aux pieds nus* (Paris, Gallimard, 2008), *L'Iguifou* (Paris, Gallimard, 2010), *Notre-Dame du Nil* (Paris, Gallimard, 2012) et *Ce que murmurent les collines* (Paris, Gallimard, 2014).

(mari, enfants, frères et sœurs, parents) et des milliers d'autres Tutsi massacrés d'avril à juillet 1994. Même si, comme l'affirme Paul Ricœur, « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-mêmes » (p. 115), ce travail consistant à coucher sur le papier les images qui les hantent nécessite un énorme effort de la part des victimes : elles doivent se heurter à plusieurs obstacles d'ordres cognitif et affectif[5]. Parfois, il faut des années, voire des décennies, pour que les langues se délient ou que le stylo glisse sur la feuille parce que le sujet traumatisé refoule consciemment son trauma comme mécanisme de défense psychique, perpétuant son enfermement dans l'oubli. Dans ces circonstances, la mise en récit de l'événement traumatique est une étape paradoxale puisqu'elle exhausse de la même manière l'envie de dire et le désir d'oublier. Heureusement pour les « témoignaires » que nous sommes, ces femmes rwandaises sont parvenues non seulement à dépasser leurs propres angoisses pour exprimer leurs épreuves personnelles, mais aussi, comme le fait Mujawayo, à lutter pour restaurer la mémoire des leurs dans une société moderne où certains osent encore nier qu'un génocide ait vraiment eu lieu au Rwanda.

Notre analyse s'intéresse au récit testimonial d'Esther Mujawayo intitulé *La Fleur de Stéphanie*, écrit en 2006 en collaboration avec son amie journaliste Souâd Belhaddad. Rescapée du génocide, Mujawayo relate cette période difficile où, en 2005, elle a dû faire face à Pierre et à Étienne, tueurs

[5] Régine Waintrater note, d'une part, que le survivant peut douter par moments que ce qu'il a vécu s'est vraiment produit puisque les événements dépassent sa réalité. D'autre part, elle est d'avis que la mise en récit de leur expérience conduit les victimes vers des passages de leur vie difficiles à relater. Il faut que la version des faits à dire ou à écrire soit « acceptable, à la fois pour eux et pour les autres » (p. 116).

« supposés » de Stéphanie, sa sœur. En effet, c'est lors de plusieurs participations aux gacaca[6] qu'elle découvre petit à petit des détails sur la mort de ses proches. À l'affût de la moindre information, Mujawayo révèle que ce processus de mise en lumière de la vérité est essentiel pour la reconstruction psychique du survivant et de la nation tout entière parce qu'elle restaure les relations avec autrui et favorise un échange avec les agresseurs. Toutefois, cette démarche sociojuridique, qui insiste sur l'aveu et le pardon, apparaît aussi comme un frein à ce souhait de réconciliation tant espérée par le peuple rwandais. Dans notre étude, nous nous proposons de montrer qu'à travers un témoignage dit « élaboratif », Esther Mujawayo fait entendre sa voix traumatisée de victime, mais aussi celles de professionnelles impliquées dans le système de reconstruction nationale. Livrant ses réflexions sur la justice et sur la douleur du souvenir en utilisant divers procédés énonciatifs et discursifs, Mujawayo dévoile les limites et les conséquences (sociales, émotionnelles, psychologiques) des tribunaux gacaca. Peut-on parler de réconciliation quand certains tueurs nient ou mentent? Même si le tueur parle, comment faire face à son mensonge sans tomber dans la folie? Quelle justice paraît adéquate face à l'horreur des révélations? Partagée entre distance et emportement, entre parole et silence, entre guérison et reviviscence du trauma, Esther Mujawayo lutte avec les mots pour se construire un avenir et entretenir « une mémoire contre l'oubli » (2006, p. 234).

[6] Les juridictions gacaca ont été mises en place en 2001 pour juger la grande majorité des génocidaires. Sous le regard des habitants des environs, ces instances juridiques populaires et traditionnelles, dirigées par neuf sages locaux, aussi appelés « Intègres », confrontaient les rescapés du génocide aux meurtriers de leurs familles. Le 18 juin 2012, le gouvernement rwandais a fermé officiellement ces instances juridiques.

Le témoignage « élaboratif » d'Esther Mujawayo

Mujawayo et Belhaddad ont déjà collaboré ensemble dans un premier récit de témoignage intitulé *SurVivantes. Rwanda, dix ans après le génocide*, paru en 2004 et qui posait la question de la survie et de ce que signifiait être rescapée d'un génocide. Déjà en 2004, Catherine Coquio soulignait, dans son ouvrage *Rwanda. Le réel et les récits*, que *SurVivantes* se présentait comme « un document de parole *sur* la parole des rescapées » (p. 119), une forme d'approche qui se retrouve dans le second ouvrage écrit par les deux femmes. Par ailleurs, *La Fleur de Stéphanie* se range dans la troisième catégorie de formes testimoniales distinguées par Régine Waintrater dans *Sortir du génocide*, catégorie qui se définit par « l'attitude du témoin par rapport à l'affect et au souvenir » (p. 140)[7]. Dans cette catégorie, c'est à travers les sentiments du destinataire, qu'il soit « auditeur ou témoignaire » (p. 140), que l'on peut mesurer le degré d'élaboration du traumatisme vécu. Waintrater distingue deux types de récits révélant la position affective du témoin. Il y a d'abord les témoignages dits « élaboratifs », dans lesquels le destinataire se sent libre et ne doit pas se sentir submergé par l'affect. Ces récits se caractérisent par une « souplesse narrative », c'est-à-dire l'adoption de « positions différentes par rapport à la narration et un certain équilibre entre l'histoire personnelle du sujet et les événements de

[7] La première forme étant le récit testimonial professionnel ou militant dans lequel le témoin se place dans « une position d'observateur participant, qui pose un regard en surplomb sur les événements décrits » et la deuxième forme se caractérisant par le récit privé et personnel « centré sur la persécution » (p. 139-140).

portée plus générale » (p. 141), et une « souplesse dialogique », favorisant une alternance du « je » au « nous », des passages descriptifs et des moments autoréflexifs ou affectifs (voir p. 141). Dans le deuxième type de récit, appelé « empêché », le témoin est immobilisé « soit dans la distance et l'évitement », soit collé « au souvenir du traumatisme » (p. 142) et le témoignaire ressent de l'ennui ou une certaine contrainte face au récit du sujet témoignant[8]. Il ne fait aucun doute que *La Fleur de Stéphanie* entre dans la catégorie des récits élaboratifs. En effet, Mujawayo semble avoir déjà effectué un travail psychique sur elle-même et mis la distance nécessaire entre le trauma et le moment présent. Toutefois, rappelons que distance ne veut pas dire oubli. Le souvenir du génocide est le lieu d'une continuelle souffrance, qui se trouve ravivée par la confrontation entre la survivante et les tueurs de sa sœur lors des gacaca. Mais voyons d'un point de vue textuel et structurel comment *La Fleur de Stéphanie* fait partie des récits testimoniaux élaboratifs.

Énonciation : pluralité des référents

Penchons-nous en premier lieu sur l'énonciation plurielle, qui témoigne de la mobilité psychique de Mujawayo. Dans la première partie, le « je » énonciateur d'Esther s'adresse à un « tu », son amie Souâd Belhaddad, à qui elle a décidé de raconter son expérience personnelle des gacaca. La journaliste devient donc le témoignaire primaire de la confession testimoniale. Quand à la fille aînée d'Esther, Anna, présentée dans le texte par le pronom « elle », elle s'impose comme le

[8] Waintrater remarque que ces témoignages sont pour la plupart des récits post-traumatiques.

témoignaire secondaire, que nous qualifierions d'implicite puisque Mujawayo ne s'adresse pas directement à elle. L'auteure révèle que, déjà dans *SurVivantes*, elle a rendu « explicitement compte des derniers instants d'Innocent [son mari] » (2006, p. 36), dix ans après les faits, permettant ainsi à sa fille de savoir la vérité sur la mort atroce de son père. Un devoir de transmission s'imposait alors, sinon « les tueurs auraient définitivement gagné » (p. 37). En outre, le pronom personnel « tu » est utilisé pour un destinataire bien particulier, la sœur d'Esther, Stéphanie, qui « attend », pour reprendre le verbe employé par la narratrice (p. 227), dans son au-delà, que toute la lumière soit faite sur ses derniers instants. Le lecteur[9] se place comme le témoignaire ultime implicite en devenant, comme le précise Marie Bornand, « un partenaire actif dans la transmission d'une mémoire, dans l'élaboration d'une chaîne du témoignage » (p. 129). Puisque le livre est aussi et avant tout une offrande aux morts, une sépulture de mots dédiée à toutes les victimes de génocide (Mujawayo, 2006, p. 228), le lecteur est invité à faire partie de l'enterrement pour leur rendre un dernier hommage symbolique.

Telle la pédagogue et la thérapeute qu'elle est, Esther Mujawayo revient d'abord sur les prémices du génocide avec un certain détachement. Elle relate comme une historienne les faits qui ont marqué sa famille depuis 1959. Elle explique de la façon suivante ses premiers souvenirs : « ma mère, me portant sur le dos, a fui les massacres de Tutsi. Les voisins hutu d'une autre

[9] Après avoir entendu Esther Mujawayo parler à Patrick Poivre d'Arvor dans son émission « Vol de nuit » en 2006, il apparaît que le « tutoiement » chez l'auteure rwandaise n'est en aucun cas irrévérencieux, mais une forme directe, franche et explicite de communiquer, facilitant le contact avec l'interlocuteur.

colline ont incendié nos maisons, volé ou tué notre bétail » (2006, p. 22). On remarquera ici l'emploi des adjectifs possessifs « ma », « nos » et « notre », grâce auxquels Muajawayo se fait la porte-parole de toute une famille persécutée. Au fil des trente premières pages, on note d'ailleurs la présence du pronom personnel « nous », qui renvoie premièrement à l'appartenance à la lignée familiale : « Des accalmies, oui, il y en a eu. Mais nous savions qu'elles n'étaient que des parenthèses qui suivaient une période de violence et en précédaient forcément d'autres. » (p. 23) L'auteure se pose comme déléguée d'un groupe familial qui n'existe plus dans sa forme originale, mais qui se doit de perdurer dans les mémoires de chacun à travers le récit de sa persécution. Par ailleurs, le pronom personnel « nous » reflète surtout l'amour parental qui lui a servi de « colonne vertébrale » lors de sa reconstruction après le génocide. Mujawayo s'explique : « un génocide, ça marche parce qu'il te marque et te possède le reste de ta vie, absolument. Un amour comme celui qui m'a allaitée te possède et te marque aussi pour le reste de ta vie. » (p. 40) Il est donc de son devoir, de sa mission même, de faire revivre les membres de sa famille par l'écriture, parce que les éradiquer du récit reviendrait à tuer l'amour qui la porte depuis plus de dix ans. C'est bien sûr un moyen inconscient de s'insérer dans une continuité générationnelle dont le sujet a besoin pour se construire malgré sa solitude, un sentiment qui découle de la « destruction irrémédiable du pacte social qui garantissait [son] existence » (Waintrater, p. 193). D'ailleurs, la pérennité de la famille est assurée dans le texte par l'emploi du pronom « nous », qui unit cette fois dans le présent Esther et ses deux sœurs, Joséphine et Marie-Josée, seules rescapées faisant partie

de la famille : « Mes sœurs et moi […]. Nous avons bien volontiers accepté. » (Mujawayo, 2006, p. 44)

Enfin, toujours dans cette partie du texte relatif aux événements prégénocide, lorsque Mujawayo s'attarde sur la politique de discrimination contre les Tutsi dans les discours radiophoniques ou dans les chansons, l'auteure utilise le pronom personnel « nous » en l'associant à son appartenance ethnique[10]. L'auteure s'exprime en ces termes : « des chansons, dont nous-mêmes, Tutsi, fredonnions l'air si entraînant, si gai, avec un refrain qui appelait pourtant explicitement à notre extermination » (p. 24). Selon Dominique Maingueneau, le « "nous" permet au scripteur de demeurer dans le registre de la première personne tout en se démarquant du caractère individualisant qu'implique le "je"» (p. 30). L'auteure ne parle pas en son nom propre (je) mais, pour emprunter les termes de Maingueneau, « par une sorte de "contrat énonciatif", se pose en délégué d'une collectivité » (p. 30), d'où l'emploi du « nous » collectif.

Le rapport à l'affect.
Distanciation par la description

Comme nous l'avons mentionné, le récit testimonial élaboratif se caractérise par sa souplesse narrative, notamment du fait que le témoin peut passer de son histoire personnelle à des événements de portée plus générale. Mujawayo se fait historienne en quelques pages, soulignant les événements importants et les violences qui ont précédé le génocide de 1994,

[10] Dans *SurVivantes*, ce pronom en vient à signifier « très concrètement les survivants tutsi » (p. 11) ou les veuves qui œuvrent au sein d'AVEGA (Association des veuves du génocide d'avril), comme le remarque Catalina Sagarra (p. 12).

insistant notamment sur les massacres de 1959, de 1963 et de 1973 tout comme sur les premières menaces, les insultes et la guerre entre Tutsi et Hutu en 1990 (p. 31). Elle annonce objectivement aux témoignaires que, « du 7 avril au 4 juin 1994 », elle a perdu la « quasi-totalité » de sa famille, laissant « deux cent soixante-quatorze membres » dans des fosses communes au Rwanda. Ce souci de précision et de consignation des données a pour but de fournir un récit objectif et informatif qui éloigne les témoignaires de toute implication émotionnelle dans le travail psychique du témoin, car, dans ce travail de deuil en pleine élaboration, le témoin ne demande pas que l'on partage sa peine, mais que l'on soit attentif à sa vision des événements et réceptif à son partage de ses propres connaissances sur le trauma subi. Voilà pourquoi il n'existe aucune intervention émotionelle de Belhaddad. Celle-ci, dans son rôle de témoignaire explicite, facilite l'évacuation du trop-plein en permettant à Mujawayo d'extérioriser « des contenus toxiques par leur portée traumatique » (Waintrater, p. 196). Un excès de manifestions émotionelles de la part de Belhaddad empêcherait Mujawayo d'accomplir son processus de deuil et la plongerait dans un état de faiblesse qui lui rappellerait sans aucun doute des situations psychiquement ingérables ressenties lors des événements de 1994.

L'écrivaine continue d'instruire ses témoignaires en leur prouvant, par des données précises, que les autorités se devaient d'accélérer le processus punitif des prisonniers et la démarche de réconciliation nationale (Mujawayo, 2006, p. 54) sous peine d'être perçues comme étant irresponsables face aux exigences des victimes. En privilégiant l'apport de statistiques et de faits historiques, Mujawayo tente de combler un manque d'informations qui fait défaut quand il s'agit du sort des

membres de sa propre famille. Dans un souci d'exactitude quant aux événements historiques et aux sources de ses propos, l'auteure ajoute des notes en bas de page, empêchant ainsi que quelqu'un puisse contester son témoignage ou en douter. Le vocabulaire est simple; le récit, linéaire; les faits historiques, clairs et imbriqués dans l'histoire personnelle de Mujawayo. On apprend ainsi comment elle a fui son pays à feu et à sang : c'est grâce à quelques dollars qu'elle a pu être évacuée de « l'hôtel des Mille Collines, gardé par les casques bleus », puis elle s'est retrouvée à Kabuga, zone protégée par le Front patriotique rwandais (FPR), où « des anciennes collègues d'Oxfam [l']ont retrouvée et [l']ont emmenée en Ouganda » (2006, p. 39). Il semble que toutes ces informations et descriptions sont destinées particulièrement aux filles de Mujawayo puisque l'écriture, avoue-t-elle, lui permet de révéler ce qu'elle est incapable de leur dire de vive voix (p. 37). Le livre devient également objet de transmission familiale, qu'il faudra passer de génération en génération pour que la mémoire des morts puisse perdurer dans le temps.

Dans le témoignage, il existe donc une dimension descriptive où le sujet s'inscrit dans une lignée de passeurs d'informations et de connaissances. Plus le témoin transmet ce qu'il sait, plus les preuves demeurent à jamais couchées sur le papier pour les générations suivantes. Porteuse d'une mémoire, Mujawayo sent qu'elle a le devoir de mettre au jour les atrocités commises par les criminels, exposant ainsi aux yeux de tous jusqu'où peut aller la barbarie. Elle a pris assez de distance pour relater à nouveau la mort de son mari, Innocent, étape qu'elle avait déjà entreprise dans le livre précédent, *SurVivantes*. Mais relevons que cette répétition n'est pas anodine. N'oublions pas qu'après un trauma, le sujet est victime d'une reviviscence intrusive (diurne ou

nocturne) de l'événement, et cela, même après des années, voire des décennies. Judith Herman, dans *Trauma and Recovery*, atteste que « *the impact of a traumatic event continues to reverberate throughout the survivor's lifecycle* » (p. 211). Alors, il n'est pas anormal pour un sujet traumatisé de ressasser l'événement traumatique pour essayer de reprendre le contrôle sur le souvenir invasif. De plus, selon Marie-Laure Bardèche, la « répétition est insistance de la trace et résistance à la trace, retour et oubli du refoulé. Il y a répétition parce qu'il y a oubli. » (p. 147) En ce sens, revenir sur la mort atroce d'Innocent évite l'effacement de celui-ci dans la mémoire d'Esther et de ses filles. C'est aussi par le truchement de l'écriture une façon de le réaffirmer dans sa « dignité d'homme », car celui-ci a été déshumanisé, comme le souligne Mujawayo : « j'ai dit "déshumanisé", oui : Innocent, la veille de l'achever, on lui a coupé les tendons des pieds pour l'empêcher de s'enfuir » (2006, p. 35). Elle réhumanise également Rachel, sa sœur adoptive, en racontant ses derniers instants : « jetée vivante dans les latrines, elle s'est tant débattue au milieu des excréments qu'elle est finalement parvenue à se hisser sur le rebord en s'appuyant sur ses avant-bras. Alors, les tueurs les lui on coupés. » (p. 78) On notera le ton neutre et respectueux de l'auteure : aucun adjectif qualifiant les tueurs, aucun terme trahissant son émotion. En fait, Mujawayo est en possession d'un savoir qu'elle communique, une réalité qui doit se dire pour que les derniers instants des proches ne soient plus source d'humiliation, mais qu'au contraire, débarrassés des éléments gênants, ils deviennent une revalorisation de leur être par l'écriture et le dire de leur dernière souffrance.

Emportement

Mujawayo, tout comme les autres Tutsi, n'a jamais pensé que le système des gacaca allait fonctionner; elle exprime son doute à plusieurs reprises dans son texte : « franchement, je l'avoue, je ne voyais pas comment une telle pratique pouvait s'adapter à la situation du génocide » (p. 47). Puis elle finit par se rendre à l'évidence : « Personne, absolument personne au Rwanda n'aurait jamais imaginé que les tueurs parleraient un jour… Avec les gacaca, la parole a circulé. » (p. 74) Cela dit, la libération de la parole des prisonniers s'est faite au prix d'un énorme effort sur soi demandé aux rescapés pour contenir leur l'affect.

Stimulée et démuselée, de Mujawayo fait entendre sa parole dans *La Fleur de Stéphanie*. Rappelons que dans le processus de guérison, il est impératif que le sujet traumatisé retrouve une voix parmi les siens d'abord, puis avec le groupe social qui l'entoure. Mujawayo donne son avis sur plusieurs aspects du processus juridique des gacaca, tant sur la confrontation avec les accusés que sur la façon dont les juges traitent les rescapés. Ceci est une étape importante, car elle permet au témoin de présenter la parole des rescapés qui, à bien des égards, a été oubliée dans cette mise en place d'une justice transitionnelle populaire.

Elle s'arrête tout d'abord sur les trois catégories instaurées par les autorités gouvernementales pour juger les prisonniers : 1) les « concepteurs du génocide » (Mujawayo, 2006, p. 52), 2) les « disciples et exécutants » et 3) « les complices et les pilleurs ». Les planificateurs du génocide ont été jugés par une cour pénale classique puisque classés comme

des « impardonnables » (p. 52). Mujawayo s'en prend vigoureusement aux termes employés pour qualifier la deuxième catégorie de prisonniers : « les "petits" tueurs ou ceux qui sont passés à l'acte "sans intention de donner la mort" » (p. 53). Le discours de Mujawayo se fait dur et intransigeant : « je ne me résous pas à la cruauté de ces nuances de vocabulaire », « j'ai du mal, vraiment du mal avec celle-ci [la catégorie], car elle englobe la majorité des accusés », « je ne les considérerai jamais comme des "petits" tueurs » (p. 53). L'usage de la négation, doublée de l'adverbe « jamais », souligne la résolution de Mujawayo. Juste après ce passage, le ton de l'auteure devient plus sarcastique : « Va expliquer à une vieille maman coupée à la tête qu'on n'a pas eu l'intention de la tuer. » (p. 54) L'exemple donné révèle l'absurdité d'une telle catégorisation. Si, lors des gacaca, Mujawayo est polie, respecte la loi et les autorités gouvernementales, dans l'écriture, elle défie en revanche tout ce petit monde en dévoilant le ridicule de noms choisis pour les trois catégories.

Plus loin, Mujawayo s'emballe vigoureusement[11] à l'écrit lorsqu'elle revient sur deux des huit règles exigées pour prendre la parole dans les gacaca, qui sont : « il ne faut pas interrompre celui qui a la parole » et « il est interdit de proférer des injures, d'être violent, de huer ou d'exhaler des menaces » (p. 59). Voici comment elle réagit à ce prétendu dialogue constructif obligatoire[12] qui doit s'élaborer dans les réunions gacaca :

[11] Une des particularités du témoignage élaboratif est que le témoin peut faire part de ses émotions sur le récit qu'il entreprend.

[12] Ce dialogue obligatoire, visant à la mise au jour de la vérité, devait s'établir entre le survivant et l'accusé, une confrontation passive, cadrée, qui

> L'autre a coupé les tiens, ou bien il a participé aux tueries, ou bien encore il en a été témoin sans s'y opposer, et la loi t'interdit explicitement tout affect, tout emportement. C'est-à-dire que toi, tu as une envie instinctive de lui rentrer dedans, et tu ne peux même pas le faire avec les mots. (Silence). Tu vois, je te dis tout ça indignée, je m'étrangle et je peste et je m'emporte dans l'écriture comme je n'ai pas eu le droit de le faire dans la parole mais, comme tout le monde, moi aussi, je me suis conformée à la loi. (p. 59)

Soulignons dans ce passage le verbe d'action « rentrer dedans », qui accentue l'élan de colère qui anime Mujawayo. Toutefois, son désir de violence physique est freiné par une impossibilité d'aller jusqu'au bout de sa colère, d'où le silence qui prend le dessus. Même les mots écrits ne suffisent pas à définir la frustration et le stress mental qu'imposent les gacaca. Ainsi, on apprend qu'elle s'« étrangle » ou qu'elle « peste » simplement parce qu'elle en fait part. Si elle profère des paroles aigres ou injurieuses, comme l'indique le verbe « pester », celles-ci n'apparaissent pas dans ce passage. Le simple fait de dire la chose la soulage, comme si l'écriture du récit était une forme de défoulement psychique dont a besoin Mujawayo devant l'insurmontable épreuve des gacaca. Ce n'est pas tant le fait que les prisonniers ne purgeront jamais une peine de prison suffisante pour payer leurs crimes qui met en colère Mujawayo, mais cette mascarade que doit jouer le survivant devant les juges : « s'exprimer de façon factuelle, sans ajouter aucun commentaire, aucun affect » (p. 64). Comment se dominer et parler du massacre des siens sans tomber dans l'émotion? Une solution, on imagine un scénario d'agression de l'accusé : « Tu fantasmes régulièrement de te retrouver face aux tueurs des

permettait à l'un de poser les questions qui le tourmentent et à l'autre de s'avouer responsable des actions violentes commises pendant le génocide.

tiens pour les vilipender, te jeter sur eux et leur cracher ta haine, comme si cet acharnement allait permettre à la douleur de se déverser et d'enfin guérir. » (p. 79) On note ici le champ lexical de la colère physique et verbale avec les termes « vilipender », « se jeter sur », « cracher », « acharnement », une émotion et un élan vital par lesquels Mujawayo essaie de sortir d'un état épouvantable, une sorte de système d'autodéfense contre une souffrance intérieure qu'elle ne maîtrise plus. Face à la neutralité bienveillante et au manque d'empathie ou de compassion qui doivent être observés par les Intègres, Mujawayo ressent un « abandon » psychologique de la part des juges (p. 64). Alors, devant leur indifférence, elle s'abandonne elle aussi dans l'émotion scripturale.

Quand, à l'ombre d'un arbre, les accusés présumés des meurtres des membres de la famille d'Esther se présentent devant les Intègres du tribunal gacaca pour avouer les actes qu'ils ont perpétrés et faire une demande de pardon en bonne et due forme, Mujawayo tente désespérément de les convaincre de dire toute la vérité sur les massacres[13]. Devant Thomas, qui affirme qu'elle ment lorsqu'elle raconte des faits qui l'accusent, elle révèle qu'elle a perdu la maîtrise d'elle-même et a bondi en pointant son doigt menaçant sur lui (Mujawayo, 2006, p. 63). Cependant, elle est vite rabrouée par un membre des sages, qui ne tient pas compte de son état émotionnel de victime. Puisque la procédure en place n'est ni ouverte ni juste, cela enlève au processus de réconciliation une bonne part de sa valeur thérapeutique. Régine King, professeure adjointe en études sociales à l'Université du Manitoba et rescapée du génocide,

[13] N'oublions pas que s'il plaidait coupable, le prisonnier recevait une moindre peine. Quant au pardon, beaucoup de survivants l'ont perçu comme une stratégie cynique pour être libéré ou pour recevoir une remise de peine.

affirme : « *according to [her] observations from gacaca and the anecdotal stories heard from people who have participated in it, telling and listening to testimonies was not done as a form of dialogue because it did not engage the community participants who witnessed in silence* » (p. 140).

Dans ce grand déballage de vérités et de mensonges, les victimes doivent faire face non seulement à leur trauma vécu douze ans plus tôt, mais aussi aux comportements légers et détachés des accusés. Braver leur rire dédaigneux, respecter leur libre circulation dans le village et entendre leurs mille et une excuses pour échapper à une lourde peine donnent à certains témoins un sentiment d'insécurité et une perte de confiance dans le système qui est censé les délivrer de leur trauma. Mujawayo a voulu affronter les tueurs de sa famille. Toutefois, bon nombre de Tutsi ont refusé de venir au gacaca de peur de représailles ou de peur de revivre des moments douloureux de leur propre vécu. Si les tribunaux gacaca ont tenté d'apporter une solution juridique au génocide, elles ont aussi essayé de mettre en place un dispositif de structures psychologiques pour les victimes parce qu'elles étaient conscientes du caractère traumatisant de ce processus[14].

[14] Juste après le génocide, les autorités rwandaises ont essayé tant bien que mal de mettre en place des cellules pour gérer le trauma collectif du pays juste après le génocide. En 1995, le « Ministère de la Réhabilitation a créé le Centre national du traumatisme (CNT) » (Bakansanga *et al.*, p. 4). En 1998, l'Association rwandaise des conseillers en traumatisme (ARCT-RUHUKA) est fondée (Bakansanga *et al.*, p. 4). De même, dès le début de la mise en place des gacaca, les associations Médecins du Monde et Ibuka-France ont conçu un dispositif de soutien psychologique pour les rescapés. Celui-ci regroupait des équipes de professionnels (des conseillers en traumatisme, un psychologue, un animateur psychosocial, un parajuriste) pouvant aider à tout moment ces rescapés (voir Mutarabayire-Schafer, 2010, p. 146). Un guide en *Santé mentale dans le contexte des gacaca* a alors été publié en 2003, mais il fut mal diffusé à travers le pays. Ce sont les différentes organisations non gouvernementales,

Cependant, face à la demande, à un manque de personnel formé et à une faible promotion des services mis en place, le dispositif n'a pas porté ses fruits comme l'avait espéré le gouvernement. Ce sont surtout les organismes sociaux locaux, comme IBUKA et AVEGA, qui, grâce à des conseillers formés en traumatisme, ont commencé à prendre en charge les personnes atteintes de troubles psychologiques après une comparution à un gacaca. Ce qui épuise et finit par détruire le rescapé ou le survivant, c'est le fait de devoir assister à répétition à ces juridictions populaires pour entendre les actes barbares des accusés. Pour sa part, Mujawayo a comparu à pas moins de cinq gacaca pour se confronter aux hommes qui avaient massacré sa famille (p. 78). Il est alors indispensable de proposer des structures sociales et psychologiques locales qui aident le rescapé à gérer ses émotions et ses troubles psychiques du moment. Selon Régine King, « *the active involvement of the local people and the use of local resources are crucial to the achievement of healing psychological trauma in post-conflict situations and post-genocide Rwanda* » (p. 147).

C'est ainsi que, devant les mensonges et les faux-fuyants des divers tueurs de sa sœur comme Étienne, Thomas et Dereva, l'écrivaine, qui, pendant les gacaca, a dû contenir sa colère, soudainement se lâche vers la fin du texte, traitant ces hommes de « salauds de voisins » (2006, p. 224). Il n'y a aucune haine de la part de la narratrice (p. 84, 85 et 127), mais elle a le

comme IBUKA, AVEGA et Médecins sans frontières (MFS) qui vont former des milliers de spécialistes dans le domaine du trauma (Bakansanga *et al.*, p. 4). Esther Mujawayo fait d'ailleurs référence à l'association IBUKA dans *La Fleur de Stéphanie* (p. 225). Plusieurs autres projets d'encadrement psychosocial des victimes pendant les juridictions gacaca ont vu le jour, dont notamment ceux des institutions kanyarwanda et du Service civil de la paix (ZFD).

sentiment de revenir « bredouille » (p. 224) après tant d'heures passées à attendre des aveux sincères et une information sur le lieu où se trouve le corps de sa sœur Stéphanie. Qu'est-ce que Mujawayo retire de ces juridictions gacaca : beaucoup d'impuissance (p. 92 et 151), de lassitude (p. 85 et 118) pour elle-même et pour les autres victimes ainsi qu'un retour vers un passé traumatique auquel elles auraient aimé ne pas être confrontées douze ans plus tard. Le ton véhément de Mujawayo est perceptible par l'emploi des points d'exclamation lorsqu'elle défend la cause de toutes les victimes Tutsi vivantes, victimisées lors des juridictions gacaca (p. 225).

Négocier le trauma : le silence, puis la mission

> *Après 1994, un silence assourdissant a figé toute la population. Dont les survivants eux-mêmes.*
>
> Mujawayo (2006, p. 74)

Après les cris, les pleurs, les plaintes de douleur, les survivants et les rescapés se sont murés dans le silence de leur souffrance. Certains tueurs, eux, se sont cachés derrière un mutisme coupable. De plus, face au risque de retraumatisation ou de représailles, les survivants se sont abstenus de tout commentaire public. Chez Esther Mujawayo, il a fallu quelques années pour pouvoir laisser glisser sa plume sur du papier et révéler au grand jour ce qui la hante, notamment l'image de sa sœur « noyée dans les excréments » (p. 15). D'ailleurs, lors d'un entretien avec Simone Veil, elle ne cache pas la difficulté de passer par la forme écrite pour se raconter : « Le livre que nous venons d'écrire a été très douloureux pour moi parce que j'ai ressenti plus que jamais le manque des miens mais aussi l'intolérable de ce qui nous est arrivé. » (p. 240) De fait, selon

Arnaud Tellier, « écrire le trauma, ce serait gratter, par feuille de papier interposée, là où ça fait mal. Transposer le trauma, le faire passer de la sphère psychique à la scène scripturale, ne va pas sans réveiller, voire entretenir, le point de douleur psychique. » (p. 89) L'écriture d'une histoire personnelle aussi dramatique permet un meilleur contrôle du trauma puisqu'elle organise et structure la reconstruction de l'être. Mujawayo se voit confrontée à deux éléments : d'une part, les émotions, les images, les souvenirs qui se trouvent refoulés en elle depuis un temps; d'autre part, les mots qui se bousculent mais qui se trouvent organisés par la syntaxe. S'impose aussi la linéarité des faits historiques pour les expliquer aux plus jeunes ou au lecteur peu averti. Le courage du témoin est alors de dévoiler ses émotions par la configuration linéaire de la langue. Chaque détail révélé est pensé, articulé, rectifié pour les besoins de l'édition; ainsi, le sujet traumatisé reprend la maîtrise de ses propres angoisses et de ses souvenirs intrusifs. Pourtant, ce processus symbolique n'est pas sans danger : il arrive que, devant la force du souvenir ou de l'émotion, les mots s'effacent pour faire place au silence. Mais que l'on ne s'y trompe pas, le silence est une forme de discours qui prend différentes formes textuelles. L'auteure s'efforce de s'exprimer, mais devant l'impossibilité de représenter par des mots, quelque chose qui échappe au langage se perd dans l'espace serein du silence. Ainsi, Mujawayo exprime sa réticence à dire par des points de suspension : « elle est, elle est… dans un conduit d'égoût » (p. 15), dit-elle en parlant du lieu où repose sa sœur, ou encore : « c'est visualiser son vi… » (p. 105), n'osant pas finir sa phrase de peur de voir le visage souffrant de Stéphanie. Puis, l'ellipse permet à l'auteure de passer à un autre point sans pour cela conclure son récit : « Remarque, son assassin pourrait peut-être

m'informer davantage cette fois… Je t'avais raconté qu'un jour j'étais tombée sur lui. » (p. 79) Enfin, pour marquer l'absence totale de mots dans le témoignage de Mujawayo, Belhaddad a donné des repères visuels au lecteur en plaçant à de nombreux endroits dans le texte le mot « Silence » mis entre parenthèses. Parfois, au détour d'un aveu, Mujawayo se perd dans l'émotion, ce qui fait que Belhaddad traduit cela sur le papier par des marques textuelles : « (long silence. Puis, sur un ton confondu, comme pour s'excuser de ne pas retenir son émotion) » ou encore, simplement, « (Long silence) », qui est répété pas moins de trois fois dans une seule page alors que Mujawayo revient sur les derniers instants de la vie de Stéphanie (p. 15). Au seuil de l'insupportable sont les images qui se bousculent dans la tête de Mujawayo chaque fois qu'elle s'arrête au sort de sa sœur bien-aimée. À ce stade, les non-dits de l'auteure sont beaucoup plus éloquents que les paroles qu'elles pourraient prononcer. Au demeurant, elle n'est pas la seule à se réfugier dans le silence, car ces femmes qui font partie des « Réconciliateurs », celles qui ont connu, tout comme elle, la peur de mourir et la souffrance de voir mourir les leurs, réagissent de la même façon par le silence (Mujawayo, 2006, p. 142, 147 et 158).

Une fois que les silences pesants sont passés, la parole ou l'écriture demeure. Mais, parfois, au fond de lui-même, le sujet traumatisé a besoin de bien plus que cela pour se reconstruire. Comme le confirme Judith Herman, certains survivants « *discover that they can transform the meaning of their personal tragedy by making it the basis for social action* » (p. 207). C'est le cas d'Esther, mais aussi de Théophilia, de Joséphine, d'Odette et de Stéphanie. La mission d'Esther Mujawayo, c'est avant tout son implication dans AVEGA, l'Association des veuves du génocide d'avril, reconnue par les autorités rwandaises depuis 1995, puis dans la

publication de tous ses livres. Certaines choisissent d'aider d'autres victimes ou encore de se faire inviter à des conférences publiques, comme Esther, tandis que d'autres, préfèrent s'attaquer à la lourde tâche de modifier les comportements des agresseurs, espérant ainsi éviter que l'histoire se répète.

La mission du survivant, qui l'oriente vers une intervention sociale qui dépasse le cadre de ses problèmes personnels, ne doit pas pour autant cacher que la véritable quête du témoin survivant est de retrouver ses morts. Ainsi, parallèlement à leur dévouement à la cause de la reconstruction nationale, ces femmes demeurent, avant tout, des personnes meurtries cherchant dans les tribunaux gacaca le lieu où sont enterrés leurs proches. Certaines, comme Esther et Théophilia, avouent que la seule façon de gérer leur détresse et leur souffrance quotidienne est de devenir une « victime "agissante" » (Mujawayo, 2006, p. 207), de tenir un rôle prépondérant dans la réconciliation demandée par les autorités. Pour Théophilia, être « chargée de suivre les programmes des camps de travaux d'intérêt général, les TIG », lui permet de se confronter aux génocidaires et de se libérer d'eux, mais aussi de « préparer le champ », l'avenir pour les prochaines générations ou encore de « porter un message » (Mujawayo, 2006, p. 134-135). Il en va de même pour Joséphine, mère de quatre enfants massacrés, qui se doit de sensibiliser les détenus à la paix pour d'abord se sentir réconciliée avec elle-même, puis se rapprocher des autres (p. 154). Membre d'AVEGA, tout comme Joséphine et Esther, Odette, première vice-présidente en cour d'appel de gacaca, a perdu son mari dans le génocide. Selon elle, « pour préparer l'avenir d'un pays, on ne peut pas toujours rester dans la bagarre; alors, faute de mieux, on accepte le chemin le plus

court. Mais le plus dur, aussi. » (p. 169) En effet, ce qui ressort des témoignages de ces femmes pleines de courage et de perspectives positives en l'avenir de leur pays, c'est cette résolution qu'il n'y a pas de retour en arrière possible. Fortes, déterminées, elles le sont, mais les images obsédantes de sauvagerie humaine envahissent leur vie quotidienne. Théophilia avoue sincèrement : « Je reste avec la mort en moi, oui, mais j'avance. » (p. 135) Odette, elle, juste et neutre lors des séances gacaca, ne peut empêcher sa colère intérieure d'éclater ou ses larmes de couler une fois chez elle (p. 169 et 174). Ainsi, cette reconstruction par le dialogue avec l'autre dans un cadre contrôlé ne referme pas toutes les blessures. Le fait de s'impliquer dans une cause nationale ou personnelle, comme l'écriture, suggère seulement que le chemin vers la guérison, s'il y en a une un jour, est en cours. En fait, grâce à ces initiatives constructives et libératrices, chaque victime « *is ready to take concrete steps to increase her sense of power and control, to protect herself against future danger, and to deepen her alliances with those whom she has learned to trust* » (Herman, p. 197).

*

Nous espérons, dans cette étude, avoir réussi à exposer les effets positifs et négatifs des juridictions gacaca sur les victimes du génocide à travers le témoignage de Mujawayo. Si, d'un côté, ces juridictions ont favorisé la réconciliation en libérant la parole des accusés et des victimes en les autorisant à se souvenir du passé et en essayant de réhabiliter leur histoire personnelle dans un événement collectif national, elles ont aussi réouvert des blessures psychologiques chez les survivants, qui souffraient déjà de l'état de stress post-traumatique (ESPT) ou de dépression. À en juger par le témoignage de Mujawayo, les accusés n'ont pas hésité à rire, à

ironiser, à humilier ou à mentir devant des victimes prêtes à écouter tous leurs débordements déplacés pour apprendre quelques détails sur la mort des leurs. À cet égard, une étude réalisée par Karen Brounéus montre que « *that witnessing may have this worsening effect on depression and PTSD because of the nature of witnessing in truth-telling procedures* » (p. 429). Selon Brounéus, dire la vérité n'est pas une forme de mécanisme pour la guérison (p. 430). C'est plutôt le fait de parler devant un groupe, de se placer en tant qu'individu dans une dynamique de réinsertion sociale qui l'est. Ce sont là les étapes qui prennent une dimension thérapeutique pour le sujet traumatisé. Pour autant, d'autres voies doivent être choisies comme celles des centres d'entraide aux victimes, les thérapies de groupe dans les organismes ou encore les fameuses « missions » que s'imposent les survivants. Les témoins du livre de Mujawayo en sont les parfaits exemples. Ils attendaient beaucoup de ces juridictions et, après l'analyse de leurs témoignages, il est manifeste que cette forme de justice transitionnelle n'a pas refermé les blessures du passé. Bien au contraire, de nombreuses plaies physiques et psychiques restent à être pansées.

Mujawayo a su, avec l'aide de Belhaddad, proposer un texte qui, à travers de multiples stratégies textuelles, met en relief la détermination des victimes de s'en sortir tout en vivant avec cette souffrance intérieure de ne pas avoir pu enterrer, pour beaucoup d'entre elles, leurs morts dignement. Souhaitons que les témoins, comme Esther, continuent d'écrire leur histoire, d'archiver leurs souvenirs et leurs émotions, car la mémoire est, pour reprendre les termes de Georges Kantin, « objet d'étude et objet de transmission volontaire; elle est ce qui demeure quand les acteurs de la tragédie ont disparu » (p. 213).

Bibliographie

BAKANSANGA, Appoline, Émilienne MUKANSORO, Benjamin KUMPF, Heide RIEDER et Kathrin GRONINGER. (2007), *Gacaca et trauma. Le suivi psychosocial des victimes de traumatisme au Rwanda*, Ibuka, Kanyarwanda, Service allemand de développement (DED / ZFD), Kigali, <http://www.ziviler-friedensdienst.org/sites/ziviler-friedensdienst.org/files/anhang/publikation/zfd-gacaca-et-trauma-1502.pdf>.

BARDÈCHE, Marie-Laure. (1999), *Le Principe de la répétition*, Paris / Montréal, L'Harmattan.

BORNAND, Marie. (2004), *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz.

BROUNÉUS, Karen. (2010), « The Trauma of Truth-Telling: Effects of Witnessing in the Rwandan Gacaca Courts on Psychological Health », *Journal of Conflict Resolution*, vol. 54, nº 3, p. 408-437.

COLLARD, Marie-France et Patrick CZAPLINSKI. (2005), *Rwanda 94*, perf. Yolande MUKAGASANA, enregistré au théâtre de la Place à Liège, Groupov et Parallèles Productions, film, <http://www.youtube.com/watch?v=wO06-qa1ffc>.

COQUIO, Catherine. (2004), *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Belin.

HERMAN, Judith. (1992), *Trauma and Recovery*, New York, Harper Collins.

KANTIN, Georges et Gilles MANCERON. (1991), *Les Échos de la mémoire. Tabous et enseignements de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Le Monde Éditions.

KING, Régine. (2011), « Healing Psychosocial Trauma in the Midst of Truth Commissions: The Case of Gacaca in Post-Genocide Rwanda », *Genocide Studies and Prevention*, vol. 6, nº 2, p. 134-151.

MAINGUENEAU, Dominique. (1994), *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

MUJAWAYO, Esther et Souâd BELHADDAD. (2006), *La Fleur de Stéphanie : Rwanda entre réconciliation et déni*, Paris, Flammarion.

—. (2004), *SurVivantes : Rwanda, dix ans après le génocide*, Paris, Éditions de l'Aube.

MUTARABAYIRE SCHAFER, Amélie. (2010), « Du traumatisme du génocide à la violence de la réconciliation. Gestalt-thérapie et soutien psychologique des rescapés du génocide au Rwanda », *Cahiers de Gestalt-thérapie*, vol. 26, nº 2, p. 143-162, <http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=CGES_026_0143>.

POIVRE D'ARVOR, Patrick. (2006), entretien télévisé avec Esther Mujawayo, émission littéraire « Vol de nuit », *TF1*, 28 mars, <http://www.dailymotion.com/video/x4i6xu_esther-mujawayo-la-fleur-de-stephan_news#.UeaP6ti5p8M>.

RICŒUR, Paul. (1986), *Du texte à l'action*, Paris, Seuil.

SAGARRA, Catalina. (2012), « Texte, contexte et interprétation : visées et modalités du récit de témoignage d'Esther Mujawayo dans *SurVivantes* », *Études littéraires*, vol. 43, nº 1, p. 107-116.

TELLIER, Arnaud. (1998), *Expériences traumatiques et écriture*, Paris, Anthropos.

WAINTRATER, Régine. (2003), *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Petite bibliothèque Payot.

Résumé

Dans son récit testimonial *La Fleur de Stéphanie* (2006), écrit en collaboration avec son amie journaliste Souâd Belhaddad, Esther Mujawayo relate cette période difficile où, en 2005, elle a dû faire face au tueur de sa sœur Stéphanie au Rwanda. Dans cette étude, il s'agit de montrer qu'au travers d'un témoignage dit « élaboratif », Esther Mujawayo fait entendre sa voix traumatisée de victime, mais aussi celles de professionnelles impliquées dans le système de reconstruction nationale. Livrant ses réflexions sur la justice et sur la douleur du souvenir en utilisant divers procédés énonciatifs et discursifs, Mujawayo dévoile les limites et les conséquences (sociales, émotionnelles, psychologiques) des tribunaux gacaca. Peut-on parler de réconciliation quand certains tueurs nient ou mentent? Même si le tueur parle, comment faire face à son mensonge sans tomber dans la folie? Quelle justice paraît adéquate face à l'horreur des révélations? Partagée entre distance et emportement, entre parole et silence, entre guérison et reviviscence du trauma, Esther Mujawayo lutte avec les mots pour se construire un avenir et entretenir « une mémoire contre l'oubli ».

Abstract

In her testimonial narrative entitled *La Fleur de Stéphanie* (2006), written in collaboration with her friend and journalist Souâd Belhaddad, Esther Mujawayo recounts a difficult period where, in 2005, she had to face the killer of Stéphanie, her sister, in Rwanda. In this research paper, I will show that through her "elaborative" testimony, Mujawayo expresses her traumatized voice as a victim as well as those of professionals involved in the national reconstruction of the Rwandan nation. Delivering her reflections on the justice and on the pain of remembering by using diverse enunciative and discursives strategies, Mujawayo reveals the limits and impacts (social, emotional, psychological) of the Gacaca courts. Can we speak about reconciliation when certain killers deny or lie? Even if the killer speaks, how do we confront his lies without falling into madness? What justice seems adequate in front of the horror of the revelations? Torn between distance and fury, word and silence, cure and revival of the trauma, Esther Mujawayo fights with the words to build herself a future and maintain "a memory against forgetting".

Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*,

Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013, 571 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université de Montréal

La vérité, là, tout simplement.
Louis-Ferdinand Céline,
Entretiens avec le Professeur Y

Cet analogon de discours
que nous appelons une œuvre.
Michel Foucault, « L'arrière-fable »

« En toute œuvre qui a forme de récit, il faut distinguer *fable* et *fiction*. Fable, ce qui est raconté (épisodes, personnages, fonctions qu'ils exercent dans le récit, événements). Fiction, le régime du

récit ou plutôt les divers régimes selon lesquels il est "récité". » Ainsi s'ouvre un article de Michel Foucault, publié en 1966[1], soit aussi l'année de publication de *Les Mots et les choses*, au titre à la fois évocateur et plutôt obscur de « L'arrière-fable ». Ce texte nous paraît avoir une place particulière, sinon privilégiée, dans l'œuvre de celui qui a mélangé les discours au point de porter simultanément les chapeaux de l'historien, du philosophe, du sociologue, de l'archéologue et du critique littéraire, au prix parfois d'en perdre la tête. Ce qui surprend d'abord dans « L'arrière-fable », ce n'est pas tant le choix du sujet, c'est-à-dire l'entremêlement et la discontinuité des discours comme le soulignait déjà *Histoire de la folie à l'âge classique* et comme le feront aussi *Les Mots et les choses* et *L'Archéologie du savoir*, mais bien l'auteur retenu pour illustrer et complexifier ces théories archéologiques sur la multiplicité énonciative de l'ordre, que celui-ci réponde de la réalité ou d'un autre mode d'existence des mots et des choses. En effet, « L'arrière-fable » est d'abord et avant tout un texte sur Jules Verne contemporain de celui de Pierre Macherey dans *Pour une théorie de la production littéraire*[2], annonçant également l'ouvrage de Michel Serres, *Jouvences sur Jules Verne*. De la contemporanéité de ces trois textes, écrits par trois auteurs *en marge* du structuralisme (mais n'est-ce pas aussi le cas des purs « structuralistes »?), il est à parier qu'une brève recherche historique montrerait sans doute la redécouverte de Jules Verne qui prend forme à cette époque particulièrement significative de la théorie française et des sciences humaines, où les notions de récits, de fictions et de

[1] Foucault (1994), p. 506. Soulignés par l'auteur. Dorénavant *A-F*.
[2] Macherey (1966), p. 183-266. Dorénavant *PTPL*. Soit dit en passant, l'étude de la place de l'œuvre de Foucault dans celle de Macherey, et inversement, est toujours à faire, et peut-être est-elle de plus en plus urgente.

discours ont su former un maillage devenu essentiel pour la pensée, et ce, peu importe son domaine ou son origine.

C'est dans le texte de Macherey que l'on trouve peut-être la plus belle formule de ce qui, chez Verne, retient l'attention et questionne l'entendement : « Jules Verne […] a voulu rendre son œuvre plus transparente en accentuant l'opacité de ses articulations, qui sont dès lors visibles comme les arbres dans la plaine. » (*PTPL*, p. 185, note 1) Foucault ne dit pas vraiment autre chose lorsqu'on lit chez lui que « les récits de Jules Verne sont merveilleusement pleins de ces discontinuités dans le mode de la fiction. Sans cesse, le rapport établi entre narrateur, discours et fable se dénoue et se reconstitue selon un nouveau dessin. Le texte qui raconte à chaque instant se rompt; il change de signe, s'inverse, prend distance, vient d'ailleurs et comme d'une autre voix. » (*A-F*, p. 507) Ainsi Macherey, d'abord, et Foucault, surtout, ont-ils su comment interpréter de manière spécialement moderne et féconde ce qui *accroche*, ce qui *pointe* dans la lecture de Verne romancier : sa dimension pédagogique, sa volonté de nous expliquer le monde à travers une série de voyages en apparence extraordinaires, mais pourtant tous schématisables et porteurs de précieuses données didactiques, dimension et volonté qui seraient les maîtresses des si nombreuses interruptions *du* et *dans* le récit. « L'œuvre avance non pas avec cette liberté ingénue, avec cette indépendance d'allure qui serait le gage d'une invention pure, mais soutenue au contraire par l'agencement du divers qui lui donne à la fois forme et contenu » (*PTPL*, p. 51), ajoute Macherey, ce à quoi Foucault pourrait à nouveau répondre qu'il n'y a chez Verne qu'« une seule fable par roman, mais racontée par des voix différentes, enchevêtrées, obscures et en contestation les unes avec les autres » (*A-F*, p. 507). Ainsi, il ne faut pas réduire

l'œuvre vernienne à une simple dialectique entre, d'une part, les miroitements narratifs de la fable en train de se faire et, d'autre part, une vérité transcendante qui viendrait tout à coup en bloquer le flot, ou, pire, qui ne ferait qu'expliquer les énigmes rencontrées par les personnages et le lecteur. S'il est vrai que le récit s'instaure dans une suite de discontinuités et de ruptures – celles-là mêmes qui intéresseront Foucault dans l'archéologie des sciences humaines que veut être *Les Mots et les choses* –, il ne faut pas pour autant ramener cette structure essentiellement multiple et mouvante à une opposition binaire entre le vrai et le faux. Faite de « voix sans corps qui se battent pour raconter la fable » (*A-F*, p. 507), véritable centre volcanique de la fiction moderne dont elles tracent par ailleurs plusieurs chemins suivis entre autres par ces deux autres bricoleurs que sont Jarry et Cendrars, l'œuvre vernienne nous raconte l'histoire du dialogisme et de l'invention romanesques dans ce qu'ils peuvent avoir de plus captivant et actuel. Avec nuances, *L'Essai fictionnel* (dorénavant *EF*) de Vincent Ferré nous raconte aussi cette histoire, qu'il sait mener plus loin, à partir du jeu des discours présents dans les œuvres de Proust, de Broch et de Dos Passos, avec trois « romans » qui mettent à mal l'idée même de taxinomie tout en rendant ardemment nécessaire le besoin de classer, *À la recherche du temps perdu*, *Les Somnambules* et *U.S.A*, en particulier avec leurs sections problématiques qui explorent les limites entre le discours romanesque et le discours essayistique, soit « L'Adoration perpétuelle », « La Dégradation des valeurs » ainsi que les « Biographies ». « L'hypothèse qui sera faite ici est qu'il est préférable de considérer ces passages comme un essai fictionnel. » (*EF*, p. 22) Il nous reste à savoir pourquoi.

Les mots et la chose

« Le rôle de l'essai fictionnel est double : en lui-même, il possède des qualités qui rappellent l'essai, dans sa relation à la vérité; mais sa nature fictionnelle limite sa visée cognitive et ce n'est que dans le dialogue avec les parties diégétiques que l'essai fictionnel peut approcher la connaissance. » (*EF*, p. 476) Voilà à peu près la conclusion que découvrira le lecteur de ce livre, un peu avant d'en terminer l'exposé, clair et pertinent de la première à la dernière page, issu d'une thèse de doctorat qui a mûri pendant dix ans avant de voir le jour, alors que l'auteur, parmi d'autres activités littéraires, explorait la « Terre du Milieu » à l'occasion d'une série de travaux autour des romans de Tolkien. Libre au lecteur d'expliquer lui-même ce saut entre le fantastique de l'écrivain britannique, boudé par une certaine classe des études littéraires, et les tentatives limites propres à la pléiade de nos romanciers-essayistes, réputés pour faire partie du club « sélect » des auteurs difficiles du vingtième siècle. Or, selon nous, l'aisance que semble avoir V. Ferré à penser aussi bien l'œuvre de Tolkien que celle de Proust, de Broch et de Dos Passos témoigne plutôt de cette importance de mélanger les discours, celle-là même que l'on a pu constater d'entrée de jeu avec les lectures de Verne effectuées par Foucault et par Macherey. On citera d'ailleurs une autre fois le premier, qui mène encore plus loin – jusqu'à l'infini même – le pluralisme discursif vernien où la science crée de nouvelles fables, et vice versa : « Cette fonction du discours scientifique (murmure qu'il faut rendre à son improbabilité) fait penser au rôle que Roussel assignait aux phrases qu'il trouvait toutes faites, et qu'il brisait, pulvérisait, secouait, pour en faire jaillir la miraculeuse étrangeté du récit impossible. » (*A-F*, p. 512). Dans

notre propre murmure où se perdent, se retrouvent et se mélangent les voix de Verne et de Roussel, de Tolkien et de Proust, de Broch ou de Dos Passos, tout pointe vers la question de l'ordre des discours, de leurs possibles fonctions et de l'écart qui les sépare, mais qui aussi, paradoxalement, les unit.

S'il fait encore un pas de plus dans l'ouvrage ici recensé, le lecteur se verra finalement confirmé dans cette voie, lorsqu'il pourra lire que « plutôt que de conclure à une défaillance théorique, voire à une incohérence généralisée, l'essentiel paraît de saisir l'existence d'un dialogisme à l'échelle de l'œuvre dans son ensemble » (*EF*, p. 510). *L'Essai fictionnel* est inséparable de cette pensée et de cette application du dialogisme – si bien qu'il faut « revenir aux thèses de Bakhtine » –, mais aussi de cette espèce de volonté de désordre, cet ordre qui est comme le contraire de l'ordre dessiné ici à même la dernière page de l'ouvrage, que l'on peut à bon droit considérer comme chargé, mais, nuance majeure, qui n'est jamais pour autant explicitement lourd. Si charge il y a dans *L'Essai fictionnel*, elle prend plutôt la forme d'une sorte de vertige, savamment entretenu par V. Ferré alors qu'il met en œuvre son propre dialogisme visant à définir et à faire se rencontrer deux modes du discours – deux genres littéraires – essentiellement polymorphes, à savoir, bien sûr, le roman et l'essai. Il est alors plutôt ironique de lire vers la fin de l'ouvrage éponyme que l'essai fictionnel « permet peut-être de dépasser les limitations de chacun des deux genres » (*EF*, p. 493). S'il y a ironie dans cette phrase, c'est que, de manière toujours passionnante, l'auteur a utilisé la très grande majorité de ses pages à nous montrer que, précisément, l'essai et le roman sont deux modes de discours foncièrement difficiles à définir, et donc à limiter, et ce, en dépit du fait qu'ils sont historiquement voisins, en cela qu'ils sont deux inventions de la Renaissance :

Montaigne et Cervantes, les *Essais* et *Don Quichotte*. Une des « trames narratives » de ce grand récit de l'ambiguïté et de la multiplicité qu'est *L'Essai fictionnel* consiste en effet à mener une opération que l'on pourrait sans doute qualifier de *généalogique* ou d'*archéologique* (d'autant plus que le patronage de Foucault a été évoqué d'entrée de jeu), dans la mesure où, en choisissant comme point d'ancrage les passages les plus coriaces, parce que doubles, des œuvres déjà inclassables de Proust, de Broch et de Dos Passos, V. Ferré tente de faire l'histoire des discontinuités discursives et taxinomiques qui se cachent derrière les substantifs « roman » et « essai ». « À travers la prise en compte de la présence d'essais dans ces romans, il s'agit de contribuer à la réévaluation de l'essai, à un moment où se multiplient les publications s'intéressant à ce genre – de manière centrale ou en passant, mais sans toujours lever certaines ambiguïtés – et aux études portant sur trois auteurs au statut bien différent. » (*EF*, p. 25) Loin de se réduire à une vision universitaire d'un problème qui, à n'en point douter, possède une dimension affective et individuelle très forte – le montrent encore une fois les œuvres choisies pour l'illustrer –, loin aussi de se contenter d'un conventionnel « état de la question », il nous semble plutôt que cette remarque vient à nouveau souligner la méthode « archéologique » de Ferré qui, à partir des discontinuités qui hantent le présent, ou du moins qui y apportent nombre de tensions, tente de créer un espace discursif autonome, son propre espace d'analyse, celui-là même qui est contenu entre les deux couvertures de *L'Essai fictionnel*, afin de montrer dans le détail et de manière tangible à quel point l'histoire, surtout s'il s'agit de l'histoire d'un certain mode de discours, est toujours celle des divers montages qui relient les mots aux choses, les réalités à leurs définitions, ce qui, il ne

faut pas l'oublier, est également en jeu dans « L'Adoration perpétuelle », « La Dégradation des valeurs » et les « Biographies ».

Le terme d'*essai* mérite particulièrement notre attention, lui qui semble aller de soi pour de nombreux lecteurs » (*EF*, p. 21; l'auteur souligne). « Archéologique », la méthode de V. Ferré l'est à nouveau – volontairement ou non, d'où les guillemets d'hésitation – dans la mesure où celle-ci, au-delà du privilège qu'elle accorde aux discontinuités face à la linéarité, consiste en une vision de l'histoire qui est principalement faite d'interprétations, et *d'interprétations d'interprétations*. « Il apparaît en effet essentiel de réfléchir en termes d'*essai* et de *roman*, puisque la théorie présente dans la *Recherche*, *Les Somnambules* et *U.S.A.* est désignée de cette manière par les critiques. » (*EF*, p. 56) Encore une fois, il serait injuste de dire, ou d'écrire, que le problème présent dans *L'Essai fictionnel* – celui du choc entre deux modes de discours qui, depuis plusieurs siècles, sont aussi deux modes d'existence privilégiés de nos désirs et de nos passions – est traité de manière désincarnée ou universitaire, que son développement est trop froid ou chirurgical, car ce serait regarder le phénomène avec la mauvaise lunette. *L'Essai fictionnel* est tout sauf une suite purement universitaire de définitions, tout aussi sauf un lourd exposé qui ne ferait qu'osciller de discours en discours sans jamais faire l'effort de prendre position par rapport à la réalité. D'abord parce que l'auteur reconnaît maintes fois la limite de l'entreprise du commentaire, dont ici : « des points demeurent sans réponse, dans la perspective adoptée par les critiques et que l'on a voulu ici pousser jusqu'à son terme » (*EF*, p. 191). Mais, de manière beaucoup plus concrète, parce que l'archéologie littéraire qui y est menée ne se limite pas à un discours second, mais tend au contraire à réaliser une expérience discursive complète et à

l'analyser dans sa complexité. Cette expérience est celle des discours dont sont faites les deux entités, éminemment élastiques, que sont le roman et l'essai. Avec un caractère absolu, elle est menée dans le but de se donner tous les moyens pour prendre position par rapport à l'être hybride qui émerge des passages incriminés de la *Recherche*, des *Somnambules* et de *U.S.A.* « Ces romans ont été choisis (parmi d'autres raisons) dans le souci de refléter la *diversité* de l'essai. » (*EF*, p. 29; l'auteur souligne) Faire l'expérience archéologique des discours luttant les uns contre les autres pour instaurer un ordre précis entre les différents mots pouvant définir une seule et même chose, aussi abstraite soit-elle, revient ainsi à faire l'expérience, radicale s'il en est, de la diversité. Paradoxalement, peut-être, l'expérience discursive est loin d'être une expérience immatérielle.

« *Un intérêt initial d'ordre personnel*, suscité par la lecture de Proust, Broch et Dos Passos, s'est affirmé par la découverte, d'une part, des nombreux problèmes théoriques posés par la présence de "l'essai" dans leurs trois romans, d'autre part, par des développements récents de la théorie des genres, ainsi que la nouveauté et l'originalité de cette question. » (*EF*, p. 58; nous soulignons) La volonté de classer les discours et les critiques n'a d'égal que celle de pousser jusqu'à l'extrême leurs immanentes discontinuités et leurs perpétuelles reprises, au sein d'une expérience discursive qui n'est jamais extérieure à l'enquête qu'elle mène. Voilà pourquoi il est important de « continuer à mettre au jour les raisons ayant conduit un certain nombre de critiques à conclure à la présence d'essais dans *U.S.A.*, *Les Somnambules* et *La Recherche* » (*EF*, p. 90). La généalogie d'un malentendu, surtout si celui-ci est historique, n'est rien de moins qu'un fascinant récit, surtout lorsqu'il prend corps dans des œuvres aussi passionnantes que celles de Dos Passos, de Broch et

de Proust. Faisant pour ainsi dire la grammaire des discours, des commentaires et des interprétations à même un espace d'analyse dynamique, *L'Essai fictionnel* tente de réaliser le dialogisme caractéristique de trois romans modernes, afin de juger de la place à la fois marginale et essentielle des passages « essayistiques » qui les peuplent et qui leur confèrent un statut particulier. Véritable terrain de jeux des discours, des méthodes et manières de classer les problèmes, *L'Essai fictionnel* est comme le théâtre des opérations des points de résistance de la littérature moderne. « On retiendra […] que la volonté d'innover passe, chez Proust, Dos Passos et Broch, par l'insertion de passages essayistiques dans leurs romans, et que ce choix est perçu par leurs contemporains et par nombre de critiques comme "moderne", en phase avec "l'air du temps", avec l'époque où sont écrits les trois romans. » (*EF*, p. 404) Ce n'est donc pas seulement parce qu'il parle du monde, mais bien parce qu'il arrive à confondre l'entendement que l'art romanesque est un outil privilégié de l'homme. Le maillage des discours au sein de fictions qui racontent de diverses manières la même fable est à l'image de celui qui constitue l'archéologie de notre savoir et de nos sentiments. Bien qu'il ait existé avant lui, le dialogisme, avec ce phénomène voisin qu'est le collage, est une réalité propre au vingtième siècle, car c'est là qu'il a pu trouver son degré d'expression le plus élevé. L'essai fictionnel est le fruit de cette rencontre à la fois fortuite et annoncée.

L'essai fictionnel ou les discontinuités rendues visibles

« L'assimilation des passages théoriques d'*À la recherche du temps perdu*, des *Somnambules* et de *U.S.A.* avec l'essai est moins

systématique de la part des critiques (et elle l'est à des degrés divers) que l'identification de ces textes comme des romans – *bien que celle-ci demeure parfois l'objet de discussions.* » (*EF*, p. 49; nous soulignons) *Parfois*, le mot est faible, puisqu'on connaît l'accueil pour le moins réservé qu'a connu *Du côté de chez Swann* il y a un peu plus de cent ans, alors que les critiques refusaient justement le statut de roman à ce texte qui s'ouvre par les nuits d'insomnies et les vagues souvenirs d'enfance d'un héros-narrateur, lui-même incertain. Ainsi, l'incertitude, dans ce qu'elle peut avoir de créateur, est-elle, avec le thème de la discontinuité de l'ordre des savoirs et celui de la rupture entre les mots et les choses, le fil conducteur de l'enquête menée par V. Ferré. C'est d'ailleurs en ces termes, et avec l'aide d'une sentence tirée du *magnum opus* de Gérard Genette, que l'auteur clôt la première partie de son ouvrage, celle-là même où la discontinuité et l'ambiguïté trouvent leur forme et leur signification :

> C'est la présence de théorie qui a particulièrement frappé les critiques, lesquels ont cherché à dégager le sens des trois romans en interrogeant le rapport entre les parties diégétiques et ce qu'ils considèrent comme de l'essai. Les passages théoriques méritent de retenir l'attention par leur importance (quantitative, qualitative) dans *À la recherche du temps perdu*, *U.S.A.* et *Les Somnambules*, par la dissonance qu'ils introduisent et parce qu'ils engagent la question du sens du roman plus que ne le font les passages lyriques ou dramatiques, ou encore la raison de la nouveauté du procédé, comme le souligne Gérard Genette qui voit dans la présence de "l'essai" la preuve que Proust "inaugure, avec quelques autres, l'espace sans limites et comme indéterminé de la *littérature* moderne". » (*EF*, p. 57-58; l'auteur souligne)

Voici par ailleurs ce que l'auteur du *Discours du récit* écrivait tout juste en amont de la phrase citée par V. Ferré : « L'importance quantitative et qualitative de ce discours psychologique, historique, esthétique, métaphysique, est telle,

malgré les dénégations, qu'on peut sans doute lui attribuer la responsabilité – et en un sens le mérite – du plus fort ébranlement donné dans cette œuvre, et par cette œuvre, à l'équilibre traditionnel de la forme romanesque. » (Genette, 1972, p. 264-265) Or, et c'est à ce point que nous tentions d'arriver, on ne peut nier que cette enquête menée par V. Ferré, sur le mélange des discours et sur leur impossible harmonie, a son lieu d'origine dans ce roman expérimental qu'est la *Recherche* de Proust, ce qui justifie également son lieu de publication, soit précisément dans la collection « Recherches proustiennes », chez Honoré Champion. Évidemment, cela n'enlève rien à la puissance esthétique et morale des œuvres de Broch et de Dos Passos, mais toujours est-il que l'auteur lui-même dit que *Les Somnambules* et *U.S.A.* seront évoqués « en contrepoint » (*EF*, p. 21) à l'œuvre proustienne, à laquelle on peut tout au moins offrir le « mérite » d'avoir été pensée et publiée une génération avant les deux autres. Même si l'enquête fait tout pour conserver sa dimension non hiérarchique, on peut sans audace conclure que V. Ferré lui-même reconnaît au roman bigarré proustien cette qualité d'origine qu'il tente de trouver pour ses recherches sur l'essai fictionnel, maillage propre à la modernité littéraire du siècle dernier, dont Proust est certainement l'un des représentants les plus vivants et actuels.

Qu'il y a-t-il donc dans la fiction proustienne pour qu'elle puisse servir de coup d'envoi à une telle recherche et soutenir une problématique dont la racine touche au cœur même de l'expérience de la littérature à l'ère de la modernité? Dans la symbolique de l'histoire littéraire, l'œuvre de Proust est souvent dotée d'une double tâche, celle d'incarner à la fois une fin et un renouveau. Il est souvent répété que, symboliquement

toujours, Proust ferme le dix-neuvième siècle et ouvre le vingtième, qui mène à son apogée le grand roman réaliste, social, psychologique, le roman d'apprentissage et le roman d'observation, mais aussi que son rapport au langage l'éloigne des projets romanesques de Balzac et de Zola, pour lui faire explorer des terres beaucoup plus obscures, celles-là mêmes que Mallarmé et Nietzsche, aussi différents que soient leurs sensibilités et leurs projets, ont pu commencer à arpenter, questionnant le Livre et la philologie. Pour le dire simplement, la *Recherche* répondrait donc de deux conceptions différentes de la littérature, si tant est que la littérature soit un certain rapport entre le langage et l'espace, entre les discours et l'ordre, rapport dans lequel le maillage discursif d'essai fictionnel pourrait certainement fleurir. « Je ne suis pas sûr que la littérature elle-même soit aussi ancienne qu'on a l'habitude de le dire. Bien sûr il y a des millénaires que quelque chose existe, que rétrospectivement nous avons l'habitude d'appeler "la littérature". Je crois que c'est cela justement qu'il faudrait questionner » (Foucault, 2013, p. 73) : C'est d'abord et avant tout cela que questionne le roman moderne – le roman depuis Proust, précisément –, et aussi ce vers quoi est orienté l'essai fictionnel, c'est-à-dire un mélange inédit des discours qui vient incarner une dimension marginale en plein cœur d'une œuvre et qui vient brouiller le rapport que celle-ci entretient avec le langage.

Citons une dernière fois Foucault, qui, nous semble-t-il, a le mérite de révéler la portée des analyses de V. Ferré dans *L'Essai fictionnel*, lequel, modestement, a préféré cantonner son enquête du côté du dialogisme et de la théorie des genres, alors que celle-ci touche également à un diagnostic critique qui ne laisse pas indemne l'archéologie des discours et, par le

fait même, la place de l'homme dans le monde, le savoir et le langage. Alors : « La littérature, ce n'est pas la forme générale de toute œuvre de langage, ce n'est pas non plus le lieu universel où se situe l'œuvre de langage. C'est en quelque sorte un troisième terme, le sommet d'un triangle, par lequel passe le rapport du langage à l'œuvre et de l'œuvre au langage. » (Foucault, 2013, p. 77) La littérature moderne est celle des discontinuités rendues visibles : discontinuités entre les mots et les choses, entre l'œuvre et le langage, entre l'ordre et les discours. En somme, il n'est pas impossible que « l'essai fictionnel » soit le nom qu'il faille donner à la contemporanéité romanesque propre à la première moitié du vingtième siècle, c'est-à-dire à la manière dont le roman, se pensant lui-même et explorant les limites qui sont les siennes, arrive à s'arracher de l'ordre des discours, de la fable de la modernité, pour ensuite mieux prendre position par rapport à elle. L'essai fictionnel serait donc une réalité – peut-être *la* réalité – constitutive de la littérature moderne, dans la mesure où celle-ci est précisément celle du mélange kaléidoscopique des mots et des choses, là où l'arrière-fable devient une avant-scène.

*

Le concept même d'essai fictionnel est inséparable d'une quête de connaissance, d'une recherche de la vérité. Mais la vérité se donne sous différents modes, comme Foucault et Macherey nous l'ont montré dans le roman vernien, précurseur involontaire de la littérature moderne, en ce qu'il annonce la faille du savoir et le mélange non systématique des discours. À ce projet initial, dont la complexité touche encore à notre actualité, Proust opère à la fois un ajout et une soustraction. Ce qu'il soustrait, c'est la multiplicité de héros, de lieux et de récits

extraordinaires, et, surtout, la possibilité de les faire tenir ensemble et de créer un monde qui serait donné directement à travers l'œuvre, ce que Verne, à tout le moins, semble souhaiter. Encore là, il s'agit d'une autre caractéristique de l'essai fictionnel : « les passages essayistiques jouent un rôle essentiel dans la recherche de la totalité, mais, de par leur nature même, fragmentaire, ils vont à l'encontre de cette démarche et révèlent leur ambivalence à l'égard de la totalité » (*EF*, p. 459). Cette ambivalence serait le moteur discursif de la *Recherche*. Par contre, ce que le projet proustien ajoute à celui de Verne, c'est la dimension existentielle et réflexive de la quête de langage. Si la vérité est relative, son mode d'appropriation le sera tout autant, et c'est précisément cette oscillation perpétuelle qui doit se refléter à même l'œuvre en train de se faire.

Murmure dans lequel la littérature moderne trouvera sa voix, la trame narrative proustienne est ainsi constamment choquée – comme dans un *effet de choc* – par une série de passages de nature complexe, qui valent pour autant d'attractions kaléidoscopiques, à la fois pour le héros, qui en subit les conséquences dans la diégèse, et pour le lecteur, qui devra en tirer profit dans l'existence. Le récit ne cesse de s'interrompre pour mieux faire réfléchir son personnage et pour mieux faire vivre son lecteur. Au-delà de toute théorie, l'essai fictionnel est une morale. Mode paradoxal, parce que duel, du discours, il est à l'image de notre pensée qui, grâce à ses œuvres, apprend encore et toujours à s'orienter. Recherche d'un temps qui révélera l'existence, l'œuvre et le langage à eux-mêmes, l'essai fictionnel proustien a su ouvrir l'espace du roman moderne, celui-là même dont il est aujourd'hui plus que jamais pressant de faire l'archéologie.

Bibliographie

FOUCAULT, Michel. (2013), « Littérature et langage », dans *La Grande Étrangère. À propos de littérature*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie », p. 71-144.

—. (1994), « L'arrière-fable », dans *Dits et écrits (1954-1988). I (1954-1969)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, p. 506-513.

GENETTE, Gérard. (1972), « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 264-265.

MACHEREY, Pierre. (1966), « Jules Verne ou le récit en défaut », dans *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, coll. « Théorie », p. 183-266.

SERRES, Michel. (1974), *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».