



Directeur(s) :

Paquet, Amélie

Titre de la publication :

Espaces inédits: les nouveaux avatars du livre

Type de publication :

Postures

Volume de la publication :

08

Date de parution :

2006

Résumé :

Les articles qui composent Postures 8 nous apprennent, chacun à leur manière, que ce numéro s'ouvre sous le signe de l'invention, voire de la réinvention du langage et des formes littéraires.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

Paquet, Amélie (dir.). 2006. *Espaces inédits: les nouveaux avatars du livre*. Postures. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/espaces-inedits-les-nouveaux-avatars-du-livre>>. Consulté le 3 octobre 2013. Publication originale : (2006. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Postures, vol. 07).

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : oic@labo-nt2.org

Postures est la revue des étudiants et étudiantes du baccalauréat et de la maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants du baccalauréat et de la maîtrise, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet plus largement une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. La publication de cette revue est rendue possible grâce au soutien financier et à l'encouragement constant des associations étudiantes du baccalauréat et de la maîtrise en études littéraires, du module et du département d'Études littéraires et de l'AFELLC-UQAM.

Directrice	Amélie Paquet
Assistante à la rédaction	Amélie Langlois-Béliveau
Comité de rédaction	Julien Dolbec Amélie Langlois-Béliveau Benjamin Mousseau Marc-André Noël Mathieu Samson
Responsables du comité de correction	Dominique Lemay Hélène Taillefer
Comité de correction	Cécile Amalvi Julie Boulanger Alexandre Fortier Benoit Laforest Marie-Chantal Prévost Alexandra Soyeux Marie-Eve St-Onge Sophie St-Pierre
Responsable à la logistique	Gabrielle Demers
Direction artistique	Marianne Girard

Photographie de la page couverture : *The Origin* de Meryem Yildiz, tirée de <http://nitescence.net>

Postures
Département d'Études littéraires, UQAM
Case postale 8888, succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives Canada, 2006
Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2006

**Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre**

**numéro 8
printemps 2006**

Amélie Paquet et Mathieu Samson Présentation	5
Bertrand Gervais Avant-propos	9
 Dossier	
Hélène Taillefer Deux révolutions de l'écrit : de l'imprimé au virtuel.....	15
Gabrielle Demers Baudelaire revisité . Présentation et analyse de <i>Perte de temps</i> , de Julie Potvin.....	29
Katherine Dion Quand la littérature devient virtuelle : interaction entre l'homme et la machine.....	37
Benjamin Mousseau Écran total : un hypertexte.....	51
Audrée Wilhelmy Bienfaits et méfaits d'Internet ou <i>Harry Potter</i> , exemple d'un phénomène de mutation paralittéraire.....	57
Amélie Paquet De la fuite : à propos de <i>1=1</i> et de <i>Scénario</i>	65
Marianne Girard Le super-héros du roman graphique : le surhomme en chute libre.....	71
Mathieu Samson La mémoire à venir	87

Guillaume Bourque Pour une anthropologie de la cybernétique : construction et déconstruction identitaire dans le cybermonde. Analyse de <i>Neuromancien</i> , de William Gibson.....	91
Audrée Wilhelmy Poèmes d'enfants	103
Jennifer Pinna Cas de figure : <i>Mondes possibles</i>	109
Hors-dossier _____	
Mylène Fortin Représentation de tropismes et recreation du signe linguistique dans <i>Portrait d'un inconnu</i> , de Nathalie Sarraute	129
Dominic Marcil Salammbô : exotisme et altérité	143
Jacinthe Dupuis Entre le mal et le malade . Revendication du sujet à travers le corps anorexique chez Valérie Valère.....	155
Notices bibliographiques	167
Remerciements	171

> **Présentation**

Amélie Paquet et Mathieu Samson

> Ce huitième numéro de *Postures* s'ouvre sur une recherche d'espaces inédits tant autour du texte que du livre. Nous aurions pu déclarer d'emblée notre échec puisque peu d'objets sont réellement nouveaux en soi. Le regard qu'on porte sur eux est souvent à lui seul garant de ce critère, regard parfois plus inédit lui-même que les objets ainsi qualifiés.

Dans *Cendres*, Ada, personnage de cette pièce radiophonique de Beckett, déclare à Henry : « Oui, tu vois ce que je veux dire, il y a des postures qui vous restent dans la mémoire pour des raisons évidentes, un port de tête par exemple, baissée alors que normalement elle aurait dû être levée, et inversement, ou quelqu'un figé sur les marches d'un escalier, ou d'un perron, un pied plus haut que l'autre, ce genre. » Les yeux d'Ada, en créant des anomalies, parviennent à engendrer de l'inédit. Ce port de tête qui ne semble pas assez levé, par exemple, fixe notre attention sur le détail.

Le propre des revues étudiantes est justement de s'entourer d'auteurs qui commencent à peine à proposer leur regard. Dans ce numéro, où il sera question entre autres des nouvelles technologies et d'Internet, la majorité des collaborateurs de *Postures* ont fait leurs premiers pas au même moment que les Commodore 64. La rencontre entre la littérature et la machine était déjà depuis longtemps annoncée. Pour cette raison, le dossier que nous vous présentons, et qui porte sur les avatars du livre et du texte, contient bien plus de passé et d'histoire que l'on serait d'abord porté à le croire. Notre regard

tourné vers les possibilités d'un futur étincelant, et même souvent idéalisé, ne doit pas nous faire oublier que la révolution informatique, formelle et narrative qui saisit notre époque n'est ni la première, ni la dernière à chauffer et remodeler la littérature.

◦ ◦ ◦

Les articles qui composent *Postures 8* nous apprennent, chacun à leur manière, que ce numéro s'ouvre sous le signe de l'invention, voire de la réinvention du langage et des formes littéraires. Hélène Taillefer démontre d'abord comment la révolution informatique du texte que nous vivons actuellement, si elle n'a que peu à voir avec celle de Gutenberg au niveau des formes et des techniques mises en jeu, s'inscrit toutefois dans la suite logique de celle-ci et assume une parenté beaucoup plus grande qu'il n'y paraît à première vue avec sa distante cousine, l'imprimerie.

Katherine Dion prend la balle au bond et s'attarde aux possibilités nouvelles que permet désormais l'écran relié, qui redéfinit non seulement les modalités de diffusion et d'accessibilité du texte, mais aussi les codes mêmes qui le régissent.

Le texte « Bienfaits et méfaits d'Internet ou *Harry Potter*, exemple d'un phénomène de mutation paralittéraire », d'Audrée Wilhelmy, examine quant à lui un autre aspect positif d'Internet, soit celui de la communication grandement facilitée entre lecteurs, fans, auteurs ou simples curieux. L'exemple des sites foisonnant autour des livres de la série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, montre que, si ces livres ont permis à des milliers de jeunes qui ne lisaient pas d'enfin lire et apprécier l'acte de lecture, Internet donne ensuite la possibilité d'enrichir cette expérience de lecture en la partageant et en partageant ses idées avec d'autres fans. Les enfants et les adolescents sont, dans le présent cas, parmi les gagnants de la révolution Internet.

Marianne Girard se penche elle aussi sur un corpus paralittéraire d'intérêt, soit la bande dessinée américaine. Elle montre, à l'aide du roman graphique *David Boring*, de Daniel Clowes, que le *comic book* est en phase avec les bouleversements apportés par les nouvelles technologies sur les habitudes de lecture : son format se modifie, ses thèmes se complexifient et reflètent maintenant plus volontiers des superhéros défaillants, ordinaires,

voire même ridicules. À l'image de l'état actuel du monde, le *nemesis* du superhéros n'est plus un adversaire machiavélique, c'est le héros lui-même.

Avec Guillaume Bourque, l'univers du roman cyberpunk est à l'honneur. On peut voir, à l'aide du roman culte *Neuromancien*, de William Gibson, comment l'invention et le développement de la cybernétique ont pu mener à une remise en question et même à un déplacement de la psyché humaine, dans le contexte d'une dialectique nouvelle entre le sujet et sa propre représentation artificielle.

Enfin, pour clore notre dossier, « Cas de figure : *Mondes possibles* », de Jennifer Pinna, jette un peu de lumière sur le labyrinthique film de Robert Lepage. La représentation cinématographique du modèle sémantique des mondes possibles, sur lequel se base la narration, est facilitée par notre expérience des figures et des techniques modernes de figuration; par notre capacité, que requiert l'ère de l'hyperinformation, à capter des messages simultanés, et même parfois indifférenciés; par notre familiarité avec la figure de l'écran, sur lequel tout peut être projeté, même l'espace mental.

° ° °

Un nouveau type de textes se retrouve désormais entre les pages de *Postures*. S'intégrant au thème de ce numéro, l'équipe de la revue propose, par le biais de courts articles, une sélection de sites Internet qui se présentent d'emblée comme des œuvres littéraires ou qui contribuent à leur façon au paysage littéraire. Gabrielle Demers aborde d'abord l'animation en Flash *Perte de temps*, de Julie Potvin. À partir du poème de Baudelaire « L'Horloge », l'animation offre une nouvelle disposition du texte. Présentée en tableaux, l'œuvre Web octroie à l'internaute le contrôle entre les différents passages du texte de Baudelaire. La fiction hypertextuelle *Écran total*, d'Alain Salvatore, décrite par Benjamin Mousseau, propose aussi, à travers divers liens, à l'internaute de construire son parcours. Le lecteur paie rapidement le prix de sa liberté alors que la fiction constituée d'une multitude de fragments le conduit de plus en plus à se perdre au sein de son cheminement. Poursuivant sous le thème de l'interactivité, Amélie Paquet amorce une réflexion autour des œuvres Internet *1=1*, de Gregory Chatonsky, et *Scénario*, de Michael Sellam. Elle montre le motif de la fuite qui se retrouve au cœur de ces œuvres en Flash en apparence faciles à aborder. En plus de la création d'œuvres

interactives, les développements d'Internet entraînent une nouvelle diffusion de textes. Mathieu Samson s'intéresse, pour sa part, au site de la Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, et traite des avantages de l'archivage des œuvres littéraires sur Internet. Face aux catastrophes de l'histoire, la numérisation des œuvres pourrait bien constituer une grande avancée pour la mémoire. Audrey Wilhelmy nous introduit à quelques poèmes écrits par des enfants et publiés sur Internet.

◦ ◦ ◦

La section « Hors-dossier », en dernier lieu, accueille des textes qui ajoutent de nouvelles problématiques à celles déjà présentées à l'intérieur du numéro. Dans « Représentation de tropismes et recreation du signe linguistique dans *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute », Mylène Fortin analyse de quelle manière la narrativité du roman se substitue à l'intrigue chez Sarraute. L'intégration du lecteur au sein de la narration permet, à travers les constructions langagières, de reproduire de plus près le réel. « Les langages de l'ailleurs : autour de l'exotisme dans *Salammbô* » constitue une occasion pour Dominic Marcil de remettre en contexte l'exotisme de Flaubert. Contrairement aux romans de ses contemporains, celui de Flaubert n'érige pas l'altérité de *Salammbô* en fonction des artifices habituels de l'exotisme, mais plutôt à l'intérieur d'une construction narrative qui accentue la distance entre le lecteur et le territoire du récit. En 1978, la publication du *Pavillon des enfants fous*, de Valérie Valère, implante aussi un corps étranger dans la littérature. Jacinthe Dupuis explore dans son étude du roman ce qu'elle nomme un « espace de la maladie » où l'anorexie pénètre directement le langage. <

> Avant-propos

Figures du texte

Bertrand Gervais

Plus le médium est sophistiqué,
plus le degré de médiation est élevé.
Richard Powers.

> Imaginons un texte que plus personne ne peut lire. Un texte devenu illisible. Un texte où l'accès aux signes et à leur sens a été entravé. Ce texte peut avoir été simplement effacé, comme il peut avoir été altéré par une accumulation de notes et de signes ou rendu opaque par une mise en page complexe et divergente.

Ce texte peut être *Les Pages-Miroirs*, de Robert Racine, où les feuilles du *Petit Robert* ont été *déblanchies* une à une, puis enluminées, annotées, mises en musique et en images avant d'être déposées sur un miroir, qui nous renvoie notre figure comme nous contemplons l'œuvre d'art qu'est devenu le lexique. Et ce peut être aussi un « livre traité », comme *A Humument*, de Tom Phillips¹, ou encore les « livres-livres » de Louise Paillé. Cette dernière crée, en effet, des doubles étonnants où se rejoignent ce qu'elle nomme des *livres-porteurs* et des *livres-déportés*. « Dans un livre, » écrit-elle pour expliquer son projet, « je transcrirai à la main, mot à mot, le texte intégral d'un autre livre. Je le transcrirai en entier, entre les lignes, sur les lignes, dans les marges et le blanc des pages, à l'horizontale, à la verticale, en oblique, à l'endroit et à l'envers². » Le résultat est évidemment à la limite du lisible. On ne parcourt pas un livre-livre, on le contemple de loin, étonné par l'exhaustivité de ce travail de copiste.

¹ Cette œuvre en continuel devenir a connu sa première édition en 1970 à Londres chez The Tetrad Press, et elle en est maintenant à sa cinquième. Or, d'une édition à l'autre, les pages traitées du roman de W. H. Mallock, *A Human Document* (1892), sont refaites, réinterprétées, voire réimaginées.

² Louise Paillé, *Livre-livre : la démarche de création*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2004, p. 25.

Ce texte peut être certaines pages de *The House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski³. Le chapitre IX, entre autres, procède d'une mise en page d'une grande singularité. Le texte est d'abord en grande partie rayé, puis la page se segmente, à la manière des pages-écrans des sites Internet. Des colonnes et des encadrés apparaissent, et le texte y est tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers ou sur le côté, la page se lisant sens dessus dessous, comme les célèbres *Upside-Downs* de Gustav Verbeek, du début du XX^e siècle⁴. On ne sait pas si on doit lire ce texte, car il faut approcher les pages d'un miroir qui nous livrera le contenu de l'écrit et, par conséquent, se regarder lire les pages enfin ramenées à l'endroit.

Ce peut être enfin un article pseudo-scientifique produit à l'aide du « Postmodernism Generator ». Ce générateur de texte automatique, développé par Andrew C. Bulhak, à partir du « Dada Engine », et transformé par Josh Larios, produit des textes syntaxiquement corrects et, de prime abord, vraisemblables, mais insignifiants ou, si l'on veut, sémantiquement vides. Le jargon théorique de la postmodernité critique y est reproduit de façon mécanique dans des ersatz tout aussi crédibles qu'inquiétants⁵. Ils ne donnent rien à comprendre, ils s'offrent comme simulacres d'une pensée dont les codes sont reproductibles à l'infini.

Des textes-figures

Dans tous ces cas, il en résulte un « texte » qui est une pure figure du texte. Il ne se lit plus, il se donne en spectacle. Nous sommes déportés aux limites de la textualité, là où nos habitudes de lecture perdent pied. Le texte est intégré à un signe plus complexe, qui ne se donne plus à lire, mais à regarder, à contempler comme une figure. Les mots n'y ont plus valeur de signes linguistiques, mais d'images ou d'icônes. Ce sont leurs aspects formels, leur disposition sur la page, leur accumulation ou le traitement qui leur a été accordé qui deviennent signifiants. C'est la figure qu'ils constituent dans leur totalité qui est au centre de notre attention.

3 Mark Z. Danielewski, *The House of Leaves*, New York, Random House, 2000. Une traduction française a paru en 2002 chez Denoël.

4 La bande dessinée parut de 1903 à 1905 dans un journal new-yorkais. Une version française a été éditée sous le titre de *Dessus-dessous* (Paris, Pierre Horay éditeur, 1977).

5 On trouve des exemples de textes produits par le « Postmodernism Generator » sur le site d'*Elsewhere* (<http://www.elsewhere.org/pomo>).

Ces livres traités et textes-figures ne racontent rien — leur contenu a été neutralisé par les détournements dont ils sont victimes —, ils nous parlent cependant des textes et de leur statut, ils nous disent quelque chose de la culture du livre. Ils semblent être, en effet, l'écho d'une certaine inquiétude liée à la pérennité de cette culture.

Toute figure se déploie sur une absence, sur un vide qu'elle vient combler. Elle permet de rendre présent, sous forme de signe, ce qui est absent. Les textes-figures viennent signaler la perte appréhendée du livre. Nous ne sommes plus en situation de dénotation, mais de connotation. Le texte s'y absente. Le texte y est déjà absent. Il est présent, en tant que signe complexe qui se donne à contempler, mais absent en tant que texte à lire. Le texte-porteur, pour reprendre l'expression de Louise Paillé, a été destitué de son statut même de texte, transformé pour l'occasion en support d'un signe iconique qui le phagocyte. Le texte désémiotisé est fragilisé. Son opacité est devenue prépondérante. Elle dissimule le texte derrière un écran, composé pour une grande part du texte lui-même, qui agit comme son propre voile.

Comme pour la mort du roman, trop souvent annoncée au XX^e siècle et continuellement reportée (du fait de la vitalité du patient!), le texte-figure ne signale pas, cependant, la fin du texte. Il révèle plutôt notre inquiétude face à la situation actuelle, marquée par une double transition : à la fois culturelle, par l'ouverture des frontières et la mondialisation des échanges, et technologique, par l'ouverture du réseau Internet et le développement de l'écran relié. L'ordinateur n'est plus simplement un outil, mais un dispositif : il s'impose comme un nouveau média. Étonnamment, le texte ne s'y efface pas. Il continue à être présent, mais il apparaît dans un environnement riche en signes de toutes sortes, où il côtoie des images, des sons et des séquences animées. Il est intégré à des mises en page virtuelles de plus en plus complexes. Or, cet environnement surdétermine la relation iconique (ou de ressemblance), au détriment de la relation symbolique du signe à son objet. La mise à l'écran du texte en complexifie la saisie, puisqu'elle en modifie le contexte global de perception. Elle déplace le regard de la recherche des codes utilisés à celle de ressemblances dégagées, elle subordonne la perception des mots et de leurs significations, nécessairement codifiées, à la perception intuitive des images. Notre incapacité relative à lire et les difficultés rencontrées à nous approprier les nouvelles formes de textes dépendent

peut-être bien des contraintes que le contexte globalement iconique de leur apparition impose au lecteur. L'appréhension d'une mort de la culture lettrée régulièrement évoquée ces derniers temps, à la suite de l'apparition de l'informatique⁶, est peut-être un effet non pas tant de la disparition du texte lui-même que de la présence accrue, dans son environnement immédiat, de l'image et de son régime sémiotique singulier.

Donner à lire

Ce qui nous fascine nous trouble. Le spectacle des livres traités et des textes-figures est le signe d'une défaillance appréhendée, d'un manque littéralement signifié. Si nous sommes éblouis par le spectacle d'un texte qui ne se donne plus à lire mais à regarder, en même temps nous sommes préoccupés par cette inaptitude à le lire. Le texte-figure nous déterritorialise à même notre acte de lecture. Car un texte qu'on ne peut pas lire n'est plus un texte. C'est une masse inerte ou alors un écran où s'animent des formes tout aussi complexes qu'éphémères.

12

Comment franchir le seuil d'un texte ramené à une matérialité que nous parvenons difficilement à dépasser? Par quel moyen rejoindre le sémiotique? Que mettre en œuvre pour retrouver un équilibre, une forme de lisibilité?

La réponse est simple : en traversant la figure pour rejoindre le texte. Il faut lire et dépasser ce moment initial où nous sommes médusés par le spectacle d'une surface, toujours plus belle ou complexe. Il faut lire et forcer notre regard à se porter au delà des images et des pages animées, afin de rejoindre ce que le texte dit. Car il est là malgré tout à attendre que nous nous emparions de lui. Le texte mis en spectacle n'a pas disparu, il a été momentanément mis en suspens. Il faut simplement un coup de force pour le remettre en jeu. Un coup qui n'est autre que la lecture elle-même.

Nous devons souvent improviser lorsque nous lisons, ne serait-ce que parce que nous ne connaissons pas le texte que nous parcourons pour la première fois. L'assertion est somme toute banale : la lecture est un processus

⁶ Je me suis intéressé à cette question dans « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », in *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiv. 1999, p. 53-70.

de découverte. Or, si elle s'inscrit comme modalité fondamentale de toute lecture, l'improvisation apparaît, dans le contexte actuel, surdéterminée. Nous devons non seulement improviser nos lectures, mais encore défricher le chemin que nous devons emprunter pour le faire. Tout est à faire.

Ce dossier de *Postures* sur les nouveaux avatars du texte et du livre, sur ces espaces inédits où le texte et la technique viennent buter l'un contre l'autre, indique bien la direction qu'il faut prendre. Il importe de donner à lire de tels textes-figures. Il faut trouver des stratégies originales de lecture, acquérir de nouvelles habitudes et développer un vocabulaire critique adapté afin de dépasser le constat de leur illisibilité relative. <

> Deux révolutions de l'écrit De l'imprimé au virtuel

Hélène Taillefer

> Étant rapidement devenue une réalité omniprésente, si ce n'est un lieu commun, l'« autoroute de l'information » promet d'apporter des changements majeurs à l'approche traditionnelle du texte littéraire. À la suite des nouvelles possibilités offertes par l'informatique (lecture en ligne, liens hypertextuels), la littérature s'adapte, comme elle l'a fait lors des précédentes métamorphoses du support écrit. Pour mieux cerner les effets du phénomène actuel, la présente réflexion propose d'examiner les rapports entre l'apparition du support informatique et une autre révolution incontournable de l'écrit : l'invention de l'imprimerie moderne¹, au XV^e siècle. Gutenberg, considéré comme le père de l'imprimerie, est le principal responsable de l'avènement de la typographie à caractères mobiles, procédé qui mécanise l'impression sur une presse à imprimer, et qui a pour particularité l'utilisation de caractères mobiles réutilisables. Depuis Gutenberg, la production écrite, la lecture, la figure de l'auteur, et jusqu'à la société ont été grandement modifiées. De même, avec l'arrivée de l'informatique, une nouvelle conception du livre voit le jour, entraînant avec elle des possibilités précédemment insoupçonnées. De l'imprimé au virtuel, l'écrit se transforme, mais cette mutation ne s'effectue pas à l'encontre des forces mises en branle à l'ère gutenbergienne. Elle se situe en fait dans la suite logique d'impulsions datant de l'ère de l'imprimerie, sans pour autant se réduire à l'état de pâle copie de la révolution de l'imprimé.

¹ Bien sûr, l'écrit a subi de nombreuses révolutions avant l'imprimerie moderne : des changements scripturaux (écriture cunéiforme, hiéroglyphique, alphabétique), des modifications du support (l'arrivée du papier, le passage du rouleau au *codex* — nom donné au livre rectangulaire composé de feuillets), etc. Étant donné l'influence incontestable qu'exerce encore de nos jours l'imprimé, nous nous concentrerons ici sur les mutations du texte entourant l'invention de Gutenberg.

Première révolution : l'imprimerie

L'émergence de l'imprimerie² et les conséquences de cette révolution ont eu une influence durable sur le domaine du livre. L'arrivée, au milieu du XV^e siècle, de la typographie à caractères mobiles (procédé dont l'invention est attribuée à Johannes Gensfleisch, mieux connu sous le nom de Gutenberg) mène à terme à une véritable révolution de l'écrit. Malgré les répercussions considérables de cette invention, il ne s'agit pourtant au départ que d'une innovation technique. Christian Robin, dans *Le livre et l'édition*, explique que, par rapport au manuscrit ancien, les textes imprimés ont l'avantage d'être reproduits beaucoup plus aisément : « La principale nouveauté [du procédé d'impression de Gutenberg] concerne les caractères mobiles réutilisables, et la presse à imprimer permet une reproduction mécanique rapide. » (Robin, 2004, p. 10) Cette accélération, qui n'est au départ que prouesse technique, entraîne cependant des conséquences majeures, puisque l'invention de Gutenberg permet de diminuer les coûts de production tout en augmentant la vitesse de circulation des écrits (Gilmont, 1998, p. 81). Pour cette raison, le nouveau procédé prédomine, et, dès la fin du XV^e siècle, les manuscrits sont confinés dans les bibliothèques (Robin, 2004, p. 12).

1. La production écrite

La production écrite est au départ relativement peu influencée par le nouveau procédé d'impression de Gutenberg. Les premiers livres imprimés reprennent le plus fidèlement possible le modèle des manuscrits de l'époque. Par sa forme, l'incunable se veut une réplique du manuscrit, et son contenu se limite souvent à une reproduction de textes déjà existants — des livres religieux et quelques classiques (*ibid.*, p. 12). L'augmentation des capacités de production a toutefois une importance significative sur l'accessibilité aux écrits : « La duplication d'un texte unique, la simple augmentation dans la production des ouvrages existants transmu[e] les modes de lecture et d'écriture » en offrant « à des lecteurs individuels » la possibilité « d'accéder à davantage de livres » (Boyer, 1980, p. 50). Cette amélioration d'ordre

² L'imprimerie a été inventée par les Chinois au VII^e siècle (Needham et Tsuen-Hsui, 1985, p. 2). Cependant, nous faisons ici allusion à l'imprimerie moderne telle qu'elle est apparue en Europe, au XV^e siècle.

purement quantitatif de la production écrite sera bientôt suivie par une diversification des ouvrages imprimés. Au début du XVI^e siècle, de plus en plus d'auteurs contemporains sont publiés, ce qui permet de varier les parutions : les « ouvrages scientifiques, de droit et romanesques fleurissent » (Robin, 2004, p. 12) alors. L'augmentation et la diversification de la production entraînent à leur tour une multiplication des ressources bibliographiques (Gilmont, 1998, p. 80), nécessaires pour que le lecteur puisse faire face à cet essor phénoménal; une telle prolifération de l'écrit influera considérablement sur l'activité du lecteur.

2. La lecture

La meilleure diffusion des documents modifie peu à peu la façon de lire. Les lecteurs cherchent un accès plus aisé aux textes (qui doivent être facilement disponibles et de format pratique³), et l'uniformité des caractères typographiques entraîne une augmentation de la vitesse de lecture, en raison de l'efficacité accrue du décodage :

Ce désir tout à fait naturel d'avoir facilement des livres à sa disposition, et des livres de format commode, allait de pair avec l'accélération marquée de la vitesse de lecture que, contrairement aux manuscrits, les textes imprimés avec des caractères mobiles identiques rendaient possible. (McLuhan, 1968, p. 301)

À mesure que la disponibilité des écrits s'améliore, la lecture solitaire — habituellement silencieuse en Occident depuis le X^e siècle (Manguel, 1998, p. 61) — s'étend. D'une lecture publique due, entre autres⁴, au manque de documents disponibles, les gens alphabétisés passent graduellement à de nouvelles habitudes dans le processus même de compréhension du texte, marquant ainsi le passage de l'oralité à une véritable civilisation de l'écrit. Dans l'oralité, la parole n'est pas fixée, elle est évanescence; le sens se construit à l'ajout de chaque terme, il se « déroule » en suivant le flot temporel et la pensée du locuteur. Au sein d'un monde scolastique oral, il s'agit « d'appréhender les sinuosités mêmes des mouvements dialectiques

3 « Comme le rapportent Febvre et Martin dans *L'Apparition du livre*, les livres de prière et les livres d'heures de format de poche furent probablement les plus nombreux de tous les livres imprimés dans les cent et quelque premières années de l'histoire de l'imprimerie. » (McLuhan, 1968, p. 300-301)

4 Dans le choix de la lecture publique, il ne faut cependant pas occulter l'importance du faible taux d'alphabétisation parmi la population, surtout chez les moins fortunés. Tant que ce taux demeure bas, la lecture à voix haute à l'adresse d'un groupe s'avère encore courante, étant donné le nombre de gens incapables de déchiffrer eux-mêmes les livres.

de l'esprit dans sa recherche » (McLuhan, 1968, p. 230). Dans le monde de l'écrit, la page imprimée fournit une image fixe qui peut être conçue comme un tout à saisir dans son entièreté, bien que le texte demeure une suite de lettres et de mots. Le livre, étant rarement écrit tout d'un trait, donne à voir une superposition de moments : « L'imprimé présente des instantanés de moments successifs d'une attitude mentale. » (*Ibid.*, p. 232) En conséquence, l'attention auparavant apportée au sens particulier de chaque terme se déplace vers une compréhension plus générale d'instantanés successifs, tandis que l'accessibilité au sens est facilitée par l'uniformisation de la langue :

Par ces conseils à ses lecteurs, Descartes reconnaît de la façon la plus explicite qui soit l'existence du changement opéré par l'imprimé dans la langue et dans la pensée, c'est-à-dire qu'il n'est plus nécessaire, comme c'était le cas en philosophie orale, de scruter et de vérifier chaque terme. Désormais, le contexte suffit. [...] Mais s'il empêche la subtilité verbale, l'imprimé favorise fortement par contre l'uniformisation de l'orthographe et des significations, qui présentent un intérêt pratique direct pour l'imprimeur et pour son public. (*Ibid.*, p. 228-229)

En accélérant le décodage et en encourageant la lecture solitaire, ce qui favorise l'écrit aux dépens de l'oralité, l'imprimé modifie donc la façon de lire, de réfléchir; par l'uniformisation orthographique et linguistique qui s'ensuit, il redéfinit le rapport même à la langue.

3. La figure de l'auteur

Au Moyen Âge, la figure de l'auteur n'occupe pas une place centrale, mais elle acquiert de l'influence durant la Renaissance, alors qu'avec l'imprimerie, les conditions de production des livres se modifient radicalement. À l'époque médiévale, au fil des reproductions successives d'un ouvrage, de nombreux copistes ajoutent gloses, explications et commentaires, multipliant ainsi les instances énonciatives. Cette relative appropriation de l'écrit par des copistes a pour conséquence de diminuer l'importance de l'auteur et de réduire la complétude de l'œuvre, puisque d'autres instances s'investissent dans le texte, allant même jusqu'à le modifier :

Les différences entre les versions d'un même texte, résultat d'une interprétation, d'une lecture personnelle par le copiste d'un texte au déchiffrement et au sens parfois incertain, sont multiples : aussi la notion d'œuvre, conçue comme un tout achevé et fermé, propriété intellectuelle d'un auteur, est-elle peu apparente. (Quéniart, 1998, p. 13)

La situation change lorsque la reproduction mécanique des livres fait son apparition, et la figure de l'auteur prend progressivement plus de poids :

The medieval listener was not highly interested in the personality of an author, and he had greater respect for form than for authorship. But in the Renaissance more modern ideas concerning the personality of the author were contrasted with those of the Middle Ages. The name of an author became more important to the reading public, and the man of literature was aware of his reputation. (Kline, 1963, p. 54)

À mesure que sa personne et sa réputation comptent davantage, l'auteur obtient de plus grands droits sur sa création. Auparavant, la récitation publique de la littérature en faisait une propriété commune; dans ce contexte, la notion de plagiat n'avait aucun sens. Or, à partir du moment où la copie manuscrite n'est plus le moyen privilégié de diffusion de l'écrit, et où les livres circulent abondamment, il devient répréhensible de reproduire sans autorisation un texte dont la paternité doit être reconnue :

In the era of the written manuscript to copy and circulate another author's work might be a praiseworthy action, but in the age of printing serious consequences could result. [...] But the public recitation of literature made it common property, and the terms plagiarism and copyright did not exist for the minstrel. It was only after the invention of printing, when methods of publication were revolutionized, that these terms began to hold significance for the author. (*Ibid.*, p. 54-55)

À l'ère du manuscrit, pour reproduire un texte, il n'était pas question de permission ou de dédommagement : en améliorant la circulation de l'écrit, le copiste posait une action louable. En revanche, une fois que le recours au copiste s'avère superflu, l'auteur a des droits sur son texte, qui ne peut plus être reproduit sans son autorisation. En raison de son rôle dans l'émergence de la figure de l'auteur, l'imprimerie modifie le rapport même à l'objet-livre, entraînant ainsi l'introduction de notions aussi capitales que le droit d'auteur et le plagiat.

4. La société

Par ces changements structurels dans la production écrite, la lecture et la figure de l'auteur, la révolution de l'imprimé entraîne des transformations qui se propagent d'abord au cœur de la société européenne renaissante. La hausse fulgurante du nombre de textes disponibles donne lieu à une véritable

effervescence intellectuelle. Étant donné cette vivacité, caractéristique majeure de la Renaissance, Jean-François Gilmont considère l'imprimerie comme historiquement capitale d'un point de vue social :

La multiplication quantitative des textes aboutit à des changements qualitatifs. L'imprimé ne multiplie pas seulement les lecteurs d'un texte donné; il permet aussi à chaque lecteur — et à chaque auteur — d'accéder à un plus grand nombre de textes. Toute une accélération des échanges intellectuels s'ensuit. L'événement est donc d'importance primordiale pour l'histoire de la société, même si ses effets ne se sont pas fait sentir avant plusieurs siècles. (Gilmont, 1998, p. 11)

À mesure que les discussions et les débats autour de ces savoirs nouvellement accessibles s'étendent, et que, par conséquent, les lieux d'échange s'accroissent, le monde intellectuel se libère peu à peu des milieux de pouvoir que sont la cour et les académies officielles, telles que l'Académie française et l'Académie des sciences. Jusqu'au début du XVIII^e siècle, les idées nouvelles sont en effet discutées dans l'entourage du pouvoir royal et institutionnel, ce qui assure à celui-ci un certain contrôle par la censure idéologique. À l'époque des Lumières se développent des lieux de discussion intellectuelle hors du réseau officiel, tels que des salons, des cafés et des sociétés littéraires. Cette possibilité d'avoir accès à un texte échappant à l'emprise du pouvoir, à un texte lu en commun, discuté, puis relu en privé pour susciter de nouvelles réflexions, serait un élément majeur dans le développement du concept d'opinion publique :

Les recherches de R. Chartier sur *Les origines culturelles de la Révolution française* (Paris, 1990) ont mis en évidence le lien qui, au temps des Lumières, unit le développement d'une opinion publique et l'action du livre sur la société. [...] Le livre imprimé y agit [dans les salons, cafés, sociétés littéraires] en combinant lectures publiques et lectures privées. Les lectures faites en commun et suivies de discussions suscitent un retour au texte dans la lecture solitaire. Et celle-ci à son tour ramène de nouveaux textes à soumettre à un examen collectif. (*Ibid.*, p. 87)

Curieusement, alors même que l'on assiste à la formation parmi les intellectuels d'un ensemble collectif qui prendra le nom d'*opinion publique*, un mouvement apparemment opposé progresse, puisque la lecture en solitaire gagne en importance. En d'autres termes, la société se pense, tandis que l'individu pense la société. Étant donné le paradoxe qu'elle met en évidence, cette montée de l'individu, parallèle à l'évolution d'une nouvelle forme de collectivité, peut s'expliquer à la lumière du développement de la modernité. Celle-ci se caractérise par une tension entre un *phénomène global* de société, lié à « la transcendance abstraite de l'État » (Baudrillard,

2002, p. 318), et la croissance d'une *subjectivité* mouvante : il s'agit, selon Jean Baudrillard, de « l'exaltation *réactionnelle* d'une subjectivité menacée de partout par l'homogénéisation de la vie sociale » (*Ibid.*, p. 319). En favorisant l'épanouissement de la subjectivité par un accès individuel au texte, la mutation de l'écrit joue un rôle non négligeable sur le développement de l'individualisme en Occident, voire sur l'entrée de celui-ci dans la modernité :

L'importance des échanges publics autour du livre ne doit pas cacher son influence fondamentale dans l'évolution de la société occidentale vers plus d'individualisme. La lecture privée, purement visuelle et silencieuse, permet de prendre contact avec un texte sans aucun contrôle social. Elle pousse donc à la réflexion solitaire. Il faut voir dans la progression de la maîtrise de la lecture silencieuse un des facteurs du passage à la modernité. (Gilmont, 1998, p. 87)

Attendu leur rôle dans l'avènement de l'opinion publique et de l'individualisme — qui transforment le fonctionnement même de la société —, les changements apportés par Gutenberg au livre font assurément sentir leurs conséquences aujourd'hui.

De l'imprimé au virtuel : transition ou rupture?

L'imprimerie conserve certes une influence considérable sur la société, mais, en ce début de XXI^e siècle, de nombreux développements techniques ont permis l'émergence d'un nouveau support, l'ordinateur (plus justement appelé *l'écran relié*). Ces développements remettent en question notre rapport au livre. Devant les récentes avancées de la communication et de l'informatique, l'empreinte laissée par Gutenberg est-elle toujours aussi perceptible? Devrions-nous considérer les possibilités du nouveau support informatique comme une transition ou comme une rupture avec la révolution guttenbergienne? Pour répondre à ces questions, comparons le rapport au savoir entre l'imprimé et le virtuel. L'une des retombées majeures de l'invention de l'imprimerie est sans contredit la possibilité qu'elle donne aux lecteurs et aux auteurs d'avoir accès à une quantité toujours plus élevée de textes, ce qui permet à la fois de développer une réflexion individuelle sur ceux-ci et d'établir un dialogue intertextuel. Alors que le volume manuscrit représentait une source de savoir lointain, presque inaccessible pour le commun des mortels — un article de luxe —, l'imprimé, grâce à sa reproduction accélérée, devient un objet que tout un chacun peut posséder : la connaissance demeure publique, mais le livre est maintenant propriété privée. Sur un plan strictement

matériel, l'accessibilité accrue des ouvrages facilite leur acquisition et leur rassemblement dans ce qui constituera la bibliothèque d'un lecteur. À un niveau plus abstrait, cette démocratisation permet de plus en plus la création de ce que nous appellerons des *bibliothèques personnelles*, qui sont formées par le rassemblement des discours qu'intègre un même lecteur. L'augmentation de la quantité de textes aisément consultables multiplie les possibilités de lecture et la masse de lecteurs, accroissant de ce fait la taille et le nombre des *bibliothèques personnelles*. Plus qu'un rapport entre livres matériels, c'est ainsi un véritable discours des idées qui voit le jour, par le biais de dialogues intertextuels au cœur même du système de références de chaque lecteur. Comme il s'avère clairement impossible pour un être humain, aussi zélé soit-il, d'avoir accès à l'entièreté du contenu écrit existant, cette constitution d'une *bibliothèque personnelle* devient rapidement inévitable, puisqu'elle permet une appropriation possible d'un ensemble tellement vaste qu'il s'en retrouverait insaisissable. **L'illusion de la possibilité d'un accès individuel à la connaissance globale s'étant évaporée avec la multiplication exponentielle des ouvrages publiés, l'érudition ne se fait plus sentir autant par la quantité des connaissances d'une personne que par la qualité des liens que celle-ci établit entre les différentes informations accessibles** : chacun doit apprendre à constituer sa propre bibliographie des savoirs. Ce déplacement s'observe aussi dans le sillage de la révolution informatique. Grâce au réseau Internet, le nouveau support permet la multiplication des écrits disponibles. L'accès au texte s'en trouve facilité : grâce au réseau mondial, il devient possible d'accéder presque instantanément au contenu de certains ouvrages (ceux qui ont été numérisés), sans devoir se déplacer pour s'en procurer un exemplaire. Les liens hypertextuels qui peuvent être établis à même l'écran relié accroissent considérablement le dialogue entre les différentes parties d'un même texte, voire avec d'autres œuvres, puisqu'une participation directe du support s'ajoute aux liens de signification habituellement créés par le lecteur d'un écrit fixe. De cette comparaison entre l'imprimé et le virtuel, il ressort que l'augmentation des textes disponibles, l'accessibilité de la connaissance, et l'importance du dialogue intertextuel sont toutes des caractéristiques essentielles que partagent les révolutions gutenbergiennes et informatiques. Dans le rapport au savoir, la révolution du virtuel se situerait donc dans le prolongement plutôt que dans la rupture de celle de l'imprimé.

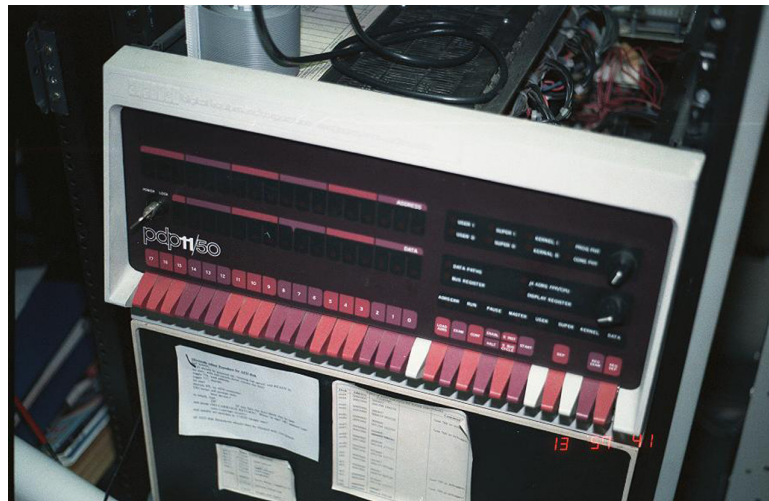
Deuxième révolution : l'informatique

Le nouveau support que rend possible l'informatique depuis les années soixante⁵ partage plusieurs éléments avec le livre imprimé traditionnel. Puisque leur apparition entraîne une prolifération des textes, ces deux supports ont pour conséquence de stimuler la production d'outils bibliographiques (bibliographies imprimées pour l'un, bibliographies en ligne et moteurs de recherche pour l'autre) et de liens intertextuels. Comme nous l'avons vu, c'est du nombre effarant de publications ayant suivi l'arrivée de l'imprimerie que provient la nécessité de savoir construire un « réseau » de références personnelles, par le biais d'une réflexion individuelle. Avec le réseau Internet, la somme des documents accessibles à un individu augmente de façon exponentielle; en conséquence, l'importance accordée aux bibliographies et aux liens intertextuels devient plus que jamais manifeste. La bibliographie, ce « répertoire des écrits relatifs à un sujet donné » (Robert, 1996, p. 217), a pour fonction de faciliter la recherche d'informations utiles, en raison de la surcharge de données manquant souvent de pertinence. Lorsque les sources se multiplient, que ce soit à la suite de l'émergence de l'imprimerie ou de l'informatique, les bibliographies deviennent essentielles. Dans ce contexte de foisonnement des écrits, les liens intertextuels prolifèrent également, ce qui contribue non seulement à l'intégration d'un savoir, mais aussi à la production de sens que permet le caractère interactif de l'intertextualité.

Outre la profusion des bibliographies, les révolutions gutenbergiennes et informatiques ont en commun une relation paradoxale entre la montée de l'individualisme et la formation d'une nouvelle communauté de lecteurs. Dans notre analyse de l'imprimerie, nous avons mis en relief le paradoxe qui allie le développement de l'individualisme et la création d'une collectivité, celle de l'opinion publique. Pour sa part, la révolution informatique est à l'origine d'une forme de communauté liant les utilisateurs du nouveau support. Historiquement, le rapport interactif entre ceux-ci provient de la nécessité de partager le matériel durant les débuts de l'ère informatique : « L'interactivité naît du besoin de partager les ressources d'un ordinateur entre plusieurs personnes. En effet, le coût d'une machine nécessitait de

⁵ « Au début des années soixante, des recherches posent les fondements de ce qui permettra l'émergence du multimédia ou de l'édition électronique. Theodor H. Nelson reprend les idées de [Vannevar] Bush et développe l'hypertexte. » (Robin, 2004, p. 135) En plus de l'hypertexte, ces fondements du multimédia se trouvent dans le développement, à la même époque, de l'interactivité et des bases de l'interface graphique.

l'occuper en continu, ce qui n'était possible que si plusieurs utilisateurs se le partageaient. » (Robin, 2004, p. 135) Cet usage collectif des ressources entraîne le développement, vers la fin des années soixante, de structures facilitant les liens entre les utilisateurs, par exemple des techniques pour exécuter plusieurs programmes simultanément sur un même ordinateur (éventuellement par différents utilisateurs), et des méthodes d'accès à distance à l'aide de terminaux éloignés de la machine principale. À la même époque, l'armée finance le projet Arpanet, dont les technologies seront plus tard utilisées pour mettre en place le réseau Internet (*Ibid.*, p. 135).



24

Processeur PDP 11/50 utilisé pour Arpanet, tiré de <http://hampage.hu/pdp-11/1145.html>

Dans les années quatre-vingt-dix, l'émergence d'Internet parmi le grand public permet la constitution de petites communautés s'articulant autour d'intérêts communs de plusieurs internautes, dont l'intérêt pour la littérature. Ces groupes virtuels peuvent se rassembler pour échanger sur un genre littéraire, un auteur, une œuvre, créant ainsi un nouveau rapport, interactif, entre les lecteurs. La communication ne s'établit plus seulement entre amis, connaissances ou collègues de travail : elle s'effectue à l'intérieur d'une communauté potentiellement mondiale qu'une même passion unit. Parallèlement à ce mouvement collectif, l'essor de l'ordinateur personnel donne lieu à une évolution en apparence inverse. À mesure que les composantes informatiques se miniaturisent, qu'elles gagnent en efficacité, et que le coût des micro-ordinateurs diminue, le partage des ressources n'est plus autant requis. De plus en plus, l'utilisateur possède sa propre machine, qu'il configure et personnalise comme il l'entend, et dont il se sert souvent

seul. Cette appropriation et cette utilisation solitaire de la technologie informatique favorisent l'individualisme, comme l'ont fait auparavant la facilité d'acquisition du livre imprimé et la généralisation de la lecture en solitaire. Par la multiplication des bibliographies qu'elle permet, ainsi que par son mélange d'individualisme et de communautarisme, la révolution informatique se situe donc dans le prolongement de la révolution gutenbergiene.

Malgré ces nombreux rapprochements, l'écran relié offre des possibilités que ne permet pas le support traditionnel. L'une des avancées majeures amenées par l'ordinateur sur le plan littéraire est l'élargissement des modalités de lecture, car l'informatique autorise chacun à créer — à actualiser — des liens en intégrant ceux-ci à même le support textuel. Bien sûr, avec le *codex* traditionnel, le lecteur possède un certain contrôle sur sa lecture et son utilisation du support : il peut choisir de ne lire qu'une phrase sur deux, de commencer le livre par la fin, de n'en lire qu'un chapitre. Le lecteur conserve aussi une liberté interprétative : il rajoute des connotations au texte, doute de la véracité des faits cités, ou encore ne saisit que le tiers de ce qu'il lit. Cependant, les liens hypertextuels que permet l'informatique vont au-delà des possibilités que nous venons d'évoquer avec le *codex*. Grâce à l'hypertextualité, l'ordinateur offre le moyen de dépasser la linéarité du récit à même le support, ce que l'imprimé n'admet qu'au sein de la narration puisque, intrinsèquement, la forme de l'objet-livre propose un début, une fin, et un ordre de lecture. En autorisant le lecteur à transformer ce qu'il lit en fonction des liens qu'il choisit d'établir, le support informatique permet une lecture qui s'apparente au processus instinctif de la pensée :

Il s'agit aussi, pour d'autres, de profiter d'Internet pour rendre effective la fin du récit linéaire qu'ont essayé de dynamiter de nombreux auteurs avant eux. L'hypertextualité permettrait de se rapprocher du mode de pensée humain, par exemple du processus d'association d'idées. (*Ibid.*, p. 139)

Avec l'hypertextualité, les voies ouvertes par l'informatique convient le lecteur à construire le texte, autant au niveau formel qu'à celui du contenu, pratique inconnue à la lecture conventionnelle. Celle-ci implique certes une participation active du lecteur pour produire du sens, mais la base à partir de laquelle l'opération est effectuée reste le texte : la signification mouvante est construite à partir d'un modèle initial statique. L'écran relié, en rendant possible la contribution du lecteur à cette structure habituellement fixe, augmente les possibilités de *collaboration* créatrice. Il autorise également à contourner certaines contraintes éditoriales. Puisque l'informatique permet

de se soustraire, par l'autopublication en ligne, à la nécessité d'être édité afin d'être lu, le nouveau support offre un espace de liberté pour l'auteur qui hésite à se soumettre à la vision d'un éditeur. Il permet une alternative au caractère inaltérable du texte imprimé, laissant ainsi la porte ouverte aux réécritures. Selon Christian Robin, l'inclusion du lecteur dans l'activité créatrice converge avec ce désir de liberté accrue : « d'autres encore ajoutent le souhait d'intégrer le lecteur dans la création, moyen complémentaire de se libérer des contraintes que pose le mode de production éditorial » (*ibid.*, p. 139). À la lumière de ces éléments, la révolution informatique et les transformations du livre qui en résultent — en particulier grâce à l'essor d'Internet — offrent des possibilités et soulèvent des questionnements qui excèdent ceux entourant le *codex*, notamment en ce qui a trait au dépassement de la linéarité narrative, à l'intégration directe du lecteur à la création, et à l'affranchissement des contraintes éditoriales auxquelles est traditionnellement soumis l'auteur.

En plus d'autoriser le dépassement de la linéarité narrative à même le support, il accentue la participation directe du lecteur à la création et fournit une alternative aux contraintes éditoriales de l'imprimé.

Avec le recul, il ne fait aucun doute que la généralisation de l'imprimé a bouleversé le monde du livre, que ce soit sur le plan de la lecture, de la production écrite ou de la figure de l'auteur. Elle a engendré des répercussions sociales ayant participé, entre autres, à l'essor d'une opinion publique, au développement de l'individualisme, et à la transformation du rapport au savoir. Même près de six siècles après l'invention de Gutenberg, le support informatique reste tributaire du rayonnement de l'imprimerie. Plutôt que de concrétiser l'envers de l'imprimé traditionnel, le livre virtuel peut en fait être compris comme un prolongement du mouvement mis en branle à partir de la révolution guttenbergienne. Dans la relation au savoir, ces deux supports du livre partagent des éléments essentiels : leur mise en œuvre entraîne la multiplication des écrits, facilite l'accès à la connaissance, et stimule le dialogue intertextuel. Ils encouragent tous deux la production d'outils bibliographiques, et sont au cœur d'un rapport paradoxal entre le développement de l'individualisme et la constitution d'une nouvelle communauté de lecteurs. L'écran relié ne se limite cependant pas à une simple continuation de possibilités déjà incluses dans le livre traditionnel. Le changement de support permet, outre une intertextualité, une hypertextualité étendant les modalités de lecture. En plus d'autoriser le dépassement de

la linéarité narrative à même le support, il accentue la participation directe du lecteur à la création et fournit une alternative aux contraintes éditoriales de l'imprimé. Maintenant, le livre, qui malgré toutes ses transformations depuis Gutenberg avait conservé à peu de choses près la forme de l'ancien manuscrit, expérimente avec un support distinct. Il ne s'agit pour l'instant que d'une infime partie des textes publiés, et une certaine réticence persiste : l'écran relié ne répond toujours pas adéquatement à certains impératifs de confort visuel et de facilité de transport, et il diminue l'impression de contact direct, concret, avec les mots. Pour la plupart des gens, lire sur l'écran se compare difficilement au plaisir de l'expérience offerte par l'objet-livre. Cette constatation ne suffit aucunement à disqualifier le nouveau support, puisqu'il n'est encore, somme toute, qu'à ses balbutiements. Le *codex*, que les lecteurs préfèrent souvent à l'écran relié, s'est modifié considérablement depuis sa première apparition en l'an 85, et il a mis plusieurs siècles à se généraliser (Barbier, 2000, p. 26); le livre virtuel n'a pas cinquante ans. <

Bibliographie

BARBIER, Frédéric. 2000. *Histoire du livre*. Coll. « U. Histoire », Paris : Armand Colin, 304 p.

BAUDRILLARD, Jean. 2002. « Modernité ». *Encyclopædia Universalis*, vol. 15, sous la dir. de Giuseppe Annoscia, Paris : Encyclopædia Universalis, p. 317-319.

BOYER, Alain-Michel. 1980. *Le livre : la civilisation du livre de Rabelais à Borges*. Coll. « Idéologies et sociétés », Paris : Larousse, 190 p.

GILMONT, Jean-François. 1998. *Le livre, du manuscrit à l'ère électronique*. Coll. « Bibliothèque du bibliothécaire 1 », Liège : Éditions du Céfal, 154 p.

KLINE, Michael B. 1963. *Rabelais and the age of printing*. Coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance » et « Études rabelaisiennes », tome 4, Genève : Droz, 59 p.

MANGUEL, Alberto. 1998. *Une histoire de la lecture*. Paris : Actes Sud; Montréal : Leméac, 428 p.

McLUHAN, Marshall. 1968. *La galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*. Coll. « Constantes », Montréal : Éditions HMH, 428 p.

NEEDHAM, Joseph (dir.), et Tsien TSUEN-HSUIN. 1985. *Science and Civilization in China*, vol. 5, n° 1. Cambridge : Cambridge University Press, 504 p.

QUÉNIART, Jean. 1998. *Les Français et l'écrit : XIII^e-XIX^e siècles*. Coll. « Carré Histoire », Paris : Hachette, 255 p.

ROBERT, Paul, Josette REY-DEBOVE et Alain REY. 1996 [1993]. *Le nouveau petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2551 p.

ROBIN, Christian. 2004. *Le livre et l'édition*. Coll. « Repères pratiques Nathan », Paris : Nathan, 159 p.

> **Baudelaire revisité**

Présentation et analyse de *Perte de temps*, de Julie Potvin

Gabrielle Demers

Julie Potvin¹ se concentre sur les créations de sites Web, les animations Flash et cédéroms. Elle a conçu, entre autres, des fonds d'écrans, et des invitations virtuelles et personnalisées². Ses sites Web, dynamiques et d'une qualité graphique exceptionnelle, reprennent et illustrent aussi des textes littéraires — pensons à *About the Other Animals* (consulté le 22 septembre 2005d), créé d'après le poème d'Ariana-Sophia Karsonis. Sa signature est toujours sensible : « un graphisme aux courbes délicates, balancé par une tonalité très vectorielle » (Legrand, consulté le 5 novembre 2005).

Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit du site *Perte de temps*³ (consulté le 5 novembre 2005), où est illustré le poème « L'Horloge », de Charles Baudelaire⁴. Ce texte s'inscrit comme une dénonciation du *temps ravageur*, où la crainte de perdre jusqu'à nous-mêmes dans l'évolution du temps, impardonnable, fait prendre conscience de ce que nous laissons derrière et de ce qui nous attend. Urgence de vivre, prise de conscience et lyrisme métaphorique rappellent bien la poésie symboliste, dont Baudelaire a été le précurseur, et qui permettait aux visions du monde d'éclorre dans

1 Voir le site *Dangereux hors-la-loi recherchés morts ou vifs* (Potvin, consulté le 22 septembre 2005a) ou encore *Mon jardin sucré* (Potvin, consulté le 22 septembre 2005b).

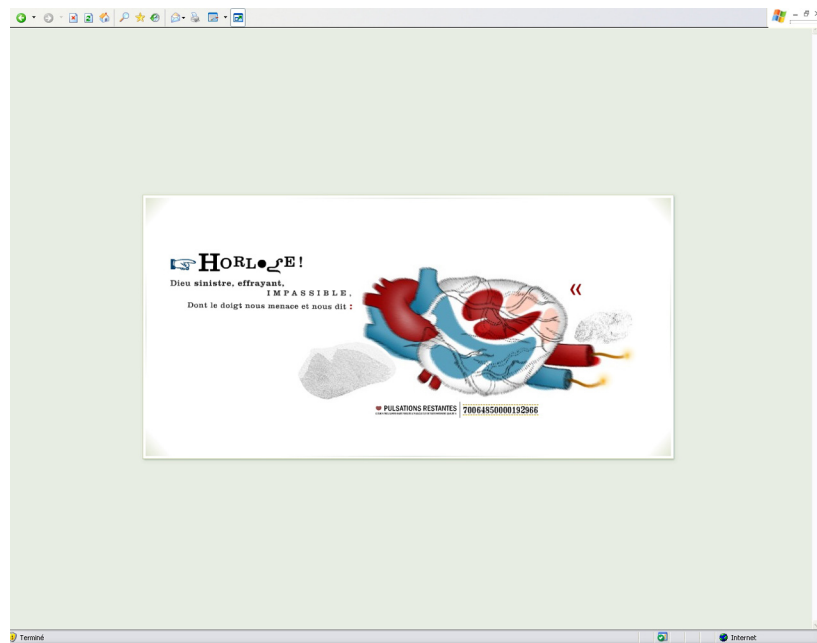
2 Pour un exemple, voir *F. P. Journe : Invenit et Fecit* (Potvin, consulté le 22 septembre 2005c).

3 Ce site a été créé expressément pour la rencontre BD4D de 2003, un événement international qui réunit des graphistes Web pour une soirée de démonstrations communes.

4 Ce poème provient du recueil *Les Fleurs du mal*, 1857.

un absolu tangible, une sensibilité frappante et un investissement suggestif du langage.

Ce poème se présente en six strophes, soit six quatrains d'alexandrins. Vingt-quatre vers en tout, comme les vingt-quatre heures du jour et de la nuit. Tout le thème et les sous-thèmes tournent autour de l'horloge, des heures, des secondes, du temps qui passe, de la vie qui passe, de la mort impardnable : l'homme est littéralement dévoré par ce temps. Les tableaux de Julie Potvin respectent la construction du poème : elle nous en offre six, plus un début (le titre) et une fin (les remerciements et le générique). Ces tableaux illustrent parfaitement chaque strophe, en en reprenant une image essentielle ou en innovant dans la thématique. Par exemple, le tout premier tableau présente le mot-titre *l'horloge*, entouré des nombres de 1 à 59, telles les secondes. De plus, le nombre 1 est admirablement repris comme le « I » (1'horloge), et certains autres se décollent de leur ligne imaginaire dans un effet de flottement confirmé par une musique électronique qui joue en boucle, d'une très belle finesse (signée Philippe Gully et Playdoh). Au coin supérieur droit du cadre fixe et dessiné se trouve une goutte en cadran, sur laquelle il faut cliquer pour accéder aux prochains tableaux. Chaque nouvelle interface apporte une variante sonore, soit le tic-tac du cadran, soit le bruit soutenu des machines à écrire ou encore une mélodie électronique plus élaborée. Le tout est toujours intégré à la musique initiale, qui se fond merveilleusement bien à l'œuvre entière.



Perte de temps, de Julie Potvin, tiré de <http://www.perte-de-temps.com/lhorloge.htm>

Le graphisme visuel se veut tout en détails, en jeux de transparence et en nuances. De gros plans nous permettent de lire des phrases de toute petite taille, ajoutant au dynamisme, aux découvertes et à l'ensemble si bien

parachevé. L'arrière-plan des illustrations reprend parfois certains éléments, comme une tache d'encre qui se transforme en tête de mort, accentuant l'impression d'urgence qui accompagne le texte. Les couleurs, sombres, posées et lichées, bonifient la qualité visuelle déjà spectaculaire. Les lignes sont nettes, les dégradés surprenants, et les photos, d'une superbe précision. Les images se transforment aussi parfois sous nos yeux (le moustique passe d'esquisse à photographie), ou alors elles ressemblent à une publicité ou à une illustration de livre pour enfants (le *carousel* du jour et de la nuit). La facture, très moderne, s'accorde parfaitement à ce texte et met en évidence son intemporalité.

32

Cet accès au poème, par le biais d'une participation de l'internaute-lecteur⁵, actualise l'œuvre de Baudelaire. Le thème est déjà contemporain, immortel, et sa mise en images le propulse dans une dimension électronique magistrale. L'interactivité exigée pour profiter pleinement de cette œuvre Web nous force à revoir notre mode de lecture, normalement si linéaire, pour une lecture plus tabulaire, personnelle : nous pouvons choisir la destinée de notre lecture par l'approfondissement des détails. Si l'évolution dans le texte demeure dictée par l'ordre des strophes du poème, l'abondance de détails nous offre aussi plusieurs lectures possibles. De plus, la relation d'iconicité, soit cette « valeur géométrique indexicale et expressive des formes (image et

⁵ Par exemple, le sixième tableau nous oblige à choisir des cartes de tarot pour faire défiler les derniers vers du poème.

texte) en interrelation » (Paquin, 2000, p. 160) qui fait que le texte et l'image sont joints dans un même « champ expressif » (*Ibid.*, p. 161), si pertinente en poésie comme dans un collage, permet l'éclosion d'un iconotexte, c'est-à-dire ce résultat tangible d'un travail pictural et textuel. Cette œuvre de Julie Potvin est donc un superbe iconotexte qui permet une relation de complémentarité entre le poème et les illustrations. Collage virtuel et dynamique, il ne déconstruit pas le texte de Baudelaire : il cherche plutôt à le compléter par l'illustration, à nous offrir, par ce poème en deux dimensions, un imaginaire déjà établi, certes, car guidé visuellement, mais un superbe imaginaire.

Médiagraphie

CARSON, Ryan, et Ryan SHELTON. Consulté le 22 septembre 2005. *BD4D*.
<http://bd4d.praktica.net/index2.php?id=5>

LEGRAND, Damien. Consulté le 5 novembre 2005. « Son jardin sucré ». *Graphiland*.
http://www.graphiland.fr/news_t/news_t.asp?code=2684&CS=Yes

PAQUIN, Nycole. « Voir, identifier, (dire) et catégoriser ». *Aux frontières du pictural et du scriptural. Hommage à Jiri Kolàr*, sous la dir. d'Éva Le Grand, Québec : Nota bene, 342 p.

34

POTVIN, Julie. Consulté le 22 septembre 2005a. *Dangereux hors-la-loi recherchés morts ou vifs*.
<http://juliepotvin.free.fr/>

_____. Consulté le 22 septembre 2005b. *Mon jardin sucré. Portfolio*.
<http://www.mon-jardin-sucre.com>

_____. Consulté le 22 septembre 2005c. *F. P. Journe : Invenit et Fecit*.
<http://www.fpjourne.com/conference2004/invitation.htm>

_____ . Consulté le 22 septembre 2005d. *About the Other Animals*. Texte d'Ariana-Sophia Karsonis.
<http://www.bornmagazine.org/projects/otheranimals/poem.html>

_____ . Consulté le 5 novembre 2005. *Perte de temps*. Texte de Charles Baudelaire.
<http://www.perte-de-temps.com>

> **Quand la littérature devient virtuelle**

Interaction entre l'homme et la machine

Katherine Dion

La dimension technologique, si elle est prépondérante, n'est qu'un facteur parmi tant d'autres d'une transformation culturelle majeure.

Bertrand Gervais, *Entre le texte et l'écran*.

> Depuis les hiéroglyphes jusqu'au texte à l'écran, l'écriture a connu une transformation majeure. Cette métamorphose est tout à fait particulière. Cet article illustrera quelques facettes de l'avènement de l'hypertexte et de ses effets sur la lecture et l'écriture. Pour ce faire, nous prendrons appui sur les théories de Christian Vandendorpe et son ouvrage *Du papyrus à l'hypertexte*, et celles de Bertrand Gervais, au sujet des théories de la lecture et des nouvelles expériences de la textualité.

L'écriture, ayant traversé les ères du *volumen* au *codex*, devient maintenant un élément de la technologie moderne. Le texte, cet ensemble de signes complexes, est désormais passé à l'écran relié¹. Si l'invention de l'imprimerie par Gutenberg en 1434 révolutionnait l'histoire du livre, les hypertextes, eux, proposent une révolution équivalente du texte, laquelle transforme, tout particulièrement, tant la matérialité du texte que son statut. Mais qu'est-ce que l'hypertexte?

Ce qu'il convient d'appeler *hypertexte* est un nouveau paradigme textuel favorisant l'hybridité, par exemple en intégrant l'image à l'écrit. Cette hybridité entraîne forcément une nouvelle approche de la lecture, où le texte et l'image se chevauchent, se juxtaposent, et où l'ordre de lecture

¹ La notion d'écran relié est définie sur le site du laboratoire NT2 (consulté le 2 avril 2006) : « Nous désignons sous le terme "écran relié" l'ordinateur et ses technologies, particulièrement en tant qu'environnement textuel. L'écran relié est le nouveau lieu du texte, où celui-ci se tient sur des pixels, plutôt que sur du papier, et où des liens fonctionnels existent entre lui et d'autres textes ».

est ainsi réinventé. L'hypertexte est un mode d'organisation des documents textuels informatisés caractérisé par l'existence de liens dynamiques entre ses différentes sections. Cette nouvelle technologie va jouer non seulement avec les codes du texte, mais aussi avec la façon de le lire et de l'approcher.

Réinvention du support textuel

L'apparition de l'hypertexte nous amène à passer d'une lecture linéaire à une lecture tabulaire, aussi est-il au cœur d'une réinvention du support du texte. Par conséquent, une organisation autre de l'espace de la page mettra en place une rhétorique visuelle mêlée au texte et à l'élaboration d'un nouveau paradigme textuel : l'hypertexte. L'écriture partage son espace avec l'image, on peut donc parler d'imbrication, ou encore d'hybridité, la notion même de l'hypertexte.

En cette ère de l'information et du média via l'informatique, une nouvelle approche de la lecture point. Le cyberspace fait place à des textes hybrides. Par conséquent, nous sommes amenés à revoir nos positions en tant que lecteur, puisque « la primauté du texte implique que la transposition se fait du texte à l'image, car celle-ci présuppose le texte qui l'inspire : un texte, littéraire souvent, se trouve à l'origine de l'image » (Hoek, 1995, p. 71). Le résultat devient hybride étant donné le mariage d'images et de texte. Bien évidemment, cela vient satisfaire le besoin de *voir pour croire*, parce que l'image complète le texte et l'explique. En effet, le texte se veut ainsi, lisible et visible à la fois. En d'autres termes, « le texte s'éloigne de sa façon de signifier seulement par les mots » (Reinhard, 1990, p. 13). Les images, insérées au fil du texte, offrent au lecteur un sens, une précision, voire une interprétation. Pour le dire simplement, lorsque nous lisons des mots, seulement des mots, nous nous faisons une image mentale de l'objet que l'on nous présente, que l'on nous décrit; nous le construisons à l'aide de notre propre perception du texte. Cela dit, lorsque l'image s'ajoute en plus, c'est moins depuis notre propre imaginaire que nous nous approprions un texte que depuis l'image représentée devant nos yeux, précise et explicite, comme en témoigne Wunenburger :

En un premier sens, l'image est tenue pour une représentation sensible qui englobe toutes les impressions perceptives. Elle n'est pas limitée aux productions de l'imagination, en tant qu'activité de représentation en l'absence de l'objet, mais s'étend à tous les contenus de l'intuition sensible. (Wunenburger, 1997, p. 6)

Le texte dit numérique

Nous l'avons déjà dit, cette nouvelle situation de lecture se déploie sur un mode tabulaire plutôt que linéaire et appelle ainsi la vitesse, le zapping, le clic d'un bouton pour se transporter instantanément dans un autre univers. L'hypertexte laisse le lecteur décider de son cheminement dans le document en fonction de ses besoins ou de ses intérêts, rompant ainsi avec l'approche linéaire où, tout comme dans un livre ou un film, le concepteur décide de la séquence de consultation du document. Ainsi, deux lecteurs d'un même document hypertexte ne consultent pas nécessairement le même contenu dans le même ordre. De ce fait, il est clair « qu'une modification des attitudes de lecture entraîne nécessairement une modification de l'imaginaire » (Vandendorpe, 1999, p. 235). Les avenues que nous offre le texte numérique mettent le lecteur au cœur d'attentes nouvelles, distinctes et spécifiques, auxquelles le support papier ne peut répondre. En clair, nous sommes en présence de

formes de textes de plus en plus variées, [...] des textes à la croisée du papier et de l'écran, ou alors n'existant que dans le cyberspace, [...] des hypertextes qui nous entraînent dans des labyrinthes narratifs venant, par leur structure même, renouveler les bases de la textualité. (Gervais, consulté le 25 janvier 2006)

Sous ce rapport, les ressources proposées par le texte numérique dépassent les attentes du lecteur habitué aux fonctionnalités traditionnelles du texte. Désormais, il ne doit plus (ou plus nécessairement) faire une lecture « suivie et intensive » (Vandendorpe, 1999, p. 236). Il se crée une distinction entre l'ancien et le nouveau lecteur. Comme le souligne Vandendorpe, la lecture à l'écran devenant de plus en plus active, on parle plutôt d'utilisateur que de lecteur. L'interaction se transforme, car « l'activité du lecteur peut être autrement sollicitée par l'ordinateur qu'elle ne saurait l'être par le papier » (*Ibid.*, p. 149-150).

Le Web permet notamment de naviguer dans une séquence que le lecteur, ou l'internaute, choisira. La disposition traditionnelle « début-fin », thématique ou même alphabétique est révolue. **Chaque terme est un lieu ayant le potentiel de transporter le cybernaute vers une autre fenêtre de texte.** Rapidement, le lecteur passe d'une

fenêtre à une autre « en obéissant à son désir et à ses propres associations mentales plutôt qu'à un découpage conceptuel imposé » (*Ibid.*, p. 236).

En ce sens, le signe appelle directement un autre signe, on ne peut donc plus parler de projection d'axes et de conception mentaliste comme au temps de Saussure, car les lieux de l'imaginaire sont multiples et vastes. L'imaginaire s'impose d'emblée comme un ensemble d'images et de signes, puisqu'il y a interface entre le sujet donné, la culture et un élément culturel. Cela dit, si l'on se place dans une perspective peircienne, par exemple, l'image, pour devenir une proposition, requiert qu'il y ait des mots. L'image et le mot sont dans un rapport de complémentarité. Une image seule est toujours un signe incomplet. Notons que le trait particulier de la sémiotique de Peirce est de « concilier en un même modèle deux conceptions du signe longtemps opposées : la réflexion sur les mots et celle sur les signes en tant que tels, les uns étant l'objet d'une relation ou d'un rapport, et les autres d'une interférence » (Gervais, 1999, p. 207).

40

Voilà pourquoi cette latitude ou liberté devant l'écran relié et les choix individuels qu'elle comporte nous montre combien l'hypertexte vient traduire et concrétiser le phénomène de la virtualité, car c'est bel et bien un réel avènement que cette manifestation virtuelle. Le nouveau procédé qu'est l'hypertexte est en train de soumettre de nouvelles formes d'écriture et de lecture.

Iconotexte

Krüger Reinhard affirme que « la disposition graphique, la présence d'éléments visuels, ou bien le contexte visuel joue un rôle dominant et qui est par conséquent de toute première importance pour l'interprétation » (1988, p. 14). Comme mentionné précédemment, les images appellent les mots. La juxtaposition des textes et des images est systématiquement interprétée comme l'énonciation des relations contingentes entre les textes et les images. Il s'agit de la notion d'*iconotexte*. En effet, l'iconotexte est formé de « deux objets assemblés pour donner une nouvelle conception qui surgit de cette juxtaposition comme qualité nouvelle [...] [et qui] peut éclairer la constitution insolite des rapports texte-image » (*Ibid.*, p. 29). Le texte s'éloigne ainsi de sa façon première de signifier seulement par les mots.

Il y a équilibre entre le sémantique et le visuel. On peut dire que, lorsqu'il y a images et mots juxtaposés, l'écriture devient plus explicite et, forcément, plus compréhensible. Les images en tant que signes sont complétées avec les mots; ainsi, la combinaison des deux forme un signe complet : « Les aspects visuels du texte obtiennent, au fur et à mesure que les textes seraient aussi conçus et appréciés par leurs auteurs comme objets visuels, le statut d'un deuxième dispositif de signes. » (*Ibid.*, p. 15) L'écriture devient donc iconique puisqu'il y a combinaison du signe et de l'objet (d'où l'appellation *iconique*). En d'autres mots, le texte repose sur des images qui appellent des mots. De fait, la caractéristique principale de l'iconicité est la ressemblance du signe et de l'objet auquel il renvoie.

Actuellement, il y a un débat sur la confusion qu'amène le nouveau procédé qu'est l'hypertexte, à savoir « la fusion de l'écrit, de l'image, du son et de la vidéo » (Vandendorpe, 1999, p. 237). L'écrit a longtemps bénéficié du privilège de la communication. En ce sens, la crainte que le nouveau procédé ne vienne altérer la langue est prépondérante, de la même façon que l'émergence de la télévision a pu provoquer la peur de l'anéantissement de la radio. Pourtant, cela n'est pas arrivé. Un nouveau procédé ou média ne détruisent pas nécessairement l'ancien. On peut sans doute affirmer qu'il se produit un éclatement du livre traditionnel, qui devient polymorphe, et auquel s'ajoutent des dimensions importantes telles que : la couleur, l'animation et la structure, qui se voient réinventées. On parle d'évolution plutôt que de disparition.

Si l'on se réfère à Saussure, par exemple, qui affirmait que les langues n'ont rien de matériel, qu'elles sont faites d'idées et de sons, de sens et d'images acoustiques, il est clair que les langues pourraient être dites virtuelles puisqu'elles sont « une manifestation linguistique de plusieurs sémiotiques » (Rastier, 2002, p. 82), de là leur hybridité. Le texte est un être de langage fixé sur un support qui, lui, est mis en situation. Il est un ensemble organisé d'éléments signifiants pour une communauté donnée. Vandendorpe affirme que « plus que par l'oralité, c'est par la séduction de l'image que le texte et la littérature sont aujourd'hui concurrencés » (1999, p. 237).

Néanmoins, le texte conserve sa fonction première, celle d'ancrer une pensée et de rendre possibles aisément une communication et son développement. En effet, la pensée mise par écrit est une configuration

spatiale. Règle générale, l'écrit est donc propice à un travail analytique et, cela va de soi, à une lecture méditative.

Geste tactile adapté au mouvement fluctuant de la pensée humaine

Si l'imprimerie a transformé la culture orale en une culture plus individualisée, le Web, lui, va engendrer une manifestation encore plus singulière de l'écriture. On passe du papier à l'écran relié, soit au « support immatériel de l'électronique » (*ibid.*, p. 238) qui vient, par un simple geste tactile, rendre l'écriture plus visuelle, plus adaptée au mouvement fluctuant qu'est la pensée humaine. C'est cette fluctuation de la pensée qui s'écoule en chacun de nous comme démembrée, sans contrôle ni règle. C'est le flux de la conscience. Il en va de même avec l'écran relié et son utilisateur. Il s'agit de mettre l'accent sur la continuité, le discontinu et l'intermittent, sur les impressions visuelles et sensorielles, qui font écho aux intermittences de l'être humain, aux pensées en liberté.

42

Diversité croissante des supports textuels

Il ne fait aucun doute que cette nouvelle structure de l'écrit va métamorphoser les situations de lecture et d'écriture. Nous assistons à un renouvellement des bases de la textualité. En fait, cela donne lieu à une expansion du fragment, au collage et au « texte-image ». Comme le fait remarquer Bertrand Gervais, « l'apparition d'un nouveau support de textes [...] change les bases mêmes de la textualité, en modifiant substantiellement les rapports à la linéarité du texte » (consulté le 25 janvier 2006). Par exemple, le texte de D. Kimm *La Suite mongole* devient entièrement numérisé; il est, entre autres, accompagné d'un cédérom, où l'on voit poindre une mise en spectacle multimédiatique du texte. Autre exemple, celui-ci livresque, *La sensualiste* (1999), de Barbara Hodgson, un roman où la typographie, la mise en page et l'insertion d'images viennent appuyer la pluralité des œuvres hybrides, où le rapport « texte-image » est mis de l'avant. La mise en page et l'insertion d'images illustrent à merveille la diversité toujours en crescendo de ce type d'œuvres, où le « texte n'existe plus seul; il côtoie des images et il est intégré à des dispositifs qui l'animent, l'effacent ou l'opacifient à souhait » (Gervais, consulté le 25 janvier 2006).

Le concept de livre comme totalité finie, du moins sur le Web, est révolu, ce qui ne signifie pas que le livre « traditionnel » soit laissé pour compte ou encore devenu désuet, bien au contraire. En fait, la navigation informatique vient ébranler la linéarité du récit puisque celui-ci peut être lu dans l'ordre que le lecteur désire suivre. Le texte est maintenant divisé en segments et devient ainsi fragmenté, ce qui apporte une nouvelle configuration des pratiques de lecture.

Le concept de livre comme totalité finie, du moins sur le Web, est révolu, ce qui ne signifie pas que le livre « traditionnel » soit laissé pour compte ou encore devenu désuet, bien au contraire.

L'imprimé proposait déjà, depuis longtemps, des textes organisés dans le but d'une lecture non séquentielle. C'est le cas des *Pensées* de Pascal ou encore des *Essais* de Montaigne, qui ont été faits dans le but et le sens même d'une méditation. De plus, Vandendorpe démontre justement, à partir de l'œuvre de Roland Barthes, combien « chaque fragment devient une trace d'un parcours intellectuel, un épisode dans l'histoire d'une vie, une pièce dans une mosaïque très cohérente et qui dessine le portrait d'un esprit en action » (1999, p. 240-241). Malgré le fragment, il y a unité dans le support, dans le matériau qu'est le livre, le *codex*.

Lecture hypertextuelle, le lieu du virtuel

Peut-on en dire autant de la lecture hypertextuelle? Puisqu'il n'y a plus de maquette unifiée, et qu'à partir d'un simple geste du doigt, nous pouvons activer une série de liens qui nous entraînent dans divers univers, divers horizons, la lecture peut être faite plutôt en surface. De plus, étant donné le caractère hybride du texte, qui partage l'écran relié avec des fonctions informatiques diverses, l'attention du lecteur est aisément déviée, distraite. Cette lecture se situe à l'opposé de la linéarité de l'imprimé, comme le souligne Vandendorpe : « C'est la porte ouverte au coq-à-l'âne, à la dérive, à l'association sauvage. » (*Ibid.*, p. 242)

En fait, le lecteur sur le Web peut facilement exercer une lecture superficielle de l'hypertexte. Nous passons de contenu à contenant en l'espace d'un éclair, ce qui favorise le heurt des idées, des parallèles et des

recoupements. De là l'idée de la métaphore de la mer, « naviguer », et le lien avec la lecture de surface, comme l'exprime bien cet extrait de Bertrand Gervais : « On navigue sur une mer, c'est-à-dire qu'on ne fait que rester en surface d'un lieu qui possède pourtant une densité et une profondeur, même si elles sont différentes de celles de la terre ferme. » (consulté le 25 janvier 2006) En d'autres termes, le lecteur cybernaute doit apprendre à manipuler ce nouveau texte. Lui-même doit trouver la façon de reconstruire le texte ou de créer celui-ci à l'aide des liens proposés. En effet, l'auteur d'hypertextes saura, au moyen de l'indexation et du classement sur l'ordinateur, faire une mise en ordre des liens possibles, ce qui, pour l'écriture traditionnelle, serait à peu près impossible à faire. L'hypertexte possède des « sous-couches », qu'on pourrait décrire comme des niveaux d'écriture invisibles, à distinguer de l'écriture traditionnelle. Pour l'hypertexte, toute la page contient des codes qui permettent la lisibilité du texte à l'écran, impliquant donc une écriture invisible pour le cybernaute :

À un point de vue « représentatif », qui voyait l'hypertexte comme une configuration ou une présentation du « texte », vient de plus en plus se substituer un point de vue autoréférentiel de l'hypertextualité, qui voit le réseau comme un monde sémiotique, une sémiosphère dotée de codes qui lui sont propres et où chaque nœud renvoie à des éléments strictement internes. (Pellizzi, consulté le 25 janvier 2006)

44

Le producteur de l'œuvre hypertextuelle devra fournir beaucoup d'efforts et de temps pour la mise en forme de la matière écrite, car il lui faudra segmenter le texte en fournissant les liens nécessaires pour créer un pont entre les différents liens. Ainsi, l'écriture hypertextuelle pose des contraintes importantes que l'imprimé ne soulève pas, ou alors différemment. En fait, « rédiger un hypertexte amène ainsi à s'interroger inlassablement sur la notion même de texte ou de fragment » (Vandendorpe, 1999, p. 244). De fait, il doit y avoir une certaine cohésion entre les liens et les titres donnés aux fragments afin de faciliter la tâche au lecteur et de susciter son intérêt. L'hyperfiction possède la caractéristique suivante : elle prend en charge le lecteur à l'aide de moyens sophistiqués tels que la clé de l'énigme, c'est-à-dire que, tant que le lecteur n'a pas trouvé le lien préalable au suivant, il stagnera au même endroit.

Notons que la lecture sur écran relié peut engendrer une certaine excitation intellectuelle, un aspect ludique pour le lecteur internaute (*Ibid.*, p. 232). Ici, le jeu sollicité est évidemment au niveau de la canalisation. En effet, lorsqu'on lit un livre, tout se passe par l'imaginaire tandis que, sur

l'écran relié, tout est visuel, plus près du spectacle, donc sollicité par la vue; là se trouve l'art du virtuel. À ce propos, Dominique Autié affirme que la « "virtualisation" n'est pas un langage, c'est une technique qui utilise les ressources exceptionnelles de la numérisation [...] pour développer, optimiser des techniques antérieures » (2000, p. 67).

Le lieu du virtuel ne fait que prolonger les lectures tabulaires déjà présentes, entre autres, dans la lecture des journaux lorsque, par exemple, on nous propose de poursuivre notre lecture de l'article en A4 à une page ultérieure (*La Presse* ou *Le Devoir*), ce qui assure le lien ou, du moins, le suggère. Dans l'ensemble, l'hypertexte tabulaire est conçu, ou encore « envisagé[,] sous la métaphore du spatial plutôt que de la *multiséquentialité* temporelle » (Vandendorpe, 1999, p. 247). Il succède aux hypertextes déjà existants mentionnés ci-dessus. Assurément, il fait partie intégrante de l'évolution du texte.

L'hypertexte n'a pas de modèle préétabli, pas plus que le livre en tant que forme. Étant donné les contraintes que posent la lecture sur écran relié et sa création, on privilégiera, pour les créations littéraires hypertextuelles, le fragment et les phrases courtes, en d'autres mots « une textualité largement conjuguée avec l'iconique plutôt que simplement verbale » (*Ibid.*, p. 247). En fait, ce type d'organisation du texte ne repose pas sur une compréhension du sens comme celle des textes linéaires, mais bien sur une liberté de choix donnée au lecteur, tout comme au temps de l'oralité. Autrement dit, plus le lecteur découvre des informations de façon rapide, plus il sera libre puisqu'il circulera avec aisance et intérêt dans ce réseau.

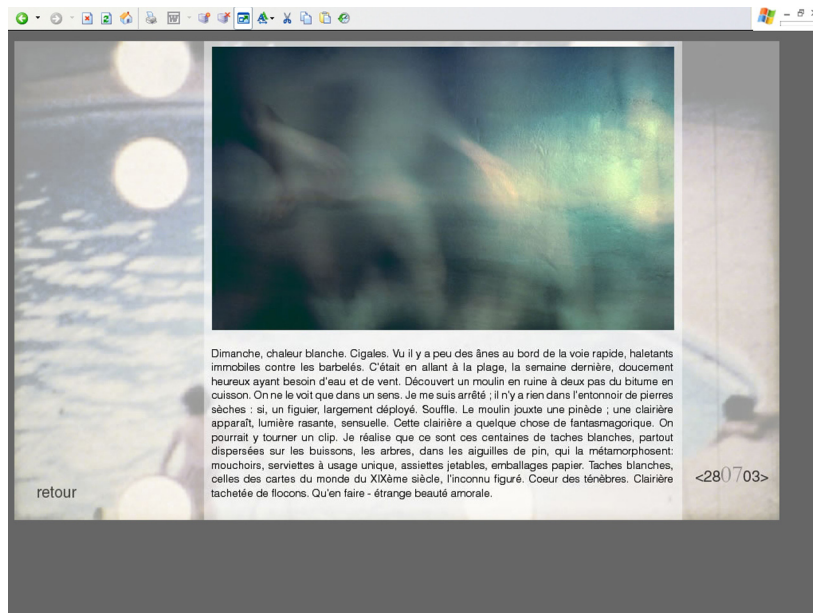
Ce nouvel outil qu'est l'informatique offre, par sa facilité d'accès, libre cours à quiconque : n'importe qui peut accéder au réseau, non seulement pour « fouiller », mais aussi pour y écrire. Autrefois réservées à la bourgeoisie, les Belles-Lettres n'étaient pas accessibles à tout un chacun, mais bien destinées à l'élite, et protégées par des règles strictes et une codification (entre autres, au XVII^e siècle). De nos jours, ceux qui se voient refusés par le monde de l'édition ont espoir de pouvoir, à défaut de publier, écrire et créer un site afin d'être lus par le monde entier. Toujours selon Vandendorpe, l'hypertexte « permet de repenser à la fois l'unité textuelle minimale, la place de l'illustration, la notion de discours fini et, surtout, le rapport au lecteur » (*Ibid.*, p. 248). En fait, on peut affirmer que cette réflexion

est engendrée par une rupture culturelle importante, et l'informatique ne vient que rendre l'accès plus facile pour tous.

Les nouvelles expériences de la textualité sont fécondes puisque le rapport à l'institution littéraire est court-circuité, ce qui explique la prolifération de textes sur le Web. De plus, la manipulation est simple : appuyez sur le bouton et, systématiquement, vous arrivez à l'hyperlien. Aussi, le texte devient une imbrication, une hybridité : le texte partage son espace avec des images. De fait, si le texte est implicite, l'image, elle, est explicite. Néanmoins, l'hybridité dans laquelle nous plonge l'hypertexte vient assurément ébranler les supports de lecture et aussi les genres littéraires.

L'hypertexte possède des caractéristiques qui viennent rejoindre celles de la situation d'oralité, par exemple la subjectivité. En effet, Vandendorpe donne l'exemple des jeunes qui préfèrent de beaucoup interagir sur écran avec du texte qui s'affiche (par exemple, le clavardage), ce qui leur procure une certaine « sensation de contrôle et de sécurité cognitive que l'écoute ne saurait donner, à cause de la linéarité fondamentale de l'oral et de ses points d'attache avec la subjectivité que charrie la voix » (*ibid.*, p. 249-250).

La publication virtuelle vient rendre l'écriture beaucoup plus singulière, puisque celle-ci devient totalement subjective par le fait que l'auteur de l'hypertexte puisse « simplifier » la richesse de son œuvre, d'un point de vue analytique, depuis l'accumulation d'images, d'icônes qui viennent remplacer le développement d'analyses. Ainsi, cette publication ouvre la voie au « texte-image ». En ce sens, elle nous amène à repenser notre appropriation du monde : « Interroger nos rapports à l'écran et au papier, c'est s'exposer sur un tout autre registre, c'est explorer les relations que notre corps entretient avec ses outils, avec les objets qui l'entourent, sa façon de s'approprier le monde. » (Autié, 2000, p. 97)



Œuvre Web 28 jours, de Roland Niccoli et Guillaume Fayard, tirée de <http://www.28-jours.tk/>

Nouvel acte d'appropriation de lecture

Comme en témoignent Christian Vandendorpe, Bertrand Gervais et les autres auteurs cités précédemment, le monde du virtuel est un univers réinventé qui nous amène à revoir nos positions en tant que lecteurs. L'hypertexte est une nouvelle forme d'écriture et, cela va de soi, de lecture où l'image revêt la même importance que le texte. Parce que l'image contient un sens, l'illustration non seulement dirige, mais aussi construit le texte, l'appelle. Il y a complémentarité nécessaire, car, si l'image détermine le texte, le mot, quant à lui, se veut toujours indéterminé à cause de l'imagination singulière du lecteur. L'image devient un pré-texte, selon la théorie de l'iconicité de Peirce. On assiste à l'interprétation du récit par l'image, donc lisible et visible à la fois. *Voir pour croire* prend ici toute sa signification, rendue possible par l'imbrication du texte et des images. Celle-ci relève de l'hybridité puisque l'on met des images sur les mots ou bien des mots sur les images, le texte partageant son espace avec plusieurs illustrations, ce qui consiste en un travail d'adaptation de la part de l'auteur tout autant que pour le lecteur.

L'auteur doit accorder son texte à l'image. Ses descriptions doivent être en osmose avec l'icône. Il se forge une hybridité à partir de matériaux multiples. L'expérimentation de la coexistence du texte et de l'image en concordance est, sans conteste, très enivrante, car il y a un défi à relever. En d'autres termes, l'auteur se dépasse dans sa création autant dans un sens cognitif que créatif.

Rappelons que les mots permettent de générer une image, étant donné que l'image seule est toujours un signe incomplet, et que le mot sans image mentale est également impossible selon Peirce. L'image et le mot sont dans un rapport de complémentarité. Toujours selon Peirce, l'image, pour devenir une proposition, appelle la présence de mots. Cela devient un cadre sémiotique du verbal et du visuel, une esthétique de la totalité rendue par le chevauchement du texte et de l'image.

418 Selon cette perspective, les structures traditionnelles du texte sont chambardées, particulièrement pour nous, littéraires, qui sommes habitués à la matérialité du livre, de la texture : « Le papier n'est plus le support, le texte ne peut plus être examiné dans sa totalité, du moins celle à laquelle le livre nous avait habitués, marquée par un volume, un poids, des textures. » (Gervais, 2001, p. 381) Cela dit, l'image concurrence avec le texte et nous amène à reconsidérer la lecture en soi, puisque nous n'en sommes plus à lire d'un point à l'autre, mais bien à lire au gré des liens depuis un simple geste du doigt. Le découpage conceptuel se voit ainsi déplacé, voire dépassé, par le virtuel, lequel est placé dans l'instantanéité. Notre lecture à l'écran se retrouve marquée « par une logique de la progression et, par conséquent, une compréhension fonctionnelle » (*Ibid.*, p. 382), ce qui éloigne la relation analytique et méditative habituelle de tout lecteur un tant soit peu intellectuel. On pourrait affirmer que la lecture virtuelle amène à la lecture superficielle, mais peut-on vraiment confronter le livre et l'ordinateur? Le virtuel saura-t-il faire muter le livre? Permettez-moi d'en douter... En fait, il ouvre le chemin à d'autres conceptions, à d'autres structures, à de nouveaux supports. <

Médiagraphie

AUTIÉ, Dominique. 2000. *De la page à l'écran*. Montréal : Éditions Elaeis, 111 p.

GERVAIS, Bertrand. 1999. « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité ». *La lecture littéraire*, n° 3 (janv.), p. 205-228.

_____. 2001. « Lire à l'écran : les nouvelles expériences du texte ». *De Gutenberg ao Terceiro Miléno : Actas do Congresso Internacional de Comunicação* (Lisbonne, 6-8 avril 2000), sous la dir. de José Augusto dos Santos Alves, Lisbonne : UAL, p. 375-385.

_____. Consulté le 25 janvier 2006. *Entre le texte et l'écran*.
<http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb/papers/2>

HODGSON, Barbara. 1999. *La sensualiste*. Paris : Seuil; San Francisco : Chronicle Books, 295 p.

HOEK, Leo H. 1995. « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique ». *Rhétorique et image*, sous la dir. de Leo H. Hoek et Kees Meerhoff, France : Nathan, p. 65-80.

NT2. Consulté le 2 avril 2006. *Laboratoire NT2*. <http://labo-nt2.org>

PELLIZZI, Frederico. Consulté le 25 janvier 2006. « Hypertextualité et intertextualité : pour une critique du link ». *Bollettino '900*. Dans le cadre de la journée d'études *Littérature et réseaux informatiques* (Paris, 21 novembre 1997).
<http://www2.unibo.it/boll900/convegna/hypcrit.html>

RASTIER, François. 2002. « Écritures démiurgiques ». *Éc/arts*, n° 3 (oct.), p. 89-91.

REINHARD, Krüger. 1990. « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image ». *Signe / Texte / Image*, sous la dir. d'Alain Montandon, Meyzieu (France) : Césura Lyon, p. 13-63.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1995 [1916]. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 520 p.

VANDENDORPE, Christian. 1996. « Sur l'avenir du livre : linéarité, tabularité et hypertextualité ». *Le livre. De Gutenberg à la carte à puce : actes du colloque tenu à la Queen's University* (Kingston, 28-30 octobre 1994), sous la dir. de J. Bénard et J.-J. Hamm, New York, Ottawa, Toronto : Legas, p. 149-155.

_____. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte*. Montréal : Boréal, 271 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. 1997. *Philosophie des images*. Paris : PUF, 322 p.

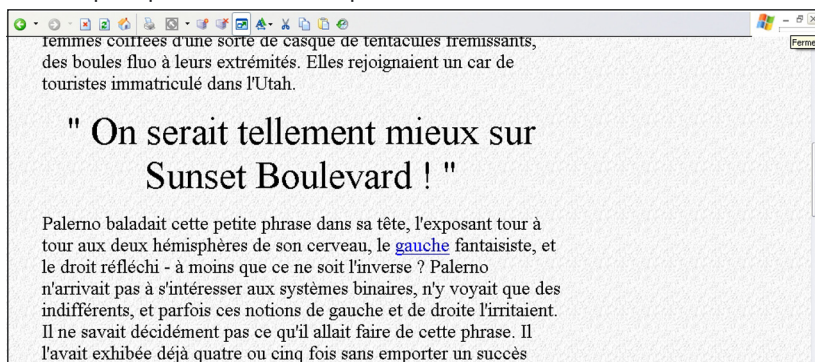
> **Écran total** **Un hypertexte**

Benjamin Mousseau

Les lecteurs non familiers avec la notion d'*hypertexte* trouveront sur le site *Écran total* (Salvatore, consulté le 1^{er} octobre 2005) un spécimen de cette forme récente de littérature. De plus — ne dissimulons pas nos sources — le site *Nouvelles Expériences de la Textualité* (GREL, consulté le 1^{er} octobre 2005), d'où furent extraites les prochaines notions, comblera les curieux dans ce domaine. Différent du texte sur papier, l'hypertexte se caractérise premièrement par son support visuel, soit l'écran relié. L'hypertexte, dans un tel environnement textuel, acquiert une propriété inédite, celle de la non-linéarité, que rend possible une multiplicité de liens (mots-boutons ou nœuds) entre les fragments de l'hypertexte. Le potentiel que génère ce texte non séquentiel permet une telle pluralité de lectures que l'hypertexte dissout la frontière spatiale propre au texte imprimé. Cette potentialité invite le lecteur à un nouveau type de manipulation, à une indépendance qui n'existait pas à l'ère qu'il faudra peut-être appeler celle du papier. Mais l'hypertexte engage-t-il réellement le lecteur dans un renouvellement de ses jeux d'interprétants?

Rien de moins inspirant pour un internaute qu'un de ces sites tarabiscotés, engorgés de logos-bonbons destinés à intriguer au premier abord. L'esthétique de la page d'accueil d'*Écran total* plaît à l'œil : rien de survolté, d'étourdissant ou de mystifiant. Élément à noter, puisqu'il est question plus tard de poésie, le caractère du mot *hypertexte* dépasse largement le nom de l'œuvre. À droite, au tiers inférieur de l'écran, nous lisons : « un récit dont vous ne sauriez prétendre être le héros ». Cette mise

en garde annonce d'emblée la perspective de l'auteur par rapport à la soi-disant indépendance du lecteur d'hypertextes. Selon Salvatore, la potentialité d'enchaînements excède le sujet, au point de le perdre dans un espace infini. Nous verrons un peu plus loin combien cette intuition s'avère juste. Deux liens s'offrent à notre regard : l'un ouvre sur un avertissement au lecteur, et l'autre donne sur une page intitulée « dyslexie », où l'auteur règle apparemment les problèmes de lecture. L'avertissement n'a pas que la fonction d'un prologue, puisqu'il est presque entièrement fait de liens hypertextes renvoyant plus ou moins au contenu qu'évoquent les mots : lorsque nous cliquons sur le mot « pamphlet », un pamphlet apparaît. Cette surabondance de nœuds effraie, avec raison, puisqu'il s'agit de la première page. Mais cette épidémie de liens s'estompe rapidement et laisse place à la lecture.



Écran total, de Alain Salvatore, tiré de <http://alain.salvatore.free.fr>

Il suffit de quelques tentatives pour s'apercevoir des embûches qui parsèment la lecture d'*Écran total*. La « non-séquentialité » de l'œuvre pose la question du « parcours aménagé pour le lecteur », parcours qui tend plus à égarer ce lecteur qu'à lui conférer une autonomie. En guise de preuve, il suffit de lire les critiques de l'œuvre (que contient le site) pour s'apercevoir qu'elles ont été composées d'après le scénario fourni par l'auteur : l'opacité de la trame rend la lecture laborieuse. Ici, l'hypertexte ne parvient pas à l'harmonie essentielle à toute polyphonie, c'est-à-dire à conserver une unité de composition qui sache transcender une pluralité d'éléments hétéroclites. Cette unité, aussi éclatée soit-elle, est un gage de lisibilité. La difficulté provient non pas de la qualité de l'écriture de Salvatore — quoiqu'elle s'avère souvent évasive, de manière à permettre les liens qui seront attribués au passage — mais de la nature des hyperliens. D'ailleurs, concernant la plume de l'auteur, le lecteur de Beckett prendra plaisir à suivre les curieuses déambulations de Palerno :

Et puis il se força à admettre, même si cela lui faisait mal, qu'il ne choisissait rien du tout, qu'il n'avait qu'à suivre, rien d'autre à faire qu'à accepter le jeu que lui imposaient ces deux guignols, parce qu'il ne disposait tout simplement d'aucun moyen de refuser. (Salvatore, consulté le 1^{er} octobre 2005)

Cette phrase pourrait tout aussi bien avoir le lecteur pour sujet. Cependant, plus souvent qu'autrement, d'un fragment à l'autre, il s'acharne à produire du sens, tandis qu'on lui sape abruptement ses références : changement de style, de narrateur, d'interlocuteurs, de destinataires, de

personnages narrés, etc. Mais trêve à l'objectivité suspecte d'un seul regard : le mieux est de se faire sa propre idée. J'invite donc lecteurs et hyperlecteurs à se rendre au site *Écran total*, qui, quoi que j'en dise, mérite d'être visité.

Médiagraphie

GRUPE DE RECHERCHE SUR LA LECTURE (GREL), dirigé par Bertrand Gervais. Consulté le 1^{er} octobre 2005. *Nouvelles expériences de la textualité*.
<http://nt2.ca>

SALVATORE, Alain. Consulté le 1^{er} octobre 2005. *Écran total*.
<http://alain.salvatore.free.fr>

> **Bienfaits et méfaits d'Internet** **Ou *Harry Potter*, exemple d'un phénomène de mutation paralittéraire**

Audrée Wilhelmy

> L'augmentation de l'accessibilité à Internet, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, a permis à un nouveau réseau de possibilités interactives de se déployer autour des jeunes et de leurs différents intérêts. Nécessairement, cette démocratisation de la technologie a contribué à l'essor d'une nouvelle littérature dans laquelle la documentation informatique ainsi que la communication par forum et par clavardage jouent un rôle majeur. La variété des informations offertes sur Internet serait également une force majeure dudit média. Considérons simplement le phénomène *Harry Potter*, dû à J. K. Rowling, lequel est sans doute le meilleur représentant de cette nouvelle forme littéraire. En effet, lorsque vous recherchez *Harry Potter* sur Internet, plus de soixante-douze millions cinq cent mille sites apparaissent en cinq centièmes de seconde. Certains se spécialisent dans les jeux, d'autres dans les définitions de termes, dans les *fanfics*, dans les forums de discussion et même dans la diffusion de thèses de doctorat.

L'implication de l'informatique dans le retour des jeunes vers la lecture s'explique par plusieurs raisons. Mentionnons d'abord que l'ordinateur est un objet de divertissement et non un outil éducatif aux yeux des cinq à quinze ans. Il n'est donc pas prisonnier de la réputation sérieuse et ennuyante que les adolescents attribuent généralement aux livres. Cette perception se justifie probablement par les images, les sons, les animations et les diverses activités interactives que l'ordinateur permet. Évidemment, tous les sites ne sont pas pertinents et certains sont tout simplement insipides.

Cependant, d'autres font preuve d'une rigueur évidente dans le traitement de l'œuvre. Parmi cette catégorie restreinte, les sites les plus adéquats pour le développement intellectuel et social de l'adolescent sont les forums et les *fanfics*.

Ces *fanfics*, ou fan-fictions, sont des récits inventés et rédigés par les admirateurs de l'œuvre afin d'être partagés avec d'autres lecteurs. Ces textes prennent souvent la forme de nouvelles mettant en scène un ou deux des personnages de la série et traitant d'un sujet en particulier (par exemple une liaison amoureuse, la mort d'un héros, un événement marquant, etc.). Certains sites sont exclusivement consacrés à la publication de ces textes. C'est le cas du *Carnet d'Harry* (Circéus et Corinne [pseudonymes], consulté le 3 janvier 2006), un site où des fan-fictions anglaises et américaines sont traduites dans le but de les rendre accessibles au public francophone. Malgré une mise en page sobre, les fan-fictions sont sélectionnées avec une attention particulière, ce qui assure un contenu intéressant. Un certain égard est porté à l'orthographe, mais cet aspect demeure malheureusement négligé dans plusieurs récits.

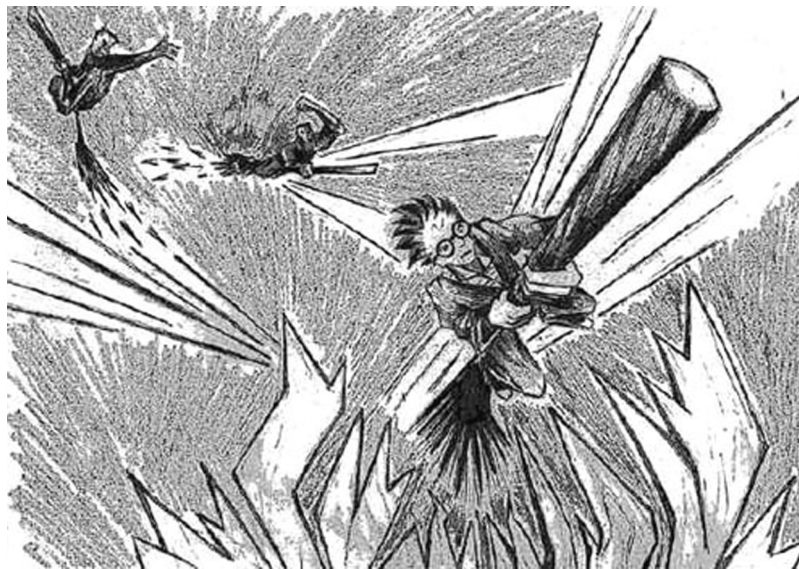
58

Dans ce site et dans d'autres du même type, les fan-fictions sont accompagnées d'une description ainsi que de codes pour définir le propos des textes. Certaines présentent des interprétations complètement différentes du sens premier de l'œuvre originale et sont exposées de manière romanesque. C'est d'ailleurs le cas de *Pas tenu responsable* (traduction de *Can't be Held Responsible*), qui est décrite ainsi dans la page de présentation :

Une réinterprétation de la vie de Harry Potter à Poudlard. *Cette histoire parle d'un sujet plutôt difficile, quoique non-adulte [sic]. Elle changera votre vision d'Harry Potter pour toujours. Elle pourrait même vous mettre très en colère. Si c'est le cas, n'hésitez pas à m'engueuler, si cela peut vous faire vous sentir mieux — puis essayez de réaliser que Harry Potter n'est rien que de la fiction, et peut être interprété de bien des manières. Ceci est l'une de mes interprétations. (Ibid.)*

Les sites les plus instructifs, cependant, demeurent ceux qui mettent l'accent sur les forums et sur la diffusion d'articles scientifiques à propos de différents éléments de la série. *L'encyclopédie Harry Potter* (Quentin [pseudonyme], consulté le 3 janvier 2006), qui affirme être « la référence la plus complète et la plus étonnante sur le monde merveilleux de Harry Potter » (*Ibid.*), représente bien ce dernier type de site, en raison du nombre imposant

d'articles et de renseignements qui y paraissent, sur différents thèmes relatifs aux livres. La particularité du site demeure sa trentaine d'études analytiques rédigées par les internautes sur différentes questions concernant l'œuvre. Les sujets passent de *Qui a envoyé ce message de St-Valentin?* (par David Frankis) à *Les tyrans et leurs pions* (par Quentin Lowagie) et présentent les réflexions de certains lecteurs à propos d'évènements présents dans les six romans, citations et démonstrations à l'appui. Malgré le côté farfelu de quelques essais, la démarche est toujours consciencieuse, ce qui oblige les adolescents qui rédigent ces textes à structurer leur pensée afin de communiquer clairement avec les autres internautes.



Dessin de Pascale Maguerez, tiré de http://acatte.club.fr/Harry-Potter_in_english.htm

Les forums de discussion eux-mêmes peuvent prendre des airs didactiques, principalement en raison de la nature des débats qui y sont menés. En effet, il n'est pas rare d'observer, dans différents forums destinés à la série, plusieurs divergences d'opinions (sur tel ou tel indice, évènement ou personnage), ce qui force les adolescents, qui sont les plus fréquents visiteurs de ces pages, à émettre leurs idées tout en respectant et en considérant celles des autres internautes. Parce qu'ils sont normalement bien gérés et réglementés, ces forums amènent les jeunes à exposer leur opinion de manière civilisée et courtoise. Observons l'exemple suivant, tiré

du forum d'un site nommé *La Pensine* (La Pensine [pseudonyme], consulté le 3 janvier 2006), où une première lectrice suggère une hypothèse :

[...] Voici le Grand Secret au cœur de l'histoire : Hermione est la sœur de Harry — la fille de James et Lily — et elle le sait! À part elle, très peu de gens sont au courant : Dumbledore, McGonagall, les parents adoptifs d'Hermione (les Granger), peut-être une ou deux autres personnes, et c'est tout.

Harry — le pauvre — n'est pas autorisé à connaître le Grand Secret, à cause de sa connexion mentale avec Voldemort. [...]

Ministre de la Magie (Ibid.)

En réponse à cette hypothèse défilent plusieurs exemples qui prouvent que la lectrice a analysé l'œuvre avec minutie. Elle affirme d'ailleurs ensuite : « Il faut que je relise tout avec cette vision! » (*Ibid.*) Vient alors, suivant son message, une série de réponses, parfois approbatrices, d'autres fois en totale opposition avec ses idées :

Ouais, ok y a des trucs qui sont réutilisés facilement parce que ce sont des bases de la littérature, mais franchement, que J. K. nous sorte Voldemort père de Harry ou Hermione sœur jumelle cachée de Harry, on serait à la limite du plagiat!

Pis en plus, y a des trucs qui collent pas : pourquoi Dumbledore aurait autant protégé Harry et se foutrait à ce point de Hermione? Harry, lui, est allé chez des Moldus, mais parce que sa survie en dépendait, mais pourquoi envoyer Hermione chez des Moldus qui ne pourraient pas la protéger des sorciers? (*Ibid.*)

Excluant une évidente négligence de la qualité de la langue, les réponses se font avec une politesse et un respect réciproques, ce qui permet une certaine éducation sociale des lecteurs adolescents.

Tous ces textes, toutes ces analyses, ces discussions et ces fictions ont inévitablement comme conséquence de créer une communauté de lecteurs fidèles. Les adolescents participant à ces communautés y sont souvent les membres les plus impliqués en raison de l'importance, à cet âge, de l'impression d'inclusion dans un groupe ou une société. Ils s'entretiennent donc mutuellement dans leur passion, s'encouragent dans leur dévotion. Ils se conseillent d'autres titres, d'autres livres et élargissent ainsi leurs champs d'intérêts et leur culture littéraire sans même le réaliser.

Il va sans dire que ce genre de phénomène précédait l'existence d'Internet (certains passionnés du *Seigneur des anneaux*, de Tolkien,

se réunissaient annuellement pour discuter en elfique, et ce, bien avant l'apparition de l'informatique). Cependant, le réseau a permis l'accessibilité de ces communautés à un lectorat plus vaste. Cela a eu pour double effet d'augmenter la quantité et, dans certains cas, la qualité des articles et des textes diffusés de même que le nombre de membres de ces sociétés littéraires.

Ainsi, Internet permet aux différents lecteurs de partager leurs impressions à la suite de la lecture d'une œuvre et même de la réinventer selon leurs goûts. Dans le cas d'*Harry Potter* et de l'épopée fantastique, une augmentation du public adolescent et un regain de vie dans la littérature jeunesse a lieu. Une question demeure cependant. Parmi tous ces bienfaits, **que devient le rôle de l'auteur et quelle relation entretient-il avec son œuvre, celle-là même qui est disséquée et transformée par les internautes?** Lorsque sa série est toujours en création, comme c'est le cas du *Harry Potter* de J. K. Rowling, l'écrivain parvient-il à oublier les commentaires, les parodies, et les supplications de ses lecteurs alors qu'il prend la plume? S'en inspire-t-il?

Plutôt que de laisser Internet la submerger jusqu'à en effacer sa présence, l'auteur de *Harry Potter* a préféré créer son propre site, *Le site officiel de J. K. Rowling* (J.K. Rowling, consulté le 3 janvier 2006). Grâce à celui-ci, elle s'ingère dans les interprétations des lecteurs en dévoilant ses propres intentions sur son œuvre. Elle consacre une grande partie de son site à démentir certaines rumeurs, recouvrant ainsi le rôle d'auteur adulé que certains sites perdent au profit du lecteur. Considérons cet exemple, tiré du site officiel, plus précisément d'une page dédiée aux rumeurs :

RUMEUR : L'Ordre du Phœnix communique à l'aide de cartes de Chocogrenouilles.

RÉPONSE : Cette idée est tellement bonne que j'ai vraiment hésité à l'éliminer. Mais une carte de Chocogrenouilles, comme tout objet transporté qu'il faut penser à emporter avec soi, est susceptible d'être perdue, détruite ou contrefaite. Les moyens de communication de l'Ordre ne font appel qu'à la baguette. Vous avez découvert la méthode de communication de l'Ordre avant même d'en connaître l'existence car elle a été employée par l'un de ses membres. (*ibid.*)

La réponse est claire, mais le ton doucereux afin, peut-être, d'éviter de choquer les plus fervents admirateurs. Cette méthode, que l'on pourrait qualifier d'« admiration défensive », donne le ton au site officiel. En plusieurs

lieux, J. K. Rowling affirme son épatement devant la dévotion de ses lecteurs et remet même des prix aux meilleurs sites en expliquant : « Je me suis sentie toute petite devant le temps et les efforts consacrés par tant de fans pour créer des sites dédiés à Harry Potter. » (*ibid.*) En agissant ainsi, elle s'assure un parfait contrôle sur son œuvre, tout en laissant au lecteur la sensation de liberté d'interprétation. Comme ses commentaires sont continuellement prononcés sous le couvert de la politesse et de l'appréciation, elle demeure maîtresse de son œuvre et idole de ses lecteurs.

Cependant, si l'on observe le phénomène à travers l'histoire, plusieurs auteurs ont répondu à la demande de leur lectorat par l'écriture d'une série. Certains écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles spécialisés en romans-feuilletons se sont même inspirés des suggestions de leurs lecteurs pour rédiger leurs textes. D'autres encore ont dû ressusciter un personnage à la suite du mécontentement du public (ce fut principalement le cas du Sherlock Holmes de Conan Doyle). La communication auteur-lecteur se faisait alors par lettres, ce qui contraste avec l'accessibilité du courriel par Internet qui, aujourd'hui, cause une augmentation draconienne de ces échanges. L'écrivain est-il plus marqué encore par cette interférence?

62

Certains lecteurs ont franchement posé la question à J. K. Rowling. Celle-ci y a personnellement répondu... par la négative : « The books have been plan for so long that there isn't room for any more ideas. Fan fiction is really fun, though, and I am so proud to think that Harry Potter inspired so much creativity¹. » Cette déclaration, bien que ce soit l'auteure elle-même qui l'ait prononcée, peut dissimuler une partie de la vérité, car quel écrivain peut réellement affirmer être en pleine possession de toutes ses influences?

J. K. Rowling prouve que l'écrivain, lorsqu'il sait exploiter le média informatique à son avantage, ne perd en rien son importance ou son statut face à l'œuvre.

Harry Potter et son auteure, J. K. Rowling, ne sont qu'un seul cas parmi toute une littérature adolescente, qui n'est elle-même qu'un seul infime élément d'une littérature beaucoup plus vaste. Ils illustrent cependant fort bien les nouveaux rôles de l'œuvre et de l'auteur, rôles attribués par Internet. J. K.

¹ « Les romans sont planifiés depuis si longtemps qu'il ne reste plus la moindre place pour de nouvelles idées. Mais les fictions écrites par les fans sont vraiment amusantes et je suis fière que Harry Potter ait inspiré tant de créativité. » (Traduction libre)

Rowling prouve que l'écrivain, lorsqu'il sait exploiter le média informatique à son avantage, ne perd en rien son importance ou son statut face à l'œuvre. Il se positionne différemment, sans plus. Il doit rencontrer le lectorat et défendre ses œuvres, tout en acceptant les différentes interprétations qui peuvent contredire ses pensées. Il devient un personnage virtuel et contribue au maintien de l'intérêt porté à ses textes. Les écrivains qui abandonnent leurs œuvres aux mains des internautes, sans présenter la moindre trace de résistance, deviennent leur propre bourreau. Ce sont eux, les auteurs à l'agonie. <

Médiagraphie

CIRCÉUS, et CORINNE [pseudonymes]. Consulté le 3 janvier 2006. *Le carnet d'Harry*.

<http://carnethp.free.fr/index.php3>

LA PENSINE [pseudonyme]. Consulté le 3 janvier 2006. *Forum de La Pensine*.

<http://forumpensine.celeonet.fr>

QUENTIN [pseudonyme]. Consulté le 3 janvier 2006. *L'encyclopédie Harry Potter*.

<http://www.encyclopedie-hp.org>

ROWLING, J. K. Consulté le 3 janvier 2006. *Site officiel de J. K. Rowling*.

<http://www.jkrowling.com>

> **De la fuite** **À propos de 1=1 et de Scénario**

Amélie Paquet

Pénétrer à fond un objet, peu importe lequel, d'une façon conséquente signifie dissoudre cet objet, pénétrer à fond Altensam, par exemple, signifie la dissolution d'Altensam et ainsi de suite.

Thomas Bernhard, *Corrections*.

Afin de rendre compte d'une œuvre, les critiques s'inscrivent généralement, selon Walter Moser (1990), à l'intérieur des principales tendances critiques de l'histoire littéraire. La critique moderne d'abord, selon un principe de supériorité épistémique, « réussit à toujours surplomber son objet et à maintenir une distance verticale sécurisante par rapport à lui » (p. 129). Alors que cette première attitude critique s'attache à l'explication objectivante du texte, une seconde, la critique romantique, se livre surtout à la description des phénomènes textuels mis en scène dans l'œuvre. Dans la critique romantique, le principe central de l'*inclusivité* octroie au critique une fonction opératoire au sein de l'œuvre étudiée. La voix du critique s'inscrit en dessous de l'œuvre en vue de rendre enfin saisissables ses effets.

Si je pars du présupposé que toute adaptation d'une œuvre constitue une forme d'interprétation, les œuvres d'art Web *1=1: A Tribute to David Lynch* (consulté le 10 janvier 2005), de Gregory Chatonsky, et *Scénario* (consulté le 10 janvier 2005), de Michael Sellam, participent à ce que Moser

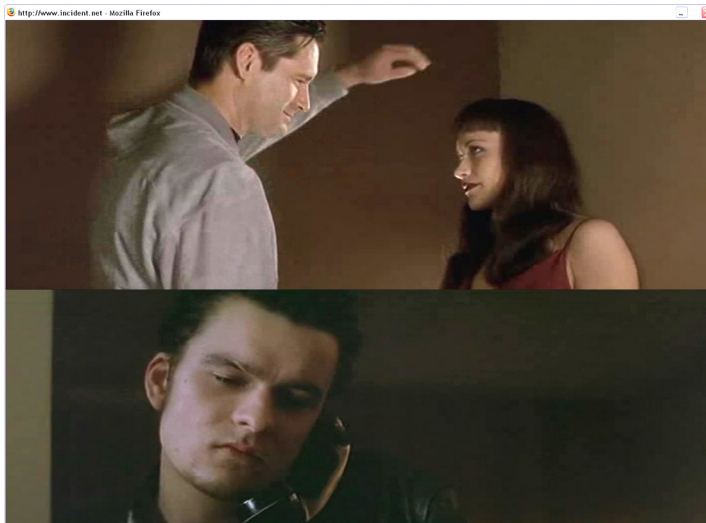
nomme « une critique de troisième type » par rapport à leurs objets d'étude cinématographiques. En construisant, à partir de films, des œuvres diffusées sur Internet, Chatonsky et Sellam s'inscrivent dans un mouvement de critique déconstructive. La production d'une œuvre qui s'édifie à partir des matériaux d'une œuvre précédente fait en sorte que cette nouvelle posture critique « accepte [...] de s'engager avec son objet, ne craignant pas le contact direct avec lui, n'évitant pas le corps à corps avec le discours critiqué » (Moser, 1990, p. 135). Ces deux œuvres Web sont entièrement construites sur la base d'extraits de films. Dans *1=1*, par exemple, Chatonsky restitue plusieurs séquences de *Lost Highway*, de David Lynch, alors que dans *Scénario* Sellam mélange des extraits tirés de neuf films différents, dont *Blowup*, de Michelangelo Antonioni.

L'adaptation sur Internet de ces films inscrit une nouvelle modalité de réception pour le spectateur. La progression au sein des œuvres, assurée par la souris¹, donne à l'internaute des possibilités de manipulation que ne lui offre pas le cinéma traditionnel. Devant l'accroissement apparent de la

¹ Chatonsky parle même d'un langage qui trouve son origine dans la souris : « Lorsque l'un est en lecture, l'autre est en pause, et lorsqu'on croit pouvoir les faire avancer ce n'est que par saccades irrégulières ou une attention tendue (onclac). La lecture n'est pas machinique mais langagière, langage de la main de l'utilisateur, langage de la voix, langage du flux dont dépend le chargement des séquences. » (extrait du « Read Me », Chatonsky, consulté le 10 janvier 2005) Cette idée de création d'une langue avec la souris n'est pas un cas isolé. Elle se retrouve, par exemple, dans la version PC du jeu vidéo *Indigo Prophecy*, qui remplace les actions traditionnelles du jeu d'aventures (« Run », « Open », « Look ») par des mouvements de souris.

manipulation de certains noyaux narratifs des films choisis, l'impossibilité du saisissement effectif de l'œuvre devient pourtant de plus en plus importante. Dès lors que le spectateur croit se trouver au plus près de l'œuvre, la distance entre le site Internet et lui s'accroît davantage. Un paradoxe inhérent à la critique déconstructive se révèle de ce fait. De tout corps à corps surgit une distance inattendue, distance que la proximité révèle au lieu de résoudre.

L'internaute ne s'attend d'emblée à aucune distance dans *1=1*. Dans la version pour souris, il peut facilement manipuler avec sa souris les deux parties de l'écran sur lesquelles s'affichent différents extraits de *Lost Highway*. Les séquences avec Fred et Renee Madison apparaissent sur la bande du haut, et celles de Pete Dayton et d'Alice Wakefield se situent au bas. Malgré l'apparente accessibilité des premiers contacts avec l'interface, *1=1* se révèle de plus en plus insaisissable. La fragmentation est si importante qu'aucun segment narratif du film ne parvient à être joué dans l'adaptation Internet. Tous les fragments du récit s'échappent au moment précis où l'internaute semble en mesure de les saisir.



1=1: A Tribute to David Lynch, de Gregory Chatonsky, tiré de <http://www.incident.net/works/1=1/>

Même si le texte constitue un élément important de *Scénario*, l'œuvre d'art Web de Sellam fonctionne, comme l'adaptation de Chatonsky, sur un principe de fuite. Construits à partir des souvenirs désordonnés de plusieurs films, des intertitres séparent les extraits de films. Avant la reprise de *Blowup*, l'internaute peut lire : « J'ai vu un homme se faire tuer dans le parc ce matin, où ça, il a été abattu dans le parc, il y est toujours, qui était

ce [sic], tu en es sûr?, pas encore... » (Sellam, consulté le 10 janvier 2005)
Ce texte qui apparaît à l'écran décrit assez explicitement l'histoire du film. Il disparaît cependant trop rapidement pour pouvoir être lu à la première visite. Un montage d'images reprend ensuite à sa charge la poursuite du récit. On distingue toutefois peu d'éléments à travers les images modifiées par Sellam. Une connaissance du film permet certes de situer ces images dans le film d'où elles ont été extraites, mais plusieurs incertitudes demeurent, de sorte que l'internaute se trouve toujours dans une situation inconfortable.

Bien que l'accès à ces œuvres soit relativement aisé, les œuvres Internet de Sellam et Chatonsky se dérobent à la moindre tentative de saisissement. Sommes-nous trop près des objets d'origine? L'approche déconstructive du cinéma ne semble provoquer, à travers ces exemples, que la fuite et l'effacement des récits.

Médiagraphie

CHATONSKY, Gregory. Consulté le 10 janvier 2005. *1=1: A Tribute to David Lynch*.

<http://www.incident.net/works/1=1>

MOSER, Walter. 1990. « Réinscrire, déconstruire. Une critique du troisième type ». *RSSI*, vol. 10, n° 1-3, p. 127-143.

SELLAM, Michael. Consulté le 10 janvier 2005. *Scénario*.

<http://www.incident.net/works/scenario>

> **Le super-héros du roman graphique** **Le surhomme en chute libre**

Marianne Girard

> La littérature populaire américaine présente des caractéristiques qui la distinguent nettement de celle des autres cultures. Généralement fiers et patriotiques, les Américains proposent régulièrement des situations et des personnages fictionnels plus grands que nature. Un cas éloquent de cette dernière tendance est le *comic book* de super-héros. Ce genre, typiquement américain, se compose d'histoires simples où se côtoient les dichotomies et les symboles de la puissance du peuple. La ferveur du public envers le *comic book* n'a pas diminué et, encore aujourd'hui, une horde d'admirateurs lisent, observent et étudient l'évolution de ce monde parallèle.

Quand le personnage de Superman a vu le jour, en 1938, personne ne pouvait se douter à quel point il allait marquer la culture populaire américaine. Il a tout de suite connu un vif succès et a permis au *comic book* de jouir de ventes extravagantes. Rapidement, Superman a été imité : des super-héros sont apparus de toutes parts et chaque éditeur voulait sa version « originale » de l'alter ego de Clark Kent. Ainsi sont nés une panoplie de super-héros, de Flash à Wonder Woman, en passant par Human Torch et, plus tard, Hulk et Spiderman. Depuis, le milieu de la bande dessinée a considérablement changé, mais la popularité du super-héros perdure. Les ventes de *comics* ont certes connu des baisses, mais nous ne pouvons contredire le fait que ce type de littérature est là pour rester et que le super-héros constitue une figure solidement ancrée dans l'imaginaire américain.

Le contexte d'apparition de cette figure est particulier. Révélé au début de la Deuxième Guerre mondiale, le super-héros est vite devenu l'icône des forces « positives » américaines et le symbole de la sempiternelle lutte du bien contre le mal. Comme ses histoires traitaient des enjeux liés aux différentes grandes guerres, le *comic book* était une lecture prisée, entre autres, par les soldats en mission. Dès ses débuts, on y a représenté le « mal » sous des traits connus. Il n'était pas rare d'y croiser des Nazis ou des Japonais, et même Hitler et Mussolini. Ils étaient aisément reconnaissables par la présence, dans le dessin, d'éléments tels que des casques ou des brassards. De la même manière, le super-héros indiquait clairement dans quel camp il œuvrait. Nous n'avons qu'à penser à Captain America, par exemple, qui arborait un costume étoilé bleu, blanc, rouge, qui semblait avoir été cousu à même le drapeau de l'Oncle Sam! La présence d'ennemis « véritables » et de héros ainsi « américanisés » permettait aux lecteurs et citoyens de s'identifier aux histoires en sollicitant leur patriotisme. Puis, au fil des ans, comme l'Amérique s'engageait dans de nouvelles luttes, les super-héros se sont adaptés aux craintes du moment. Ils ont donc combattu les communistes et ont participé à la guerre du Vietnam. Plus récemment, plusieurs de ces héros masqués se sont retrouvés à New York, où ils ont aidé les citoyens dans la reconstruction de la ville après les attentats perpétrés contre le World Trade Center. Aujourd'hui, un super-héros comme Superman a un discours écologiste, et la pollution devient un ennemi contemporain du célèbre surhomme. Également, l'influence positive de ces héros a pris un nouveau sens lorsque, en 1996 et en 1998, l'ONU commanda à DC Comics des aventures de Superman et de Wonder Woman adressées aux jeunes Yougoslaves afin de les mettre en garde contre les mines antipersonnel. Cette image de défenseur du peuple, qui perdure et colle à la figure du super-héros, est sans doute la principale constante dans l'histoire du *comic book* américain.

Toutefois, il est important de préciser que, malgré une actualisation des causes défendues, ces récits changent peu et demeurent presque entièrement fidèles à une formule générique :

La popularité et la durabilité des super-héros sont plutôt surprenantes si l'on considère les caractéristiques les plus familières des comics [...] : a) l'intrigue, les personnages et les thèmes sont relativement simples; b) leur canevas repose fréquemment sur des formules et des symboles traditionnels; c) un narrateur interprète et dirige les histoires; et d) leurs illustrations sont simples, « cartooniques » avec des couleurs primaires, vives [...]. Les histoires sont semblables les unes aux autres, possèdent peu de qualités

distinctes [...] et ne semblent pas suffisamment complexes pour leur assurer une longévité. Malgré ces ressemblances, les *comics* de super-héros ont duré, ont migré vers d'autres médias et ont réussi à maintenir presque universellement leur présence dans la culture populaire. (Bongco, 2000, p. 86-87, traduction libre)

Nous croyons que le fait de croître dans un contexte générique stagnant, ainsi balisé, a nui au super-héros en limitant sa capacité d'évoluer et de se complexifier. En répétant sans cesse le même canevas, le *comic book* a, en quelque sorte, « usé » cette figure en en faisant une quasi-caricature. Ainsi, l'univers du *comic book* est désormais rempli de clichés, et sa principale figure, le super-héros, est reconnue par tous : d'abord à son costume, puis à des particularités partagées avec ses complices justiciers masqués. Ces récurrences rassemblent les super-héros et les distinguent des autres types de héros. Par contre, depuis quelques années, plusieurs auteurs empruntent au *comic book* son symbole le plus répandu et en proposent une critique. Certains cas intéressants se trouvent dans un type de bande dessinée qui se définit par son opposition aux diktats génériques traditionnels : il s'agit du roman graphique.

Le premier roman graphique date d'une trentaine d'années. Caractérisé d'abord par son format, il s'avère généralement « plus proche en sensibilité de[s] [auteurs contemporains] David Sedaris ou Michael Chabon que de[s] [comic books de super-héros] "Spawn" ou les "X-Men" » (Walker, 2002, p. 5, traduction libre). Règle générale, les romans graphiques sont en noir et blanc, autobiographiques, et se caractérisent par une tendance à la banalisation du « héros ». En effet, le protagoniste, à l'image de son auteur, se présente comme un être ordinaire, inintéressant et inadéquat. À travers leur alter ego, les auteurs se dépeignent durement et se présentent comme des êtres insignifiants et dénués d'intérêt. De la même manière, le traitement qu'ils réservent au milieu artistique, aux instances politiques et à la société en général est critique, grinçant et parfois cruel. **En voulant traiter du quotidien dans ce qu'il présente de plus commun, ils éliminent le beau et le valeureux pour nous présenter le laid et le pathétique. Il ne faut donc pas se surprendre si la reprise du super-héros dans leurs romans graphiques ne se fait pas sans heurts.**

L'année 2000 a vu paraître deux œuvres déterminantes dans le corpus des romans graphiques : *David Boring*, de Daniel Clowes, et *Jimmy Corrigan; The Smartest Kid on Earth*, de Chris Ware. Ces deux œuvres présentent de nombreuses similitudes et, malgré un désir évident de se détacher de la tradition en bande dessinée, elles proposent une réinsertion de la figure la plus marquée de ce genre : celle du super-héros. En effet, cette figure fait quelques apparitions intrigantes dans ces deux romans graphiques. En passant de son univers manichéen habituel à une banlieue banale et sans histoire, le super-héros ne peut que subir d'importantes transformations. Mais, si la reprise de ce personnage quasi mythique du *comic book* américain surprend, c'est d'abord parce qu'il s'agit d'une entrave au détachement caractéristique du roman graphique à cette tradition. Ce déplacement et les modifications subies par le super-héros sont porteurs d'un commentaire critique sur cette figure et sur la bande dessinée elle-même. Par un tel emprunt à l'héritage du *comic book*, les auteurs déstabilisent le lecteur et modifient l'intrigue du roman graphique. Il sera intéressant d'étudier plus en détail la figure du super-héros et la manière dont s'est fait son passage d'un univers à un autre. Ce faisant, nous assisterons à une forme de « défiguration » du personnage; bref, à la chute du super-héros...

74

Nous traiterons principalement de l'œuvre de Daniel Clowes, mais nous nous permettrons quelques intrusions dans le riche récit de Chris Ware. Nous ferons référence à deux passages particulièrement révélateurs tirés de *Jimmy Corrigan*, en début et fin d'argumentation, afin de fournir une dimension pertinente à notre recherche.

La chute du super-héros

Dans *Jimmy Corrigan*, différents passages surprennent le lecteur et ébranlent la figure du super-héros. Ware commence cette œuvre de plus de trois cent quatre-vingts pages en portant un premier coup à cette figure. Ce roman graphique, décrivant la vie d'un homme « ordinaire » dans le sens le plus pathétique du terme, s'ouvre par un retour dans le passé. On nous présente Jimmy, enfant, qui se rend avec sa mère à une foire. Rendus à destination, ils se fixent un rendez-vous et ils se séparent. L'enfant peut alors se rendre à l'événement qui l'intéresse tant : un spectacle donné par « Super-Man » (et non « Superman »), qu'on présente comme étant le héros d'une

série télé. Jimmy assiste, enchanté, à la performance ridicule du super-héros de pacotille, puis se précipite à sa rencontre, papier et crayon en main, afin d'obtenir un autographe. Mais lorsqu'il se retrouve face à son héros, sa mère l'intercepte et le gronde, car Jimmy, trop excité à l'idée de rencontrer son idole, a omis de se présenter à leur rendez-vous. Entre alors en jeu Super-Man qui, pour désamorcer la colère de la dame, les invite à souper. Cet épisode se conclut le lendemain matin alors que Jimmy surprend le séducteur en collants qui file en douce de la chambre de sa mère. L'homme, dont on ne voit pas le visage, sort son masque de sa poche, le remet à l'enfant et le prie de remercier sa mère pour « le bon temps » (Ware, 2000, s. p., traduction libre).

Cette scène est particulièrement importante parce qu'elle ouvre le récit en lui donnant une genèse « pécheresse » qui transgresse deux grands interdits du *comic book* et porte atteinte à la figure du super-héros. D'abord, elle suggère qu'une relation sexuelle a eu lieu entre la mère et Super-Man. Situation impossible, s'il en est une, car, dans l'univers traditionnel des super-héros, « le mariage [ou tout acte d'union avec une femme] est une menace émasculante à la liberté et au pouvoir masculins » (Best, consulté le 11 octobre 2004, traduction libre). En échappant au mariage, le super-héros évite de perdre ses pouvoirs. À l'inverse, en commettant l'acte sexuel, comme il le fait ici, il se désacralise et porte atteinte à sa toute-puissance. Si l'érotisme et la sexualité ont toujours été présents de manière implicite dans la tradition du *comic book*, jamais une attirance entre un super-héros et une femme n'a donné lieu à une véritable relation, à un amour d'un soir ou à un mariage.

En échappant au mariage, le super-héros évite de perdre ses pouvoirs. À l'inverse, en commettant l'acte sexuel, comme il le fait ici, il se désacralise et porte atteinte à sa toute-puissance.

La conclusion de cet épisode est également marquée par la remise du masque à l'enfant. Ce don est en lui-même profane parce qu'il contrevient à une seconde « loi ». La remise du masque équivaut, pour un surhomme, à révéler sa double identité. En abandonnant son costume, il ne peut plus œuvrer sous le couvert de l'anonymat et se met en état de vulnérabilité devant l'ennemi. À cela s'ajoute le fait que se départir de son masque est un geste ayant une forte connotation érotique : il découvre ce qui ne doit pas être montré.

Dans le *comic book* traditionnel, l'érotisme a souvent été représenté de manière plus ou moins implicite. Selon Mark T. Best, « la poursuite et la capture de [femmes] ou par des femmes criminelles fonctionnent comme un tel substitut érotique » (*Ibid.*). Il donne en exemple *The Jungle Cat-Queen* (1954), dans lequel Catwoman chasse Batman et Robin dans la jungle, puis les force à se dévêtir jusqu'à ce qu'ils n'aient plus que leur masque et un pagne. « Enlever vos masques équivaldra au climax de ma chasse » (*Ibid.*), leur lance-t-elle, confirmant la teneur érotique de l'événement. « Comme la menace de Catwoman [...] le suggère, l'érotisme est déplacé dans les comics de super-héros vers la découverte de l'identité secrète. » (*Ibid.*) Évidemment, dans cette histoire, Catwoman échoue et la double identité de Batman et Robin demeure intacte. Par contre, dans *Jimmy Corrigan*, le super-héros ne conserve pas cet anonymat et se découvre lui-même. En remettant son masque à Jimmy, Super-Man contrevient à une loi, porte atteinte à sa toute-puissance et pose un geste à forte connotation érotique.

En dotant son super-héros d'une telle vulnérabilité en début de récit, Chris Ware prépare le lecteur à être témoin d'une modification totale de cette figure. D'autres auteurs, comme Daniel Clowes, agissent également de la sorte en présentant des super-héros qui ne cadrent pas avec les caractéristiques habituelles ayant contribué à faire de ceux-ci des icônes, des figures. Dans son roman graphique *Ghost World*, Clowes met en scène Enid, une jeune femme blasée qui achète un masque de Catwoman dans un sex-shop. La dernière case de cette courte histoire la montre portant le masque au retour de l'épicerie. Entre le moment où elle achète ce dernier et la case finale s'ouvre le récit de sa première relation sexuelle. Les images illustrant cette union sont d'ailleurs les seules où Enid ne porte pas de lunettes. Le motif des lunettes est omniprésent dans *Ghost World*. Enid possède plusieurs modèles à grosses montures qui s'apparentent à un masque. Lorsque l'auteur choisit de nous la présenter sans celles-ci, son visage change, s'adoucit, et nous la voyons pour la première fois vulnérable. Ainsi, cette courte histoire du recueil suggère l'idée d'un masque qui protège. Mais, en situant l'épisode du masque comme structure enchâssante du récit de la première relation d'Enid, Clowes contribue à marquer au fer toute la symbolique sexuelle entourant le masque du super-héros et la double identité de celui-ci. De plus, il désacralise cet accessoire qui se trouve relégué au statut de simple fétiche sexuel.

Dans *Eightball* # 23, Clowes fait tenir ces propos à son personnage principal, Death Ray, un super-héros vieillissant, engraisé et aigri :

J'ai toujours pris la responsabilité de faire le bien, mais dernièrement, je dois vous dire, ça a été une tâche pénible. Tu essaies de faire de ce monde un endroit meilleur, et qu'est-ce que ça te rapporte? Je veux dire, Christ, comment est-ce qu'un seul homme peut réussir contre quatre milliards de trous de cul? (Clowes, 2004, p. 1, traduction libre)

Un tel discours est inhabituel pour un super-héros. Il souligne le découragement et l'aspect irréaliste d'une telle tâche à accomplir par un seul homme, et vient s'opposer aux habituels propos et slogans de ce type de personnage. En effet, on s'éloigne ici du « Avec de grands pouvoirs viennent de grandes responsabilités », leitmotiv de Spider-Man. Death Ray est, quant à lui, désillusionné et conscient de l'inadéquation de sa situation. Ce super-héros nouveau genre ne correspond pas au rôle traditionnel de défenseur du peuple. Possédant la capacité de faire disparaître ce qu'il désire et faisant sa propre loi, Death Ray devient menaçant et, par son manque d'éthique, s'éloigne des « vrais » super-héros.

Un autre point qui le distingue d'un super-héros comme Superman est son rapport aux femmes. Marié à plus d'une reprise, il ne respecte pas les règles qui régissent le genre, ce qui nous permet de croire que l'auteur a réellement souhaité éloigné son héros de la tradition. En revanche, selon Umberto Eco :

[...] ce qui caractérise Superman, c'est la dimension platonique de ses affects, le vœu implicite de chasteté, qui ne dépend pas tant de sa volonté que de la force des choses, de la singularité de la situation. Or, si l'on doit chercher une raison structurale à cette donnée narrative, nous ne pouvons que la ramener à nos remarques précédentes; le « parsifalisme » de Superman est l'une des conditions qui l'empêchent de s'user et le protègent des événements — donc du cours du temps — liés à l'engagement érotique. (Eco, 1993, p. 147)

Dans le roman graphique *David Boring*, l'auteur nous présente deux histoires en parallèle. L'une met en vedette le « narrateur éponyme » et se présente à la manière d'un scénario de film, tandis que l'autre est un *comic book* de super-héros réalisé par le père de David et intitulé *Yellow Streak*. Le récit se déroule toujours sous la narration de David et l'inclusion occasionnelle de cases provenant du *comic book* de son père ponctue le récit, ce qui influence la réception du lecteur et permet une compréhension symbolique de l'intrigue. Dès le début, le narrateur nous parle de son père et souligne

que ce dernier est bédéiste. Nous sommes d'ailleurs rapidement exposée à l'œuvre de celui-ci : une pleine page se voulant une reproduction en taille réelle de la couverture du *Yellow Streak* trône avant même la première page de narration de David. On ne peut donc ignorer l'importance que prendra la page créée par le père, tout en supposant que sa lecture doit se faire en parallèle avec celle du fils.

Yellow Streak, le titre du *comic book* du père, est également le nom du super-héros qui évolue dans le récit. Si le nom semble d'abord désigner la bande jaune qui orne le costume du personnage, force est de reconnaître le double sens que cette expression implique. En effet, « yellow streak », en langage familier, peut se traduire par « poule mouillée ». En le dotant d'un tel nom, Clowes éloigne considérablement son super-héros des Superman, Wonder Boy et Iron Man de ce monde, qui sont eux aussi d'abord définis par leur nom.

78

Dans *David Boring*, donc, le protagoniste mène différentes recherches en parallèle, toutes greffées à son ultime quête, soit celle de son père. Ce dernier a abandonné son fils il y a longtemps. David n'a pratiquement aucun souvenir de son père, puisqu'il était encore très jeune au moment de la rupture; son *comic book* devient vite alors le seul lien qui l'unit à cet homme. Il retrouve un numéro du *Yellow Streak* dans sa cabane d'enfant, lors d'un retour dans sa ville natale. Il en fait son texte fondateur, sa vérité, sa loi. Dès lors, des cases du *comic book* viennent hanter notre lecture, brisant l'unité du récit initial en interrompant l'action. Le style du dessin y est aussi différent et, contrairement au récit de Boring, qui est réalisé en noir et blanc, les cases et les pages du *Yellow Streak* sont en couleur. Se côtoient donc, dans *David Boring*, les deux types de bandes dessinées qui nous intéressent : le roman graphique, que le récit de Boring respecte dans sa forme et dans son contenu; et le *comic book* de super-héros, représenté par le *Yellow Streak*. Nous verrons comment, dans cette œuvre, on porte atteinte à la figure du super-héros à la fois en l'intégrant dans un roman graphique et en la ridiculisant dans un *comic book*.

David Boring : le roman graphique

Le « héros » de cette histoire, à première vue, n'en est pas un. D'abord fatalement baptisé « Boring » (ennuyant), il joue la carte du gars ordinaire jusqu'à la fin du premier acte du récit. Cette partie se conclut lorsqu'un homme lui tire une balle dans la tête. Cette attaque ne le tue pas, et nous le retrouvons vivant, dès la page suivante, inconscient certes, et le visage recouvert de bandages, mais toujours en vie. Cette apparente immortalité est synonyme d'une nouvelle toute-puissance qui semble ne surprendre personne. Dès lors, nous pouvons soupçonner que le personnage de David se modèle en super-héros, ce qui est franchement inhabituel pour le protagoniste d'un roman graphique.



Image tirée de *David Boring*, de Daniel Clowes (p. 45).

Lors d'une scène particulièrement éloquente, tirée d'une des planches les plus riches du récit (Clowes, 2000, p. 45), cette identification atteint son paroxysme. On voit David, après son accident, masqué d'un pansement au visage. Ce pansement, dont on enlève des parties chaque

jour, en vient à prendre la forme exacte du masque que porte Yellow Streak dans le *comic book*. Le super-héros, présent dans la case juste au-dessus de celle décrite, a le visage tourné dans le même angle que celui de David. Ils prennent une position similaire et présentent la même expression de surprise. Leur ressemblance est frappante. Pour accentuer cette identification, la vignette suivante nous montre David vu de l'extérieur de la maison, à travers une fenêtre. Les carreaux séparent le corps de David, le fragmentant à la manière d'une planche de bande dessinée. David Boring, qui nous a d'abord été présenté comme un type ordinaire, se retrouve du coup hissé au statut de super-héros. Cette subtile transformation se produit alors que, parallèlement, le Yellow Streak semble de plus en plus impuissant, ne possédant plus du super-héros que le costume.

David Boring : le comic book

David forge sa propre identité à même le *comic book* de son père. Tous les personnages se réorganisent et, rapidement, il est possible d'établir des liens entre les différents acteurs de sa vie et ceux de l'œuvre de son père. Celle-ci dépeint principalement les aventures de trois personnages : Testor Truehand, The Hag et Yellow Streak. La page couverture du livre du père nous permet de tracer, dès le début, des parallèles entre ces personnages et ceux du récit de David. On y voit Testor, un jeune homme, visant Yellow Streak d'un rayon « 2-D ». Une image en médaillon, au-dessus de Testor, présente The Hag qui pointe Testor du doigt : il est visiblement sous son emprise. Yellow Streak, dont le corps s'efface de moitié, dit : « Testor! Comment peux-tu me trahir? » (*Ibid.*, s. p., traduction libre). Cette trahison le relègue à la deuxième dimension, celle de la simple image, et l'empêche d'intervenir au cœur du récit.

Nous sommes désormais en mesure d'établir des parallèles entre le père, la mère et le fils, et les figures du bon (Yellow Streak), de la méchante (The Hag), et de la victime (Testor) prise entre les deux autres. Ces rapports se précisent et se confirment au fil des pages. Cette structure triangulaire, qui n'est pas sans rappeler la Trinité chrétienne ou la structure œdipienne, est centrale au sein de l'histoire de David, car on la retrouve à la fois dans la bande dessinée du père et dans le récit du fils.

En pulvérisant le super-héros d'un rayon « 2D », l'auteur indique clairement la position qu'occupe désormais le père de David et le condamne à n'être pour son fils qu'une figure symbolique, présente uniquement sur papier. Il n'est présent que par la bande dessinée qu'il a réalisée et y figure en piètre super-héros. C'est donc en scrutant les cases de cette œuvre que David tente de reconstruire sa propre histoire : celle d'un fils pris entre une mère-sorcière et un père super-héros. L'importance de ce *comic book* nous est d'ailleurs confirmée dans une scène particulièrement révélatrice où se confrontent David et sa mère. C'est à Hulligan's Wharf, lieu de toutes les transgressions, que se produit cette confrontation au sujet du père. La mère, qui avait toujours proscrit à son fils la lecture de la bande dessinée, retrouve le livre caché sous le lit de celui-ci. Devant un David incapable de se justifier, elle prend dans ses mains le *comic book*, puis, avec un plaisir sinistre, elle le déchire. Elle détruit l'œuvre du père. Ce « crime » correspond à un assassinat symbolique du père. À la case suivante, la mère confirme cette idée en s'adressant ainsi à David : « Your father is dead » (*Ibid.*, p. 63). Dès lors, dans le roman, le morcellement du père est visuellement représenté par une série de cases déchirées, hors structure et sans linéarité, cases qui doivent être lues de manière aléatoire, sans lien chronologique.

À partir de ce moment, le travail du fils se poursuit avec l'étude des morceaux déchirés d'une bande dessinée; ils sont autant d'indices, de particules de son père assassiné, plus que jamais disséminé dans l'histoire. À la fin de cette même page, David se réveille la tête entourée de ces vignettes, comme s'il s'agissait de fragments de son père mort. Nous devons donc, pendant notre lecture et à la manière de David, reconstituer une partie de l'histoire que nous présente le *comic book*. Il nous est impossible d'avoir accès à un récit linéaire, et nous sommes obligée d'avancer à tâtons, tout comme David qui doit constituer un tout avec des bribes. Mais cette tentative de reconstruction narrative est compliquée d'autant plus que l'auteur choisit de nous cacher certaines cases importantes. De cette difficulté de lecture transparait l'incapacité du père-super-héros à communiquer, à être entendu et à interagir avec son fils. Nous prenons rapidement conscience que ces bribes laissées par l'auteur dépeignent le super-héros dans un portrait peu flatteur. Les images restantes nous présentent un être incapable, impuissant et éventuellement défait.

Dans *David Boring*, nous sommes confrontée à un double commentaire sur le *comic book* de super-héros. Cette œuvre est à la fois un roman graphique qui rejoue le genre en volant les capacités physiques du super-héros et en les transposant sur un jeune homme ordinaire; puis un *comic book* de super-héros dans lequel la figure principale hérite du caractère peu enviable des pathétiques personnages de romans graphiques à la *Jimmy Corrigan*. Un mélange de deux genres, donc, qui transforme la figure du super-héros en lui extrayant ses traits principaux, soit sa force et son courage, et en lui réinjectant la banalité et l'insipidité de l'homme « ordinaire ».

L'impuissance du super-héros

À trois reprises, dans *David Boring*, Yellow Streak doit sauver Testor, qui se trouve en danger, mais ses tentatives échouent continuellement. Il est incapable de le prévenir qu'un piège lui a été tendu, qu'un danger le guette ou de simplement communiquer avec lui. Lorsqu'il réussit finalement à reprendre contact avec Testor, il est trop tard. Et en plus d'échouer à sa tâche de protecteur, Yellow Streak se fait berner par The Hag qui tente de le piéger en le séduisant. Puis, à l'avant-dernière page du récit, David retrouve une vignette perdue du *comic book* déchiré. Elle présente une image de la planète surmontée de l'illustration d'une explosion, illustration accompagnée de l'icône « BOOM » et montrant l'inscription « The End » en son coin. Un énorme champignon clôt l'action de ce *comic book* et correspond, en quelque sorte, à une fin du monde ou, du moins, à la fin d'un monde, celui du super-héros en question. « Mon père n'était pas trop doué pour les fins, je suppose... » (*Ibid.*, p. 115, traduction libre), dit David, qui, quant à lui, choisit plutôt de ne jamais terminer son récit.

En faisant ainsi conclure son histoire, l'auteur du *comic book* contrevient à plusieurs conventions du genre. Une telle fin est d'abord impensable, car non seulement elle couronne l'échec du super-héros, mais elle implique également sa mort et celle de ceux qu'il tentait de protéger. De plus, si l'on revient quelques cases plus tôt, on constate que c'est The Hag qui est responsable de cette explosion et, par le fait même, de sa mort. Le super-héros est donc défait sur toute la ligne et c'est l'ennemi, la femme, qui est responsable de son échec. Cette dernière occupe d'ailleurs rarement une position enviable dans le *comic book* traditionnel. C'est également le cas dans

le *Yellow Streak*, où elle est présentée comme hypersexuée, manipulatrice et trompeuse. La victoire d'une femme au profit d'un super-héros masculin est une impossibilité dans ce type de récit. En la rendant responsable de l'échec de la mission, l'auteur entache à la fois le genre et la figure même du héros. Et, par le fait même, il égratigne au passage le rôle du père, tel que se l'était figuré David.

Le père-héros

On a souvent traité de la fascination de l'enfant envers la figure du super-héros. Il faut dire que ce dernier, personnage aux habits colorés et aux aventures incroyables, possède des traits qui, s'ils sont chers aux enfants, sont aussi propres aux adultes, qui s'y reconnaissent sans peine. Le courage, la liberté et la force physique, par exemple, sont les principales caractéristiques des héros de *comic book*. À ces qualités s'ajoutent des pouvoirs extraordinaires et la capacité de voler, qui sont des fantasmes partagés par tous, qu'importe l'âge. Encore aujourd'hui, des milliers de garçons se tournent vers les super-héros. De plus, un grand nombre de ces protagonistes sont représentés avec, à leurs côtés, un acolyte de plusieurs années leur cadet, un « super-garçon » auquel peuvent aisément s'identifier les jeunes lecteurs. Tout est fait pour assurer le maintien d'un intérêt de l'enfance à l'âge adulte. Or, au-delà de cet attrait, il semble évident que la figure du super-héros est une représentation idéalisée du père. Il est donc aisé d'associer cet idéal généralement masculin à l'image paternelle, et c'est ce que font, indirectement, Clowes et Ware en brossant un tableau décevant de la condition masculine.

Ces deux romans graphiques présentent des figures paternelles déficientes. Les protagonistes sont des fils sans père et, pour eux, la figure du super-héros permet, en quelque sorte, de grandir et d'évoluer « normalement », malgré la blessure de l'abandon paternel. L'attrait du super-héros a, pour eux, de multiples facettes. Celui-ci devient donc, dans ces deux œuvres, un père symbolique. Alors que dans leur univers de roman graphique tout est complexe, incertain et flou, Jimmy et David rêvent d'un monde marqué par de fortes oppositions. La complexité de leurs rapports familiaux et les nombreuses références à la tradition du *comic book* renvoient au désir d'un monde plus simple, plus clair. Un monde dans lequel les oppositions seraient

marquées; bref un monde manichéen, comme celui dans lequel évoluent les super-héros. En ramenant cette figure, les protagonistes rendent explicite la confusion dans laquelle ils sont plongés et leur désir d'en sortir, de savoir, de comprendre. Comprendre à la fois le rôle qu'ils jouent et la place qu'ils occupent au sein de leur « roman » familial.

Pour conclure par une image concrète l'hypothèse de la chute du super-héros, revenons aux pages de *Jimmy Corrigan*. Dans un épisode particulièrement troublant de la vie du protagoniste, on le retrouve assis à son bureau, au travail. Il regarde par la fenêtre et voit, sur le toit de l'édifice d'en face, un super-héros générique qui se tient debout et le salue. Jimmy, à la vue de cette figure symbolique, lui sourit en retour. Puis, l'homme en collant se lance... et s'écrase contre le sol. À la case suivante, on le retrouve allongé, la face contre l'asphalte, mort, enjambé par des passants hébétés : il s'est suicidé. En s'attaquant ainsi à l'une des figures les plus marquantes de l'imaginaire américain, Chris Ware fait chuter avec le super-héros toute la tradition du *comic book*. Tout comme l'a fait Daniel Clowes, il s'approprie cette figure en la désacralisant, puis en entreprend la déconstruction. Le super-héros est mort; vive le super-héros! L'auteur semble vouloir se libérer ainsi de toute règle traditionnelle et véhiculer l'idée utopiste qu'il peut œuvrer librement dans le monde aux possibilités infinies qu'offrirait une bande dessinée sans contrainte. Mais peut-être est-ce seulement une tentative de résistance de la part de la figure du super-héros, refusant son inclusion à cette nouvelle bande dessinée qui s'amuse à la défigurer? <

Médiagraphie

Œuvres à l'étude

CLOWES, Daniel. 2000. *David Boring*. New York : Pantheon, 117 p.

_____. 2004. *Eightball #23*. Seattle : Fantagraphics books, 41 p.

WARE, Chris. 2000. *Jimmy Corrigan: the Smartest Kid on Earth*. New York : Pantheon, 380 p.

Ouvrages théoriques et de référence

BEST, Mark T. Consulté le 11 octobre 2004. « **Secret Identities: American Masculinities and the Superhero Genre in the Fifties** ». *Proquest*. Thèse de doctorat, **Bloomington : Université d'Indiana**.

<http://www.lib.umi.com/dissertations/dlnow/3075931>

BONGCO, Mila. 2000. *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. New York : Garland Publishing, 230 p.

ECO, Umberto. 1993. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 245 p.

WALKER, Elizabeth (dir.). 2002. *Selling Graphic Novels in the Book Trade: A Drawn & Quarterly Manifesto*. San Francisco : Chronicle Books, 5 p.

> **La mémoire à venir**

Mathieu Samson

La mémoire est longue à venir aux Hommes, et l'oubli guette sans cesse au pas de la porte. Jadis chaque livre brûlé était un livre perdu – un savoir perdu. L'héritage de l'humanité était si rare et si fragile. Puis, vinrent les incendies et les bûchers de livres qui s'inscrivirent dans l'histoire justement en empêchant bien des écrits de le faire. Je pense aux incendies de la bibliothèque d'Alexandrie, le premier en 47 av. J. C. par les troupes de Jules César. Je pense aux innombrables autodafés de livres perpétrés au nom de la Vérité chrétienne, dès saint Paul (Actes des apôtres 19 : 13-20) et jusqu'aux siècles récents. Et aux savoirs disparus de partout au monde, époques et cultures confondues; aux traces de la présence et de la pensée humaines qui, parfois, avec ou sans raison, pour quelques siècles ou pour toujours, s'effacent.

Pour ceux qui croient que le savoir le plus utile se trouve dans les marges de la pensée, et non dans la puissance inerte des idéologies dogmatiques, l'âge que nous vivons actuellement est sans doute le meilleur depuis l'invention de l'écriture. L'Homme a compris, depuis quelques siècles, en redécouvrant la démocratie athénienne, que l'âge des rois est révolu, et qu'il est bon que certains livres n'aient pas été détruits jadis. Plus récemment encore, les avancées de la technologie et de son corollaire, l'informatique, ont permis de faire renaître l'élégante vocation de moine copiste, moyennant quelques changements quant à la manière. Les rouages et les métaux froids

et lisses remplacent désormais la tonsure et la chair pâle des frères reclus, et le bruit des machines remplace le silence de ces derniers; mais quel moine a jamais su copier cinq mille bibles dans une journée?

Toutefois, malgré tous ces succès, il ne faut pas oublier que l'oubli guette toujours, dans l'ombre, au pas de la porte. Le devoir de mémoire des peuples et des individus est maintenant universellement reconnu. Mais l'effort doit continuer sans relâche, car l'oubli est tellement plus facile et économique. Les circonstances le rendent même souvent souhaitable, mais jamais utile : il *faut* parvenir à nommer l'innommable. Ce qui est le plus difficile est souvent le plus nécessaire.

o o o



C'est dans cet esprit que la Bibliothèque nationale de France lançait, en 1997, le projet *Gallica*, dédié à la « diffusion du patrimoine écrit et iconographique¹ » : livres, manuscrits, documents iconographiques et sonores. Plusieurs dizaines de milliers de documents ont déjà été transposés en fichiers numériques²; des dizaines de milliers d'autres subiront le même heureux sort dans les années à venir. Cette tâche ambitieuse constitue un

¹ Bibliothèque nationale de France. Consulté le 4 février 2006. « Charte documentaire de *Gallica* ». *Gallica*, p. 2 : <http://gallica.bnf.fr/>

² Pour les chiffres exacts, ainsi que le mandat officiel de ce grand projet, ses objectifs à long terme et les méthodes et critères utilisés, consulter la « Charte documentaire de *Gallica* » (*op. cit.*).

acte de mémoire dont les effets se feront sentir au-delà des francophones du monde : c'est l'empreinte laissée par des civilisations et des époques dont il ne reste, le plus souvent, que quelques artefacts enfouis dans le sol nous enseignant ce qu'ils étaient, et leurs écrits nous enseignant *qui* ils étaient.



Image tirée de Gallica, <http://gallica.bnf.fr/>

Cette nouvelle mémoire numérique possède le mérite de la durée : les documents numériques ne sont pas soumis aux lois de l'entropie qui régit l'évolution des objets dégradables. À une durée de vie théoriquement illimitée, il faut aussi ajouter les avantages d'un accès gratuit et universel,

par les vertus d'Internet, son véhicule, à cette banque d'œuvres souvent rares, parfois inaccessibles autrement; sans mentionner l'efficacité de la recherche et de la localisation apportée par l'utilisation de bases de données numériques.

◦ ◦ ◦

Ce n'est donc plus qu'une simple question de mémoire : c'est en plus un outil de diffusion massive de volumes et de documents qui demeureraient autrement cachés dans l'ombre de leurs voûtes à température contrôlée. Ce n'est plus seulement la conversation avec un passé multiple et irréductible : c'est la possibilité d'un avenir plus informé, plus cultivé, plus éclairé. La mémoire se reporte aux événements passés, certes, mais la mémoire se déploie aussi dans le futur : se souvenir, c'est re-vivre, c'est retrouver, c'est re-naître; c'est parfois rêver à nouveau, c'est parfois désespérer à nouveau. C'est le seul absolu de la mémoire, et c'est aussi le seul absolu de la littérature : toute écriture est récit, et tout récit raconte un morceau de passé en le projetant dans un futur innommé.

> **Pour une anthropologie de la cybernétique : construction et déconstruction identitaire dans le cybermonde**

Analyse de *Neuromancien*, de William Gibson

Guillaume Bourque

> Depuis les avancées philosophiques de Descartes s'est progressivement développée dans l'imaginaire une nouvelle conception de l'identité qui, dorénavant, est pensée dans son clivage entre esprit et corps, ce dernier étant réduit, pour ainsi dire, à la simple fonction de support de la conscience. Cette nouvelle vision de l'identité a inévitablement modifié la représentation du corps, qui, auparavant, n'était dissocié ni de l'être ni du cosmos, dont il constitue un fragment. Plus tard, au milieu du XX^e siècle, à l'apogée de la modernité, les hypothèses, les recherches et les découvertes de certains scientifiques qui ont réfléchi à une intelligence artificielle ont modifié la conception du sujet en instaurant de nouveaux clivages dans la définition de l'identité.

Dans son essai *À l'image de l'homme : du Golem aux créatures virtuelles*, Philippe Breton explique et commente le discours des trois grands scientifiques qui ont participé à la conceptualisation de l'éventuel ordinateur. Il s'agit principalement de Norbert Wiener, d'Alain Turing et de John Von Neumann. Au sujet de deux d'entre eux, Breton soutient : « La question que posent Alain Turing et John Von Neumann n'est pas de savoir ce que serait un cerveau artificiel, mais plutôt de savoir d'abord ce qu'est l'humain, à travers son cerveau et sa capacité à échanger de l'information. » (Breton, 1995, p. 104) Cette entreprise concernait ainsi davantage la définition de l'homme que la mise au point d'une machine pensante. Et, effectivement, le discours respectif des trois chercheurs inaugure une vision de l'humain où celui-ci

est compris comme un « être informationnel, et dont les qualités essentielles sont désormais transférables à la machine. » (*ibid.*, p. 106) La dichotomie corps / esprit propre à la modernité devient cette trichotomie corps / esprit / machine que les théories postmodernes discutent abondamment.

Dans *Neuromancien*, de William Gibson, œuvre-culte de la science-fiction cyberpunk, les personnages et les machines entrent en symbiose de diverses manières, plus particulièrement à l'intérieur de cybermondes qui, comme le corps tel que représenté par la modernité, deviennent des supports de l'esprit. Plus encore, ces mondes simulés développent une autonomie qui permet une correspondance entre leurs structures et celles de l'esprit humain.

92 Seront donc mises en relief ici la représentation et la conception de l'identité que l'on peut dégager de ce récit, issu du cyberpunk, sous-genre de la science-fiction dont la caractéristique principale est de poser le cybermonde comme espace diégétique. Certaines figures et situations de ce roman semblent, en effet, suggérer un discours anthropologique et philosophique sur la définition de l'identité. Les commentaires de Philippe Breton dans son ouvrage théorique précédemment cité, ainsi que les thèses de David Le Breton dans son essai *Anthropologie du corps et modernité* serviront de support théorique à l'argumentation. Par ailleurs, le concept de simulacre développé par le sociologue dit postmoderne Jean Baudrillard contribuera à dégager le discours sur le contemporain que sous-tend *Neuromancien*, le propre des théories associées au postmodernisme étant justement, entre autres, de discuter les enjeux et les effets de la modernité.

Peter Riviera et les hologrammes

L'intérêt de commencer l'analyse avec les figures holographiques de Peter Riviera est d'abord de comprendre une partie de la dialectique que propose *Neuromancien* à partir d'un dispositif moins complexe que l'ordinateur, soit les hologrammes. Ceux-ci permettent la réplique ou la création de formes diverses, ou même d'individus, par projections lumineuses en trois dimensions. Dans le chapitre « Hologrammes » de *Simulacres et*

simulation, Jean Baudrillard suggère : « Après le fantasme de se voir (miroir, photo) vient celui de pouvoir faire le tour de soi-même, enfin et surtout celui de se traverser, de passer à travers son propre corps spectral — et n'importe quel objet holographié est d'abord l'ectoplasme lumineux de votre propre corps. » (Baudrillard, 1981, p. 157) On voit ainsi comment l'hologramme s'inscrit dans la continuité du fantasme de voir incarnée l'image de soi. Cette technologie permet la projection de l'*imago* dans un support presque immatériel : la lumière.

L'*imago* est le produit du stade du miroir. Il se construit depuis l'image qu'offre le miroir au petit enfant, celle-ci donnant à l'enfant l'illusion d'une meilleure maîtrise de l'espace puisque la réflexion réduit à deux dimensions la profondeur. L'*imago* comble ainsi les discordances du moi morcelé et offre au sujet une forme qui exclut son désir. Lacan assure qu'au cours du stade du miroir, le sujet « éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objets qui se tiennent à ses côtés » (Lacan, 1966, p. 93). Cette image de soi, chez le psychanalyste, est qualifiée du « terme antique d'*imago* » (*Ibid.*, p. 94).

Une remarque formulée par David Le Breton au sujet du corps tel que compris par la modernité, dans le sillage du *cogito*, suggère d'ailleurs un rapprochement entre celui-ci et l'*imago* : « Le corps devient un miroir, un autre soi-même [...]; l'individu est invité à découvrir son corps comme un univers en extension permanente, une forme disponible à la transcendance personnelle. » (Le Breton, 1990, p. 163) Il faut noter que ce rapprochement est audacieux puisque Lacan rappelle, dès l'ouverture du texte précédemment cité, que l'expérience du *je* en psychanalyse « nous oppose à toute philosophie du *Cogito* » (Lacan, 1966, p. 93).

L'hologramme s'inscrit donc dans le paradigme des supports qui permettent l'extension de l'être, voire de sa représentation, et dont le cyberspace est, à l'opposé du miroir, l'avancée la plus complexe. Il faut observer que les projections holographiques du *hacker* Peter Riviera présentent la particularité d'être le fruit de son imaginaire. À son sujet, Case, le héros du récit, affirme : « Ce qu'il imagine, tu le vois. » (Gibson, 1985, p. 109) Cette caractéristique de Riviera propose une correspondance entre

le corps holographié et l'*imago*. S'il en venait à projeter sa propre image, Riviera ne se représenterait pas tel qu'il est, mais bien tel qu'il se perçoit dans son image idéalisée. Que les projections de Riviera soient le produit de son fantasme s'avère notamment confirmé par une description du narrateur : « Puis le torse se forma, à mesure que Riviera le suscitait par ses caresses [...] mais ce n'était pas Molly; c'était Molly telle que Riviera se l'imaginait. » (*Ibid.*, p. 166) Ainsi, ce n'est pas la personne qui est répliquée dans l'hologramme, mais vraisemblablement la représentation de la personne telle que désirée par celui qui crée la projection lumineuse.

Dixie le Trait-plat et la mémoire morte

Si l'hologramme permet la projection du désir et de la mémoire de Riviera, c'est surtout à partir de la figure laborieuse et ambiguë du Trait-plat, Dixie, qu'il est possible de dégager un discours sur la conscience et, de surcroît, sur la mémoire. Le Finnois, Muethdhiver, personnage auquel est consacré un segment ultérieur de cette analyse, lance effectivement à Case : « Le paradigme holographique est ce que vous avez de plus proche d'une représentation de la mémoire humaine. » (*Ibid.*, p. 202) Mais l'hologramme, bien qu'il puisse reproduire l'individu en trois dimensions, ne peut qu'imiter le signifiant identitaire, la forme, et non pas le signifié, le contenu. L'information dont le sujet est porteur s'avère donc, à l'intérieur de ce médium de projection, non reproductible. La figure du Trait-plat constitue ainsi un double antithétique des images holographiques : il est une conscience dépourvue de corps, un signifié humain sans signifiant, une mémoire itinérante à l'intérieur du cybermonde.

Dixie, l'adjuvant qui aide Case dans sa quête, celle de pénétrer au cœur du réseau informatique d'une multinationale, apparaît comme le prolongement cybernétique de l'information contenue dans l'esprit d'un homme mort, un programme qui contient la mémoire d'un être, mais qui, dans son interaction avec Case et l'évolution de leur relation, semble vraisemblablement doté d'une conscience. Le narrateur extradiégétique affirme : « Il était dérangent d'imaginer le Trait-plat sous la forme d'un construct, [soit] une cartouche de mémoire câblée qui répliquait les talents d'un mort, ses obsessions, ses réactions, ses réflexes... » (*Ibid.*, p 94) Dixie, simulacre dont l'efficacité est notoire, incarne ainsi davantage que ce que

souhaitaient certains des premiers chercheurs en cybernétique. En effet, cette capacité du Trait-plat à imiter l'être conscient semble démentir le postulat de l'un d'entre eux, Jefferson, qui « soutient que la machine ne peut égaler le cerveau, puisqu'il lui manque d'éprouver, non seulement des sentiments, mais également le savoir » (Breton, *op.cit.*, p. 126).

L'aptitude à réfléchir et à ressentir dont jouit cette cartouche de mémoire qu'est Dixie répondrait effectivement mieux à la thèse divergente de John Von Neumann, qui propose « que la mémoire soit conçue comme le véritable siège du raisonnement, comme le lieu où les mouvements de l'information produisent la réflexion consciente » (*ibid.*, p. 136). Mais il s'agit là d'une représentation de la conscience qui peut être réfutée par une nuance que pose la définition suivante : « La conscience [...] n'est pas [...] une mouvante multiplicité de "données", d'"états" ou de "contenus". » (Collectif, 2000, p. 236) À l'intérieur de la même définition, la conscience est effectivement abordée comme « l'organisation dynamique et personnelle de la vie psychique : elle est cette modalité de l'être psychique par quoi il s'institue comme sujet de connaissance et auteur de son propre monde » (*ibid.*).

Ce serait donc le traitement d'affects qui distingue l'être conscient et l'ordinateur, bien que tous deux soient dotés d'une mémoire. Mais à cet effet, peut-on vraiment attribuer à cette figure ambiguë qu'est Dixie la faculté de ressentir des émotions, si l'on tient compte de ce passage où Case demande au Trait-plat : « Es-tu sensible, oui ou non? » (Gibson, 1985, p. 157), et où son interlocuteur lui répond : « Eh bien, c'est tout comme, gamin, mais je ne suis jamais pourtant qu'un paquet de mémoire morte » (*ibid.*)? Cette affirmation nous reconduit par conséquent au simulacre. L'énoncé de Dixie sous-entend que la capacité de celui-ci à simuler la sensibilité équivaut à une sensibilité véritable, ce qui peut être compris par une affirmation de Breton : « Peu importe si la machine pense ou non, l'important c'est qu'elle se comporte comme si elle pensait. » (Breton, 1995, p. 126)

C'est pourtant davantage la définition de la conscience qui semble être ici remise en question. Toujours en se référant à l'une des définitions offertes dans un dictionnaire de la philosophie, on peut effectivement dégager que cette particularité du *construct* illustre une conception de la conscience comme « artifice » (*ibid.*, p. 236). Partant, cette perspective induit

une correspondance entre le réseau cybernétique et l'identité, tous deux étant des entités capables de produire des artifices, de reproduire la réalité par le biais de l'artifice. Philippe Breton n'assure-t-il pas que, dans le sillage de la cybernétique, « le grand mystère de la différence entre l'homme et la machine va être rabattu sur une indifférenciation entre le naturel et l'artificiel » (*Ibid.*, p. 119)?

Muetdhiver, Armitage et Corto

Le discours qui se dégage de la figure d'Armitage, le patron, s'avère très semblable à celui développé autour du Trait-plat. Néanmoins, étant donné la genèse plus complexe de ce personnage, la valeur symbolique de celui-ci est plus riche, mais également plus difficilement définissable. Armitage est le modèle de personnalité dans lequel s'incarne Muetdhiver, un programme. Cette personnalité simulacre recouvre celle de l'ancien commandant Corto, dont on a effacé la mémoire. Il s'agit, comme l'énonce le narrateur, d'une « entité potentielle, [...] un aspect du cerveau de cette entité » (Gibson, 1985, p. 144). Dans l'univers de *Neuromancien*, il est en effet possible d'agir par *feed-back* autant sur les individus que dans les ordinateurs.

Alors qu'il est possible de voir dans les diffusions holographiques une projection de *l'imgo*, de l'image désirée de soi, l'incarnation du programme Muetdhiver en Armitage correspondrait à une illustration de la *persona*. Celle-ci est ce personnage social que se crée tout individu de façon à s'adapter aux exigences de la société tout en répondant aux impératifs du Moi. Carl Gustav Jung assure en effet que la *persona* « dissimule une partie de la psyché collective dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité » (Jung, 2002, p. 84). La figure d'Armitage peut néanmoins encore être comprise comme une représentation de l'image du corps dans la modernité, représentation qui, selon David Le Breton, est « la façon dont il [le corps] lui [le sujet] apparaît plus ou moins consciemment à travers un contexte social et culturel particularisé » (Le Breton, 1990, p. 150).

À partir de cette différence considérable, qui distingue Armitage du Trait-plat et qui consiste en une aptitude à prendre forme dans un corps matériel, il est possible d'établir, avec Le Breton toujours, que « le corps [...] c'est la trace la plus tangible du sujet » (*Ibid.*, p. 159). La nature d'Armitage

semble même répondre à la définition wienerienne de l'identité, qui trace une filiation depuis l'homme jusqu'à l'ordinateur : « [...] derrière l'apparence physique, chercher le mental, derrière le mental l'être informationnel et derrière celui-ci, peut-être cette machine à états discrets infinie [l'ordinateur] assimilable, si elle est effectivement exhaustive, à l'univers tout entier » (Breton, 1995, p. 123). Cette définition pourrait très bien décrire la structure d'Armitage, puisqu'il est une conscience contenue dans un programme informatique qui en réplique les caractéristiques, programme qui est recouvert par une forme humaine. Cette poupée russe mi-cybernétique, mi-humaine est donc un signifiant humain dont le signifié informatique reproduit un autre signifié humain.

Le cyberspace : lieu d'incarnation, paramètre de réalité

Maintenant qu'a été évoquée la mise en abîme identitaire dont Armitage est le produit, il est intéressant de remarquer combien la vision de l'identité qu'avait Alan Turing, dont le patronyme désigne d'ailleurs l'une des cités de *Neuromancien*, peut renvoyer explicitement au dénouement du *récit* : « Retirez les peaux de l'homme pour chercher l'être réel, vous ne trouverez rien. » (*Ibid.*, p. 127) Effectivement, certaines descriptions du narrateur à la fin du récit suggèrent que l'ensemble de la diégèse raconte un voyage cybernétique, que les péripéties du roman se déroulent toutes dans des mondes simulés qui s'emboîtent. Certains indices permettent même de voir en Case un programme informatique qui, comme Muetdhiver, se serait incarné en une personnalité dont on aurait effacé la mémoire. Mais, contrairement à Armitage, Case n'est pas conscient d'être un programme incarné en une personne qui contient une mémoire morte. À cet effet, le nom du héros est porteur de sens, le terme anglais case pouvant se traduire par « caisse », « boîte » ou « valise ».

Cette poupée russe mi-cybernétique, mi-humaine est donc un signifiant humain dont le signifié informatique reproduit un autre signifié humain.

Un énoncé formulé par Armitage à l'endroit de Case au début du roman : « On vous a inventé en Sibérie, Case » (Gibson, 1985, p. 36), porte même à supposer qu'il serait le produit du programme russe Point-hurlant. Ce dernier est le programme-virus auquel Case a la mission de s'attaquer, un programme qui a été récupéré par une multinationale pour faire s'effondrer le

système de communication, le réseau. Qu'il soit le seul hormis Muetdhiver à pouvoir faire voyager sa conscience à l'intérieur d'autres corps, notamment celui de Molly, contribue certainement à confirmer l'hypothèse que Case est un programme informatique.

Ce passage, où le narrateur commence à donner quelques signes aux lecteurs quant à la nature véritable du héros, paraît décrire symboliquement l'aliénation de l'humain dans la modernité, son dualisme corps / esprit : « Et il [Case] se retrouva en train de contempler, par l'œil intact de Molly, un visage livide et ravagé [...]. L'homme qu'il était en train de contempler, c'était lui. » (*Ibid.*, p. 304-305) C'est de cette façon que Case porte un regard satellitaire sur son corps, comme s'il en était dissocié. On reconnaît ici une autre illustration de la *persona*, telle que comprise par C. G. Jung : « Certes, nous pouvons imaginer que nous possédons des âmes parcellaires et nous les représenter. Ainsi, nous pouvons, par exemple, sans difficulté, nous voir sous les traits de notre *persona*. » (Jung, 2002, p. 122)

98

Néanmoins, il est possible de soutenir que ce passage, où Case a une perception extérieure de son propre corps, constitue non seulement une métonymie de la dissociation relative à l'élaboration d'une *persona*, mais également une brillante métaphore du dualisme identitaire propre à la modernité, celui entre corps et esprit. L'anthropologue Le Breton stipule effectivement que « le corps de la modernité ressemble à un vestige » (Le Breton, 1990, p. 169), après avoir suggéré que « le corps se détache du sujet et peut, à la limite, mener seul son aventure personnelle » (*Ibid.*, p. 164). Ce n'est pourtant pas son corps qui se détache de l'esprit de Case, mais, à l'inverse, son esprit qui transcende la corporalité, voyageant à sa guise dans le cybermonde pour, au retour, découvrir un corps en ruines.

Ce clivage identitaire chez le héros, qui relève de la perception extérieure que celui-ci a de son corps, se fait beaucoup plus complexe quand, à la fin du récit, Case, qui croit être sorti de la matrice cybernétique, s'aperçoit en compagnie de Riviera et de Molly « à l'extrême lisière de l'un des vastes niveaux de données » (Gibson, 1985, p. 319). Si elle traduit manifestement combien « la version moderne du dualisme oppose l'homme à son corps » (Le Breton, 1990, p. 230), cette conclusion du récit démontre également ce qui avait été retenu par les premiers expérimentateurs de la cybernétique, et que Breton résume ainsi :

Ce qu'il y a avec l'ordinateur, c'est qu'on finit par ne plus savoir où est le dedans et où est le dehors [dixit Sherry Turkle]. Cette hallucination est en quelque sorte réaliste puisque ceux qui l'éprouvent voient dans la créature ce qu'elle porte effectivement, l'humain qui y est représenté par détour. (Breton, 1995, p. 166)

Plus encore que par analogie entre les structures qui les composent et leur fonctionnement, comme l'entendaient les pères de l'informatique, dans cette représentation d'un monde cybernétique qu'est *Neuromancien*, l'esprit de l'homme et la machine ne font pas que se représenter, ils s'incarnent mutuellement, ce qui produit la trichotomie identitaire corps / esprit / machine. Et Gibson, par le biais d'une réplique d'un personnage, affirme combien efficacement le simulacre remplace le réel : « Tu t'es trompé, Case. Vivre ici, c'est vivre pour de vrai. Il n'y a pas de différence. » (Gibson, 1985, p. 308)



Image tirée de <http://denzo3.free.fr/2d/Sketches/>

Il serait possible de relever une pléiade d'éléments qui, dans *Neuromancien*, contribuent à articuler le discours et les paradoxes qu'explore Gibson par voie allégorique quant au simulacre et au dualisme identitaire moderne. La présente analyse a néanmoins permis d'établir que l'identité des personnages du récit se construit et se déconstruit à l'intérieur du simulacre informatique, ou par le biais de celui-ci, la perméabilité avec le réseau cybernétique produisant une trichotomie identitaire entre corps, esprit et machine.

Il aurait pu être intéressant, dans une autre perspective d'analyse, d'étudier le discours sur l'écriture et sur la science-fiction que sous-tend *Neuromancien*, en partant d'une affirmation que formule Baudrillard, toujours dans *Simulacres et simulation* :

« Lorsque la carte [ou ici le réseau] couvre tout le territoire, quelque chose comme le principe de réalité disparaît [...], c'est la fin de la science-fiction, c'est l'ère de l'hyperréalité qui commence. » (Baudrillard, 1981, p. 181) Cette approche permettrait de questionner la littérarité de l'œuvre qui, selon cette optique, serait, plus qu'une allégorie science-fictionnelle de l'aspect hyperréel de notre société actuelle, un hyper-hyperréel décrivant une posthumanité virtuelle. <

Bibliographie

Œuvre à l'étude

GIBSON, William. 1985. *Neuromancien*. Coll. « S-F », Paris : J'ai lu, 319 p.

Ouvrages théoriques et de référence

BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 233 p.

BRETON, Philippe. 1995. *À l'image de l'homme : du Golem aux créatures virtuelles*. Coll. « Science ouverte », Paris : Seuil, 187 p.

JUNG, Carl Gustav. 2002 [1964]. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Coll. « Folio essais », Paris : Gallimard, 287 p.

LACAN, Jacques. 1966. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, p. 93-100.

LE BRETON, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Coll. « Quadrige », Paris : PUF, 263 p.

Collectif. 2000. *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Encyclopædia Universalis; Paris : Albin Michel, 2041 p.

> Poèmes d'enfants

Audrée Wilhelmy

D'un caillou à l'autre
le jour se réveille
grelot dans ta main.
Sais-tu où vont les étoiles?
Audrey de Mareville (9 ans et demi),
« Je suis un petit poucet ».

Des mots qui bercent. Ce ne sont pas ceux d'un Hugo ou d'un Nelligan, ni ceux d'un Char ou d'un Miron. C'est la mélodie de quelques vers d'une petite fille de neuf ans, Audrey, et ses poèmes sont publiés dans un arbre à poèmes... sur Internet¹.

Les enfants passent beaucoup de temps à vagabonder dans les infinités de leur ordinateur, on le dit, le redit, le remâche sans cesse. Peut-être, cependant, que ce qu'ils y découvrent est plus précieux qu'on l'estime de prime abord. Plusieurs des milliards de sites qui constituent le Net sont consacrés à la littérature, leur littérature. Il suffit de savoir regarder. Deux mots sur Google : *poèmes d'enfants*, et tout un monde où la nature est « collée sur un bout de tissu », où il existe une « île aux yeux bleus » et où « **Beaucoup** de fées ont existé / De Morgane à Maylis / Beaucoup y sont passées » se dessine sous vos yeux.

¹ Toutes les citations sont tirées du site *Arbre à poèmes* (collectif, site consulté le 7 janvier 2006).

Ces sites éveillent les enfants à l'univers poétique, mais également au rêve et à l'imaginaire. Il s'agit de pages colorées, imagées, où, souvent, chaque poème est accompagné d'une illustration et parfois même d'une animation. La mise en page est parfaitement adaptée aux destinataires, ce qui permet une augmentation de leur intérêt pour la poésie qui y est dévoilée. Les enfants qui parcourent ces pages sont d'ailleurs invités à se prêter au jeu en rédigeant eux-mêmes leurs poèmes. Cette participation les met rapidement en contact avec l'écriture, facilitant ainsi leur initiation à la création littéraire.



Le roi des animaux

Dangereux et vif est le léopard
Et ô combien rapide est le guépard
Le cerf si majestueux est vraiment beau
Mais c'est le lion, le roi des animaux.

Edouard , de Courbevoie, 12 ans

avec un dessin de Sébastien

Liste des poèmes d'enfants, tirée de <http://www.poesie.net/enfants/poeme.htm>

L'un des plus grands bénéfices de ces sites me semble être l'extériorisation d'un univers imaginaire et sa communication avec les univers variés des autres enfants. Cette confrontation à des mondes différents du

leur permet d'élargir leurs horizons tout en définissant plus précisément leur univers propre. Ces sites agissent donc sur le développement intellectuel, culturel et même social de l'enfant (par l'exploration de réseaux de communication et de perception différents des leurs), une tâche qu'Internet accomplit étonnamment dans plusieurs domaines.

Il est important de mentionner que plusieurs de ces sites sont initialement des projets didactiques instaurés par des enseignants du primaire afin d'exposer les œuvres de leurs élèves. Cela explique sans doute la surabondance de ces sites (Google dénombre environ 235 000 pages répondant à la description *poèmes d'enfants*). La contribution des enseignants a pour avantage une attention particulière apportée à l'orthographe ainsi qu'au contenu des poèmes. Bien que les jeunes poètes collaborent initialement à ces sites sous la bannière d'une école, il y a habituellement une page consacrée à l'écriture interactive afin que tous les enfants puissent y participer.

Quelques-uns de ces sites

Arbre à poèmes

(collectif, consulté le 7 janvier 2006)

Ce site contient plus d'une soixantaine de poèmes, illustrés ou animés, ainsi qu'une page permettant à quiconque d'écrire son propre poème et de le publier en ligne.

J'écris Je dessine

(Rousseau, consulté le 7 janvier 2006)

106 Ce site, extrêmement vaste, contient un nombre impressionnant de poèmes venant de tous les coins du monde et rédigés exclusivement par des enfants de sept à quatorze ans. L'orthographe y est un critère de publication.

Takatrouver

(Takatrouver SARL, consulté le 7 janvier 2006)

Ce dernier site contient également plusieurs poèmes d'enfants, malheureusement sans illustrations, mais avec, encore une fois, un contenu varié.

Médiagraphie

COLLECTIF. Consulté le 7 janvier 2006. *Arbre à poèmes*.
<http://www.poesie.net/enfants/poeme.htm>

MAREVILLE, Audrey de. Consulté le 7 janvier 2006. « Je suis un petit poucet ».
L'épi de seigle (Revue décol', n° 34).
<http://perso.wanadoo.fr/tiens/epids/decol34.htm>

ROUSSEAU, Benoit. Consulté le 7 janvier 2006. *J'écris Je dessine*.
<http://www.jecris.com/poesie.html>

TAKATROUVER SARL. Consulté le 7 janvier 2006. *Takatrouver*.
http://www.takatrouver.net/coin_des_poetes/index.php

> Cas de figure

Mondes possibles

Jennifer Pinna

> Les possibilités mesurent l'incertitude; ignorance, imprécision et croyance, le monde ne saurait être moins sûr tandis que des technologies toujours plus immersives plongent la culture dans l'ère de la simulation. *Mondes possibles*, film riche en possibilités, s'inscrit dans cette réflexion. Il s'agit d'une enquête policière menée par le chef Berkley et son second, Williams : on a mystérieusement amputé George Barber de son cerveau. L'assassin, le docteur Kleber, branche secrètement le cerveau d'hommes involontairement sacrifiés à l'autel du progrès. Grâce au cerveau de George, maintenu en vie par un système d'alimentation électro-nutritif, Kleber espère sonder les tréfonds de l'imaginaire :

Des biologistes pensent que des processus naturels créent un champ d'informations. Tout ce que vous pensez, inspecteur, crée un champ, même les pensées les plus insignifiantes laissent une trace, une perturbation dans ce champ. J'essaie d'apprendre à contrôler ces perturbations. (Lepage, 2000)

Le film est la succession logique de scènes appartenant à cette première intrigue et de scènes issues de l'imagination du cerveau en bocal de George. Ces fantasmagories mettent en scène George lui-même, le souvenir de sa femme, Joyce, des fragments de son vécu, mais aussi, curieusement, des éléments nouveaux et insolites : des mondes possibles.

Thomas Pavel, avec *Univers de la fiction* (1998), Lubomir Dolezel, avec *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998), ainsi que Richard Saint-Gelais, avec « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction »

(consulté le 25 janvier 2006), proposent des outils utiles à cette lecture de film. Les mondes de fiction, ou mondes possibles, permettront le déploiement d'une figure qui prend l'apparence de Joyce. Baptisée, insubordonnée et libre, cette figure demeure toutefois foncièrement incomplète.

Joyce-K : mondes possibles et figure de l'absente

La phénoménologie de la perception, selon Maurice Merleau-Ponty, constitue un savoir qui passe par le corps. Le sujet habite un corps et vit par ce corps l'expérience de sa propre existence. Le sujet n'est pas détaché du corps ou de l'expérience parce qu'il est ce corps signifiant, il est l'expérience même :

Le corps n'est pas un objet transparent [...] La théorie du schéma corporel est implicitement une théorie de la perception. Nous avons réappris à sentir notre corps, nous avons retrouvé sous le savoir objectif et distant du corps cet autre savoir que nous en avons parce qu'il est toujours avec nous et que nous sommes corps. Il va falloir de la même manière réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. (Merleau-Ponty, 1976, p. 239)

110

La sensation est un événement psychique élémentaire qui résulte du processus par lequel l'organisme détecte les stimuli, tandis que la perception est un processus permettant de faire le tri, l'analyse, l'interprétation et l'intégration de l'information sensorielle. Les sens sont des capteurs, ils ne génèrent pas le sens. Cette tâche est celle du cerveau, complexe, faillible et inventif : « Le cerveau filtre sans arrêt la réalité, sinon, il serait submergé par un fatras d'informations sans ordre ni cohérence. » (Godefroid, 1993, p. 304) **Le fait d'élaborer des mondes possibles explicite le fonctionnement du cerveau et le rapport de celui-ci au réel parce que tout regard, puisque subjectif, est un regard de monde possible plus qu'un regard de monde réel.** Tout ce qui est perçu est une hypothèse. Dans le cas de George, l'impératif du corps, comme outil de sensation et de perception, ne fonctionne plus : le corps est mort. La technologie développée par le docteur Kleber permet pourtant au cerveau de survivre au corps en vase clos, isolé de ses informateurs naturels. Le film pose l'hypothèse d'une mort non cérébrale. Selon la psychologie béhavioriste, l'expression « boîte noire » désigne les

processus physiologiques et cognitifs qui surviennent entre un stimulus et sa réponse, mais qui ne peuvent être scientifiquement observés. À noter que le bocal dans lequel se trouve le cerveau de George est caché dans une boîte noire perforée, boîte elle-même dissimulée dans la cuve de privations sensorielles du docteur Kleber. En définitive, qui est George? Qu'est-ce que George? Un cerveau en bocal. Théoriquement, il ne peut y avoir d'échanges informationnels entre l'organe interprétant et son environnement. Sans la médiation jadis opérée par les sens, il n'y a pas de communication possible avec le consensus nommé réel ni d'appréhension de l'espace. Il ne reste, par opposition et avec force, que l'espace intérieur du sujet : mémoire, sentiments, affect, imagination, milliards de connexions synaptiques entreposées dans 1300 cm³ de matière grise et rose. C'est le théâtre de la figure.

L'imaginaire de George sert d'interface à l'ambiguïté de la réalité du personnage. Les mondes possibles ne sont pas un résultat, mais un travail d'appropriation. Le spectateur aura accès à cet imaginaire grâce à certaines séquences du film. *Mondes possibles* reproduit sensiblement le modèle de la sémantique des mondes possibles **proposé par Pavel** :

Définissons un univers U dans l'esprit kripkéen¹ comme un ensemble K de mondes, un monde actuel G appartenant à K, et une relation d'alternance R. L'univers comprend donc, à côté du monde actuel, de nombreux autres mondes dont certains sont accessibles à partir du monde actuel en vertu de la relation R. Chaque univers possède ainsi son propre monde actuel qui sera appelé sa base. Un univers abrite de la sorte une constellation de mondes autour d'une base; mais, de toute évidence, la même base peut être entourée de plusieurs univers. (Pavel, 1998, p. 69)

Le film est la suite de différentes séquences regroupées en cinq mondes. Le montage en parallèle de ces ensembles cohérents est l'équivalent de ces mondes coexistants dans l'univers U. L'univers U est *Mondes possibles*, le film. Y existent simultanément le monde actuel G, monde entendu comme non fictionnel où le cerveau de George subsiste, ainsi que les mondes possibles K élaborés par le cerveau de George. En alternant des scènes appartenant aux mondes G et K, le film montre que le monde de base entretient des relations avec les mondes possibles K. La théorie modale de Pavel permet d'étudier les interactions et modalités de ces mondes possibles. En orbite, ils ne sont

¹ Saul Aaron Kripke est un philosophe et logicien étasunien, notamment auteur de *Naming and Necessity*, conférences à Princeton en 1972.

pas isolés du monde de base ni des autres mondes K. George et ses figures brisent cet isolement apparent en chevauchant tous les mondes².

Le monde actuel G est celui des détectives Berkley et Williams. Dans ce monde, George, vendeur d'actions, et Joyce, neurologue, sont très amoureux. Comme ils ont tous deux l'intention de quitter leurs occupations respectives, leur avenir les voue aux voyages et, vraisemblablement, au bonheur. Le cerveau de George est prélevé par Kleber. L'enquête sur cet assassinat inusité motive la progression du film.

Le monde K1 est celui où Joyce est une neurologue grave et froide. George la rencontre à la cafétéria du laboratoire, et ils se fréquenteront. Conseiller financier auprès d'entreprises sur les risques d'investissements à l'étranger, George est reconnu pour ses aptitudes cérébrales de mégacalculateur. Son talent réside dans sa capacité à évaluer toutes les possibilités, tous les mondes. Dans ou au cours de ce monde³ prend fin la multiplication des mondes K de George.

112

Le monde K2 est celui où Joyce est courtière en Bourse. Entreprenante et frivole, elle travaille dans la même firme que George, qui ici semble occuper le même type d'emploi que dans les mondes K1 et G. George et Joyce se fréquenteront, mais cette fois, vite lassée, elle le quittera.

Le monde K3 est celui où Joyce, toujours neurologue, lit sur une plage déserte. George l'approche et lui débite un flot de faits la concernant. Inquiète, elle tente de lui échapper. George s'enfuit à l'arrivée du petit ami de Joyce. Il sera arrêté, puis interrogé par le psychiatre Kleber.

Le monde G', ou ce qu'il reste de G perçu par le cerveau en bocal, est caractérisé par des épisodes oniriques et troubles. Le cerveau

2 Les « semantic shifts » opérés entre les scènes G et K utilisent souvent le motif de la porte pour signifier les entrées et sorties intermondes : Berkley sort d'une pièce tandis que George entre à la cafétéria par des portes pliantes, Kleber ouvre la porte de sa cuve de privation sensorielle, le vitrier ouvre la porte du four, George sort par la porte du phare...

3 L'alternative « dans ce monde » ou « au cours de ce monde » pose la question suivante : George vit-il successivement des épisodes d'histoires différentes, tout en conservant une conscience unique, ou vit-il simultanément plusieurs histoires, tout en conservant une conscience unique? Puisque les séquences du film correspondant au monde actuel G sont linéaires, il est plus tentant de pencher pour la première alternative.

tente d'interpréter ou de verbaliser son expérience, mais reste inconscient, incapable de cerner la réelle nature de son expérience. George s'y projette toujours comme personnage, mais l'errance est manifeste.

Si les personnages K ne possèdent pas de barrières de perception leur permettant de douter de l'inconsistance de l'existence, tout spectateur placé à l'intérieur d'un monde de fiction tiendra pour vrais les états de choses de ce monde : « les événements du roman sont vivement ressentis comme possédant une sorte de réalité qui leur est propre » (*Ibid.*, p. 19). Quant à George, il conserve une conscience unique et préserve son identité de locuteur dans tous les mondes : narrateur « Inc-form⁴ », il participe à l'espace fictif et authentifie paradoxalement son altérité, les possibles infinis de son identité. « Je [George-K3] peux difficilement dire que j'ai une mémoire. Dans la totalité des gens qui sont moi, une mémoire surgit. » (Lepage, 2000) George garde en mémoire ses expériences K et le souvenir de ses « milliards de maîtresses ».

Joyce-K, figure de l'absente

En ce moment, est-ce que tu penses à elle?
Joyce-K1

Joyce est le noyau récurrent des mondes K. Elle est la source d'obsession qui précède l'apparition d'une figure et ses jeux de remise en scène. Joyce-K, l'ensemble des Joyce peuplant les mondes K, est un pur objet de pensée, un écho subverti de Joyce-G. Joyce-K est la figure, l'aimée dans l'absence. De l'absence elle émerge. Elle y remédie. Joyce-K est un moyen psychique de compensation. Elle émancipe le sujet, George, de l'objet manquant, Joyce. Le prix de cette émancipation est une figure de substitut, un entêtement non libérateur. Afin de contempler éternellement Joyce, George doit se sauvegarder des impératifs du réel. En ce sens, Joyce-K est une solution cruelle; certes, la multiplicité des possibles permet la répétition presque infinie d'une rencontre amoureuse possible, mais Joyce-G est à jamais inatteignable. La déconvenue amoureuse force George à créer une fiction qui pallie le réel. C'est par cette figure que George tente de se souvenir de l'objet de sa convoitise et de le posséder, projet d'appropriation impossible.

⁴ La notion de narrateur « Inc-form » est empruntée à Lubomir Dolezel, dans *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998).

La figure se définit dans le regard et les désirs de George. Entre un simulacre de monde et l'absence de monde, le cerveau, qui ne tolère pas l'inactivité, compense par la création d'activités ludiques et imaginaires : les mondes possibles K et leurs figures. La figure Joyce-K n'est pas une figurante sans voix. Elle produit des hyperréalités, simulations de réalité, des images purement mentales qui idéalisent, mais qui n'en sont pas moins signifiantes. Le concept sociologique de simulation décrit par Baudrillard explicite les jeux de travestissement entre la réalité et les signes. La simulation est un monde programmé qui gère le réel.

L'effet de réel en est un de surface. Les mondes K sont compensatoires mais insatisfaisants. Le simulacre est fade, gris. Cette passion paradoxale, vécue et entretenue par la seule flamme de la tête de George, s'exprime par le jeu retenu des acteurs, les décors rectilignes, le rythme réfréné, la grisaille, le métal, la pierre. L'ambiance glacée du film contraste avec une histoire d'amour passionnel type. Les mondes K ne sont pas des paradis privés, mais des enfers, échecs de la rencontre amoureuse, qui inlassablement se répètent. La prison la plus étanche n'est pas celle du bocal, mais celle de l'amour de George pour Joyce, celle de l'obsédante figure de l'amour perdu : « Je [George-K1] crois qu'on ne cesse jamais d'aimer. Si oui, c'est que vous n'étiez pas amoureux au départ. » (*Ibid.*)

Le corps de la figure est un fantasma, une image qui n'est pas celle du corps, mais l'image d'un extérieur au réel qui prend l'espace mental pour écran. La figure est une structure d'images, une réflexion déformée. Il faut y voir la troublante dimension temporelle de l'objet mort, comme trace existante de ce qui n'existe plus. Les Joyce-K sont des « [a]pparences pures, elles ont l'ironie de trop de réalité. [...] elles sont, comme la désuétude des objets, le signe d'un léger vertige qui est celui d'une vie antérieure, d'une apparence antérieure à la réalité » (Baudrillard, 1988, p. 85-86).

Les mondes K entretiennent un perpétuel sentiment d'insatisfaction. George immole son désir à une séduction froide, stérile. Jamais Joyce-K ne pourra être séduite : les figures ne peuvent pas être séduites, ce sont elles qui séduisent. À sens unique. « Sa seule stratégie [à Joyce-K], c'est : être-là / n'être-pas-là, et assurer ainsi une sorte de clignotement, de dispositif hypnotique qui cristallise l'attention hors de tout effet de sens. L'absence

y séduit la présence. » (*Ibid.*, p. 115) Les mondes K tentent vainement de recréer les modalités du couple George-G–Joyce-G. La multiplicité des mondes est une course effrénée vers une figure hors d’atteinte. À travers son amour pour Joyce, George expérimente l’inatteignable : « Tu es la seule et unique dans tous les mondes. Mon amour est infini. » (Lepage, 2000)

Se complaire dans la figure est un exercice constant de visualisation. Dans le monde G, la cassette audio qu’écoute l’agent Williams, *Révélation de la conscience*, explique comment faire travailler son imagination : « Imaginez-vous les yeux d’une personne que vous aimez. Entendez sa voix. » (*Ibid.*) Le fantasme est la version empreinte de désirabilité de la visualisation. Se soumettre à la figure et s’y laisser séduire est ce que fait activement George dans tous ses mondes. L’hallucination est une faille de la perception qui possède un vif caractère réel malgré l’absence de stimulation externe, comme le montre ce dialogue entre George-K1 et Joyce-K1 : « Vous ne rêvez pas de refaire certaines choses? / — Non. On n’a qu’une seule vie. Alors pourquoi perdre son temps à rêver à des choses qui ne se réaliseront jamais? » (*Ibid.*) Et pourtant, au détour de ses hallucinations, le cerveau de George ne cesse de refaire les choses. Les mondes K sont des états de rêve fluctuants. Ils sont, comme le corps amputé, tronqués. Les mondes possibles et leurs figures n’épuisent pas le réel, ne le rendent pas. Ce que la figure de Joyce-K remet en scène est un passé éternel, intemporel, actualisable. Le processus qui engendre la répétition a besoin de la persistance de l’oubli et du refoulement afin que le passé soit vécu de nouveau. Si George ne peut pas se rappeler son expérience mortifère, il se condamne à répéter la perte. Le monde K est de l’ordre de la répétition, de l’inconscience, et non de la remémoration. La figure se nourrit de cette répétition. La vérité du monde la dissout, puisque cette vérité est désillusion :

D’ailleurs le réel n’a jamais intéressé personne. Il est le lieu du désenchantement, le lieu d’un simulacre d’accumulation contre la mort. Rien de pire. Ce qui parfois le rend fascinant, rend la vérité fascinante, c’est la catastrophe imaginaire qu’il y a derrière. (Baudrillard, 1988, p. 67)

Baptême de la figure

Toute figure doit être désignée, baptisée. D’un monde à l’autre, les personnages des mondes K portent le même nom. Selon Pavel, la théorie causale des noms montre le côté structural de la dénomination : « une fois

attaché à un être, un nom propre y réfère malgré les changements possibles des propriétés de cet être et *a fortiori*, malgré les variations qui affectent notre connaissance de l'objet en question » (1998, p. 47). Prenons le cas des Joyce K et G : leur nom est un désignateur rigide. Il est rattaché à un objet individuel, mais ne constitue pas un ensemble de propriétés figées : « Un nom imposé à un être continue d'y référer, même si les propriétés de cet être sont inconnues, variables ou différentes de celles que nous croyons connaître. » (*ibid.*, p. 46) Malgré les modifications subies par le personnage de Joyce dans les mondes K (coupe de cheveux, profession, personnalité, lieu de naissance), le nom reste le désignateur d'un objet non existant spécifiable par George. La question du nom de Joyce revient dans tous les mondes. Le baptême est un leitmotiv qui a pour mission d'ancrer le sujet dans ses mondes selon les modes de la quête et de la reconnaissance :

Monde K1 : « — Je m'appelle George. / — Joyce. / — Je vous ai déjà vue quelque part. »

Monde K2 : « — Quel est mon nom? / — Joyce. C'est facile, tout le monde ici connaît ton nom. »

Monde K3 : « — Bonjour, Joyce. / — Comment connaissez-vous mon nom? »

(Lepage, 2000)

Insubordination de la figure

La figure aux signes multiples évoque sans calquer. George ne reconstruit pas sa figure telle qu'est Joyce-G. Joyce-K n'est pas réductible à une unité fondamentale. Sa lutte contre la stagnation du désir relève d'un processus dynamique d'insubordination : le cerveau de George cogite toujours, le voyant lumineux qui lui est rattaché en est la preuve. Mais à quoi pense-t-il? Kleber, mondes K et figures tentent de répondre à cette question. Quant au détective Williams, il propose sa propre interprétation :

À quoi vous pensez qu'elle réfléchit là-dedans [en parlant du cerveau d'une rate en bocal], à un autre rat? Une personne normale pense au sexe toutes les deux minutes. Vous pensez que c'est la même chose avec les rats? Et si on nous mettait dans un bocal comme ça nous aussi... Peut-être que quelqu'un nous amène à penser ce qu'il veut qu'on pense, peut-être que c'est pour ça qu'il vole tous ces cerveaux. Peut-être que quelqu'un a déjà volé le nôtre. (*ibid.*)

Les figures et les possibles générés par George font acte d'imagination (libertés énonciatives, rejet du mimétisme, adaptation), mais les modalités de développement de la figure sont claires : George n'est

pas Pygmalion, et Joyce-K n'est pas Galatée. George ne scénarise pas consciemment son Grand œuvre. Même dans la multiplicité des mondes K, Joyce, objet de pensée à l'extérieur du monde, lui échappera toujours. Fugace, la figure se dérobe.

Dans la séquence de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13...), dont l'expression géométrique en spirales d'or est visible sur la pochette du film, « la somme de deux nombres consécutifs [...] donne le nombre suivant de la séquence. [...] De plus, le rapport de deux nombres consécutifs de cette séquence approche [...] 1,618 ou son inverse 0,618 » (Courbois, consulté le 10 mars 2005); c'est le nombre d'or. Si un carré est retranché d'un rectangle d'or, la figure restante est encore un rectangle d'or. Cette admirable propriété est synonyme de cohésion mécanique et de solidité. L'enchâssement des mondes K de George, lui, constitue des retours infinis au (presque) même.

La figure n'est pas soumise aux fantasmes de George. Il la subit. La figure ne peut se laisser appréhender par le sujet qui la désire, sans s'évaporer.

Chacun des rectangles de l'image reproduit la course effrénée de George, bras tendus, vers Joyce, insaisissable et fuyante⁵. La figure de l'absente que pourchasse George porte la trace du manque :

Le désir ne se soutient lui aussi que du manque. Lorsqu'il passe tout entier dans la demande, lorsqu'il s'opérationnalise sans restriction, il devient sans réalité parce que sans imaginaire, il est partout, mais dans une simulation généralisée. (Baudrillard, 1988, p. 13)

Les mondes K sont la quête de Joyce-G à travers les multiples Joyce-K. Ces possibles envisageables sont limités, ce qu'exprime le dialogue entre George-K1 et Joyce-K1 :

Vous pensez parfois que vous auriez pu faire autre chose? / — Non. / — Pourquoi ça? / — Quand une personne croit que sa vie pourrait être différente, elle fait chaque fois des changements ridicules. « Si seulement j'avais été à cette fête ou dit oui à cet emploi. » Jamais ils ne disent : « Si seulement j'avais eu deux cerveaux ou été capable de photosynthétiser ma nourriture. » On dirait que pour eux les petits changements sont plus susceptibles de se réaliser, que Dieu pourrait les exaucer. (Lepage, 2000)

⁵ Ce destin de la répétition rappelle celui de Prométhée, ou encore celui des Danaïdes. Le vertige de la confusion reprend le thème de la femme fantôme abordé dans *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock, où la spirale signifie la chute et l'obsession. En plus, le vase offert à Joyce est constellé de spirales de verre.

Joyce-K1 souligne le manque d'imagination des possibles généralement envisagés et la force des modalités actuelles. Selon cette conception, les mondes K sont de type « ridicule ». Si la perception dépend en grande partie de l'expérience, des attentes et des besoins du sujet, pourquoi George ne s'invente-t-il pas un monde de bonheur où son amour pour Joyce, réciproque, se déploierait à l'infini? La figure n'est pas soumise aux fantasmes de George. Il la subit. La figure ne peut se laisser appréhender par le sujet qui la désire, sans s'évaporer.

Libertés de la figure

La figure n'a pas à faire référence exclusivement à ce qui existe, puisqu'il s'agit d'un *monde possible*.

De manière générale, on peut dire que la sémantique des mondes possibles permet de traiter des phénomènes intensionnels (les modalités) en termes extensionnels, en leur attribuant une référence non pas dans le monde actuel mais dans un monde possible. (Saint-Gelais, consulté le 25 janvier 2006)

118

L'absence d'un référent dans le monde actuel n'affecte pas la validité des mondes K et des figures de George. Les mondes possibles de George énoncent du potentiel sur l'inexistence du monde G. Lorsque George devine le travail de Joyce-K3, il dit vrai dans le contexte du monde K3. L'énoncé fictionnel Joyce-K3, la figure, ne réfère pas à une Joyce-G de façon symétrique. La figure n'est pas un « immigrant », mais un « substitut » :

La différence entre immigrants et substituts dépend de la fidélité de la représentation : alors que les immigrants qui élisent domicile dans les romans [les mondes K] y apportent leur vraie personnalité, les substituts ne sont que des mannequins portant des masques manipulés et interprétés par l'écrivain [George]. (Pavel, 1998, p. 42)

Le créateur de mondes possibles est libre, même inconsciemment, de concevoir des structures nouvelles et inusitées non réglementées par la mimesis du monde actuel : ça n'a pas été⁶ en G. Ainsi, « tous les discours obéissent à des conventions également arbitraires et sans lien avec la vérité. [...] [C'est] une version du monde et rien de plus » (*Ibid.*, p. 20). Le référent est une possibilité dans un monde tout aussi possible. Dans les mondes K, la figure peut être existante sans exister dans le monde actuel. Les personnages

⁶ Le « ça a été » de Roland Barthes (1980) est la troublante dimension temporelle de l'objet mort dans la photographie, comme trace de ce qui n'existe plus.

K sont individués. Cette individuation illustre la théorie non référentielle des objets. $K \neq G$. George n'est pas tenu d'être conséquent dans tous les mondes K. En refusant la suprématie de la mimesis, les mondes K n'ont pas à refléter le monde actuel G. Certaines correspondances peuvent toutefois être établies entre les mondes K et le monde actuel G.

Les frontières intermondes sont perméables. George mêle et agence les éléments de son histoire G aux mondes K : la récurrence d'une Joyce; l'article sur les cerveaux manquants de *l'Inquire*, le cerveau effectivement manquant de George; la morsure, tantôt celle du chien, tantôt celle de Joyce; le numéro de la boîte noire (14A62), le numéro de la plaque d'immatriculation de la voiture de George-K1 (11A64); la noyade, tantôt celle du cerveau, tantôt celle prétextée de la femme de George-K; les régates de natation où Joyce retient sa respiration très longtemps, le cerveau en immersion; la boîte noire perforée, pareille à la maison constellée de trous; l'ubiquité du docteur Kleber... George recycle.

Les matériaux de la figure

L'inaccessible Joyce est dynamisée par George. Joyce-K est un amalgame où se confondent les restes de la mémoire, fantasmes, déplacements, inventions et libertés énonciatives. La figure est un jeu complexe de reprises implicites et explicites. Les mondes possibles, les domaines sémantiques et les figures qui les habitent sont des configurations mentales. Ils résultent d'effets de miroir, de retours cycliques, de répétitions, d'enchâssements, et s'ouvrent vers des espaces hypertextuels. George semble ressasser le même matériel mnésique dans chacun des mondes K, seuls l'agencement ou le destin diffèrent.

George-K et Joyce-K ne font jamais semblant d'être. Ils attribuent à ce qu'ils vivent une valeur comparable à toute expérience réelle, actuelle. Pour George, il ne s'agit pas d'une double vie mais d'une errance. Cette approche est intégrationniste : « nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers » (*ibid.*, p. 19-20). À l'inverse, l'approche ségrégationniste considère comme oiseux le contenu des mondes K : « Selon les ségrégationnistes classiques, puisqu'en dehors du monde réel il n'y a pas d'univers du discours, l'existence, qui n'est pas un prédicat,

appartient uniquement aux êtres qui habitent l'univers de la réalité. » (*ibid.*, p. 21) Pourquoi les mondes possibles devraient-ils nécessairement respecter les lois de la logique rationnelle et finaliste? Se soumettre à ces lois serait limiter l'éventail des possibilités de ce que doit être une théorie des mondes possibles. Favoriser l'approche interne évite de rester prisonnier d'un rapport intransigeant de comparaison entre les êtres et les propositions de fiction dans les mondes de George, et leurs correspondants non fictionnels dans le monde G. La théorie des mondes possibles permet d'envisager des états de choses qui autrement pourraient être perçus comme « référentiellement opaques » :

Due à Leibniz, la notion de monde possible a été reprise [...] par des logiciens contemporains qui ont vu un instrument conceptuel permettant de penser des énoncés « référentiellement opaques », fréquents en langage ordinaire mais considérés avec suspicion par la logique classique [...] (Saint-Gelais, consulté le 25 janvier 2006)

120 Du point de vue de George-K, il ne s'agit pas de fiction ou de représentation, mais du monde actuel. George avance des propositions possibles dans des mondes possibles. L'univers U est saillant; sa structure duelle permet la cohabitation de mondes novateurs contenant des états de choses et des entités ne possédant pas nécessairement de référents à l'intérieur du monde de base G. Un des avantages de la sémantique modale est d'accorder aux mondes K de George des valeurs de vérité :

Est-ce que vous croyez aux autres vies? [...] Les vies qui se déroulent en ce moment. [...] Je vous parle de mondes possibles. Chacun de nous existe dans un nombre illimité de mondes possibles. Dans un monde, actuellement, je parle avec vous, mais votre coude est un tout petit peu plus à gauche, et dans un autre monde, vous vous intéressez à l'homme là-bas, celui avec les lunettes, et dans un autre encore vous m'avez fait faux bond il y a deux jours. (Lepage, 2000)

L'espace K est littéralement filtré, flou et diffracté. George saisit l'information de façon indirecte. Des indices de cette perception en non-connaissance de cause sont disséminés dans les mondes K, les raccords de passages entre les scènes G et K, et les métaphores du liquide, de l'électricité et du verre. Ces traces signifiantes forment plusieurs métaphores où des comparaisons explicites et jeux d'allusions visuels et auditifs verbalisent de façon oblique l'espace particulier dans lequel survit le cerveau de George. Les mondes K et G ne cessent de renvoyer indirectement à l'espace du bocal et à son contenu : l'orage-K (qui fait référence à l'activité électrique du cerveau), la neurologie, AXON (le nom très neurologique du laboratoire),

le lave-auto, le lavage de vitres, la pluie, le bain de développement photo, la cuve de privation sensorielle, le mur d'eau de la cafétéria, la machine à café, les carafes, les verres d'eau, de bière, la tasse de café, le vase, la mer, le cerveau de la rate en bocal, le distributeur d'eau, l'appartement très vitré, l'aseptisation des mondes K (pierre, métal, céramique très blanche, verre, matière réfléchissante), qui renvoie à l'aseptisation du laboratoire du docteur Kleber...

George dit avoir beaucoup voyagé, mais les décors des mondes K sont limités : cafétéria, appartement, plage et bar. Cette économie de la spatialité témoigne d'un traumatisme et est l'expression d'une répulsion de la mort : ces lieux sont hantés par la figure de la disparue. « La perception qu'on peut avoir de la réalité est influencée et orientée par des expériences antérieures. » (Godefroid, 1993, p. 289) Les répétitions de forme et de contenu sont des nœuds symptomatiques. Elles construisent une isotopie de l'écho rappelant la réverbération du milieu aqueux dans lequel baigne le cerveau de George. Les espaces mis en scène sont fonctionnels. Ce sont des systèmes spatiaux régis par une loi connotative. Dans ces espaces, le plus petit et le plus grand dénominateur commun sont George et Joyce. Il s'agit de lieux littéralement communs.



Photos extraites du film *Mondes possibles*, de Robert Lepage

Hypertextualité et déplacement

Les créations, les mondes K, reprennent des éléments du récit personnel G de George. Avec ces jeux d'allusions et de références, le travail d'élaboration des figures est rapproché du concept de transtextualité énoncé par Genette (1982, p. 7-19), et plus précisément de l'hypertextualité. La transtextualité est « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes, [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre » (*Ibid.*, p. 9-10).

L'hypertextualité est une forme de transtextualité qui repose sur un travail de réécriture. Il s'agit de relations que tisse un texte A', l'hypertexte, avec un texte d'origine A, l'hypotexte. L'auteur produit un dérivé littéraire qui n'est ni délavé ni amoindri par son statut d'hypertexte. La réécriture est faite de transformations perceptibles qui s'opèrent entre l'hypertexte et l'hypotexte. A' est une variation possible de A. Une des façons d'*hypertextualiser* un texte consiste à le transformer par déplacement. Globalement, le schéma reste le même : même intrigue, même problématique, même distribution des personnages, mêmes motifs. Les propriétés des personnages, elles, changent, et par conséquent le type de relations que ces personnages entretiendront :

Displacement constructs an essentially different version of the protoworld, redesigning its structure and reinventing its story. The most radical postmodernist rewrites create polemical antiworlds, which undermine or negate the legitimacy of the canonical protoworld. (Dolezel, 1998, p. 206-207)

L'hypertextualité n'est ni une reproduction ni un fac-similé, mais une productivité. Actualiser l'hypotexte demande évidemment un minimum d'imagination. Si l'imagination est le carburant des figures, l'imaginaire est le lieu de leur déploiement. La figure fonctionne comme une machine hypertextuelle reprenant et modifiant des portions du monde G ou, mieux, générant des structures alternatives, ce qui est caractéristique des œuvres composites postmodernes : « All postmodernist rewrites redesign, relocate, reevaluate the classic protoworld. » (*ibid.*, p. 206) La figure se nourrit de ces ajouts, recyclages et autres mutations : elle est de nature incomplète.

Incomplétude de la figure

Les fonctions intensionnelles sont les textures des mondes K. L'authentification des états de choses est cautionnée par George même si les mondes de fiction et la figure Joyce-K sont foncièrement incomplets. L'étude de la saturation, autre point de l'analyse de Dolezel, montre que cette incomplétude est intrinsèque aux œuvres de fiction. Le texte ne peut et ne veut pas tout dire. Les textures explicites sont l'ensemble des zones déterminées par le texte. Les textures implicites sont les zones consciemment indéterminées, tandis que la texture zéro est formée des blancs des mondes fictifs. La figure est toujours incomplète, à retravailler. George ne peut pas faire sienne Joyce-K. Au moment où George-K1 semble avoir trouvé une Joyce-K parfaite, à la mesure de son amour (monde K1, finale sur la plage),

Joyce-G, comble de l'ironie, débranche le cerveau de son mari. La figure est irréalisable, étant donné cette incomplétude :

only some conceivable statements about fictional entities are decidable, while some are not. The question of whether Emma Bovary committed suicide or died a natural death can be decided, but the question of whether she did not have a birthmark on her left shoulder is undecidable and, in fact, meaningless. (*ibid.*, p. 22)

Cette citation de Dolezel trouve écho dans *Mondes possibles* : premièrement, en raison du grain de beauté sur l'épaule gauche de Joyce-K3, mais aussi parce que George souffre de bovarysme, littéralement; insatisfait, il s'évade dans l'imaginaire. Malgré certaines analogies entre les mondes K et le monde actuel G, il est difficile de croire que les mondes K puissent être des mondes maximaux. Par exemple, George, pour démontrer à Joyce-K3 qu'il la connaît bien, affirme qu'elle possède un grain de beauté sur l'épaule gauche. Après vérification forcée, George constate qu'elle possède bel et bien ledit grain de beauté, ce « birthmark ». Rien ne prouve que le grain de beauté se trouvait là avant que George en affirme, par l'énonciation, l'existence. Le seul fait d'envisager une chose permet sans doute au monde K de se plier, de façon limitée et frustrante, aux projections et aux attentes référentielles de George. Ce dernier n'est ni voyant ni télépathe, seulement maître inconscient de sa projection. Il dira : « Je [George-K2] sais absolument tout. » (Lepage, 2000) Cette perspective faussement maximale n'est pas sans rappeler le paradoxe de Jessica Rabbit. Que se cache-t-il sous la robe du plantureux personnage de dessins animés? Rien. Rien que du papier. Joyce-K n'est pas davantage maximale (ou complète) que la figure de Jessica Rabbit. Accroché à l'épaule dénudée de Joyce, George lutte contre l'incomplétude. Il cherche à expliciter non pas seulement l'implicite, mais la texture zéro.

Fin?

« J'ai toujours pensé qu'il devait y avoir une seule réponse claire à toute question », affirme Joyce-K1 (*ibid.*). La sémantique des mondes possibles et l'hypertextualité montrent que le point de vue de Joyce-K1 est éminemment peu probable. Favorisant l'approche intégrationniste, *Mondes possibles* attribue aux mondes K des valeurs de vérité. Les figures de Joyce-K et de George y évoluent librement. Elles mettent en scène des scénarios hypertextuels et inventifs, des scénarios de fantasmes, cris désespérés d'un sujet qui se cherche. Inquiet, George est incapable d'assumer et de visualiser

sa propre fin. On ne rencontre jamais la mort en face dans *Mondes possibles*; pareil aux détectives, le spectateur découvre la scène du crime et devine que Joyce a débranché le système d'alimentation. Pour George, la mort n'est pas un événement ponctuel, mais un processus.

À tous ceux qui tenteront d'élucider *Mondes possibles* et d'en épuiser les interprétations possibles, Joyce-K1 rétorquerait : « Mais en fait, il n'y a rien derrière tout ça, juste une série de possibilités fantomatiques. Parce qu'en fin de compte tout existe. Un point c'est tout. » <

Médiagraphie

BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 192 p.

BAUDRILLARD, Jean. 1988. *De la séduction*. Paris : Denoël, 246 p.

COURBOIS, Jean-Marie. Consulté le 10 mars 2005. « La séquence de Fibonacci ». *La théorie d'Elliott expliquée de A à Z*.
<http://perso.wanadoo.fr/j-m.courbois/elliott/lecons/chap16.htm>

DOLEZEL, Lubomir. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 339 p.

GENETTE, Gérard. 1982. « Cinq types de transtextualité, dont l'hypertextualité ». *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, p. 7-19.

GODEFROID, Jo. 1993. *Les fondements de la psychologie : science humaine et science cognitive*. Paris : Vigot; Montréal : Études vivantes, 816 p.

LEPAGE, Robert. 2000. *Mondes possibles*. Version française de *Possible Worlds*. Scénario de Robert Lepage et John Mighton. Film 35 mm, coul., 93 min. Canada : Alliance Atlantis Communications.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1976. « Le monde perçu ». *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, p. 233-422.

PAVEL, Thomas. 1998. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 210 p.

SAINT-GELAIS, Richard. Consulté le 25 janvier 2006. « Ambitions et limites de la fiction ». *Fabula : théories de la fiction littéraire*.
<http://www.fabula.org/revue/cr/122.php>

Hors-dossier

> **Représentation de tropismes et recréation du signe linguistique**

dans *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute

Mylène Fortin

> Chaque écrivain regroupé dans le Nouveau Roman, essentiellement situé entre les années 1950 et 1965, explore à sa manière les modalités du récit traditionnel afin de les dépasser, c'est-à-dire de les adapter à des réalités contemporaines. Le caractère subversif de cette catégorie de romans a amené plusieurs auteurs à produire des essais pour expliquer et justifier leurs démarches artistiques. Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon et Nathalie Sarraute s'inscrivent à la fois comme romanciers et théoriciens du Nouveau Roman. Ces auteurs s'entendent pour dire que la catégorisation Nouveau Roman est basée sur le renouvellement constant des modalités du récit plutôt que sur des règles strictes et définitives. Au cours de cet article, nous nous intéresserons à *Portrait d'un inconnu* (1956b [1948]), de Nathalie Sarraute. En comparant brièvement la démarche de Sarraute à celles de Claude Simon, de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet, nous mettrons en lumière la manière dont ce roman s'inscrit de façon particulière dans la catégorie du Nouveau Roman. Nous verrons comment l'instance narrative privilégiée par Sarraute prend la place de l'intrigue dans le roman à l'étude. Ensuite, le rôle du lecteur comme agent essentiel à la perpétuation des tropismes sera porté au jour. Puis nous expliquerons comment et en quoi l'écriture de Sarraute cherche à transcender le réel.

Les principales contributions du Nouveau Roman au renouvellement des modalités du récit : l'inscription particulière de Nathalie Sarraute au sein de ce groupe

Les essais *Pour un nouveau roman* (Robbe-Grillet, 1963), *Essais sur le roman* (Butor, 1992), *Discours de Stockholm* (Simon, 1986) et *L'ère du soupçon* (Sarraute, 1956a) permettent de tracer les contours du Nouveau Roman, c'est pourquoi nous nous attarderons sur certaines considérations théoriques tirées de ces ouvrages. Chacun des nouveaux romanciers diverge à sa manière de la notion de réalisme propre aux romans français du XIX^e siècle, provoquant inévitablement des mutations au sein des différents rapports écrivain-récit-lecteur. L'absence de repères clairs, due à la subversion de conventions textuelles (chronologie, intrigue, personnages, spatialité, temporalité, narrativité, etc.), sollicite une attention particulière de la part du lecteur. Robbe-Grillet, Simon, Butor et Sarraute, fort probablement en réponse à une réception mitigée, justifient et expliquent leurs démarches. Robbe-Grillet souligne un élément fondamental du Nouveau Roman, soit le fait de placer l'écriture au premier plan. Par le fait même, il offre des pistes de lecture :

130

Les Gommages ou *Le Voyeur* comportent l'un et l'autre une trame, une action, des plus facilement discernables, riche par surcroît d'éléments considérés en général comme dramatiques. S'ils ont au début semblé désamorçés à certains lecteurs, n'est-ce pas simplement que le mouvement de l'écriture y est plus important que celui des passions et des crimes? (Robbe-Grillet, 1963, p. 32)

L'écrivain assume pleinement son refus de voiler l'acte d'énonciation. Il reproche implicitement aux lecteurs d'interpréter la nouveauté et la différence comme des maladroitures ou faiblesses de style, occultant ainsi la motivation profonde qui justifie une démarche artistique donnée. Michel Butor sollicite encore plus directement les efforts du lecteur. Pour lui, « si le romancier publie son livre, [...] c'est qu'il a besoin du lecteur pour le mener à bien, comme complice de sa constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne, intelligence et regard » (1992, p. 17). Le Nouveau Roman s'oppose au principe même des genres littéraires puisque ses règles sont intrinsèques plutôt qu'extrinsèques. Le lecteur gagnerait à appréhender chaque œuvre avec un esprit vierge, dénué de toute référence à des conventions littéraires plus ou moins figées. Claude Simon semble vouloir

transcender la fiction en éliminant les références extérieures, concédant au récit littéraire une logique exclusivement interne. Il préconise

une crédibilité, plus fiable que celle, toujours discutable, qu'on peut attribuer à une fiction, une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire. (Simon, 1986, p. 22)

Ainsi, au lieu de refléter ou transposer le monde, l'œuvre devient un univers autonome puisqu'elle contient toutes les clés nécessaires à la compréhension du texte.

Alors que bon nombre de nouveaux romans sollicitent l'intelligence, le discernement et l'esprit critique du lecteur, Sarraute vise des interactions texte / lecteur à un niveau inconscient, là où agissent les tropismes. La terminologie du signe linguistique de Ferdinand de Saussure (signe = signifiant + signifié) servira d'appui à notre réflexion sur la nature des tropismes. Cette équation semble constituer le fondement de ce que Sarraute nomme *tropismes*, soit l'appropriation personnelle des mots. Par exemple, le signifié du mot *père* pour un individu donné peut dépendre de la nature de sa relation avec son propre père, ou encore de sa conception de son rôle parental s'il est lui-même père, et nous pourrions énumérer ainsi d'infinies possibilités de représentations personnelles (signifiés) et uniques de *père* (signifiant). Il s'agit ici de ce que Sarraute nomme la *sous-conversation*. Le signifié attribué à un signifiant dépend de l'appareil psychique, soit l'ensemble des particularités, intellectuelles et affectives, qui influencent la pensée de l'individu captant un signifiant donné. Saussure insiste sur le caractère indissociable des deux parties, signifiant et signifié, du signe linguistique. L'originalité de Sarraute est justement d'avoir transposé dans une voix narrative les *opérations psychiques* inconscientes (mouvements intérieurs subtils, tropismes) permettant au signifiant et au signifié de s'unir pour former un signe linguistique.

La voix narrative épousant le mouvement des tropismes comme élément central de l'intrigue dans *Portrait d'un inconnu*

L'intrigue du roman *Portrait d'un inconnu* semble a priori floue. Il semble vain de tenter d'établir un lien de causalité entre les différentes actions du récit, car la voix narrative de *Portrait d'un inconnu* met en scène des *états psychologiques* plutôt que des personnages. Sarraute veut ainsi

mettre l'accent sur la narration plutôt que sur l'intrigue au sens traditionnel du terme.

Il faut donc empêcher le lecteur de courir deux lièvres à la fois, et puisque ce que les personnages gagnent en vitalité facile et en vraisemblance, les états psychologiques auxquels ils servent de support le perdent en vérité profonde, il faut éviter qu'il disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible des indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-l'œil. (Sarraute, 1956a, p. 74)

La démarche de Sarraute vise en quelque sorte à déjouer la pensée rationnelle en représentant l'intériorité humaine dans son intimité profonde et inconsciente. L'auteure cherche à pointer le *lieu*, invisible et mouvant, où s'opère la transformation des mots, entre l'intériorité la plus secrète de l'être et la formation en un discours, et inversement, entre les mots reçus, perçus, entendus de l'extérieur, et l'effet qu'ils produisent à l'intérieur, au contact de certains affects. Les contenus affectifs se propagent sournoisement, à l'instar de bactéries, d'un individu à un autre, par le biais de la conversation et de la *sous-conversation*. Le pouvoir des mots tend à se concrétiser dans *Portrait d'un inconnu*. L'intrigue est détournée vers l'univers intérieur de la voix narrative, dont les tropismes sont décrits par l'analogie suivante : « Certains détails, en apparence insignifiants, de leur aspect, de leur accoutrement m'accrochent tout de suite, m'agrippent — un coup de harpon qui enfonce et tire. » (Sarraute, 1956b, p. 31) La subtilité des tropismes se déploie dans les mouvements d'attraction subis par la voix narrative, dont la subjectivité est ostensiblement impliquée. Les personnages de Sarraute semblent faire de la *projection*, pour emprunter ce terme à la psychologie, désignant la propension naturelle de chacun à remarquer chez l'autre d'abord ce qu'il porte en lui-même. Certaines particularités de l'intériorité de la voix narrative sont ainsi mises au jour, sans toutefois être nommées par une expression commune, ou encore catégorisées. De cette façon, l'accent est mis sur le mouvement plutôt que sur le contenu. **La voix narrative s'attarde aux effets des paroles, qui semblent suffisamment puissantes pour creuser une espèce de tunnel traversant la conscience, plutôt qu'aux paroles elles-mêmes** : « Je sentais que certains mots qu'on prononçait ouvraient de vastes entonnoirs, d'immenses précipices. » (*Ibid.*, p. 132) Les paroles qui enclenchent une sorte de réaction en chaîne, ouvrant l'accès à des contenus actifs, plus ou moins conscients, de la psyché humaine, varient d'un être à l'autre, selon

la sensibilité et l'expérience de chacun. Ainsi descendent les paroles vers l'univers inconscient des individus :

Les mots pénètrent en nous à notre insu, s'implantent en nous profondément, et puis, parfois longtemps après, ils se dressent en nous brusquement et nous forcent à nous arrêter tout à coup au milieu de la rue, ou nous font sursauter la nuit et nous asseoir, inquiets, sur notre lit. (*Ibid.*, p. 86)

Sans raison apparente, le souvenir de certaines paroles entendues peut ressurgir brusquement dans la conscience. Il semble que ces mots aient leur vie propre, qu'ils continuent de cheminer dans l'esprit même lorsque l'attention n'y est pas du tout fixée. Nul n'échappe aux tropismes, car ils pénètrent et voyagent en chacun de nous, même à notre insu. Cependant, certains personnages de *Portrait d'un inconnu* préfèrent ne pas porter attention à ce qui se passe au plus profond d'eux-mêmes. Un questionnement quant à l'importance accordée à la vie intérieure émerge à la lecture du passage suivant :

Ce sont des choses auxquelles ils n'accordent jamais le droit de cité, des choses dont ils ne daignent jamais se préoccuper, ces petits remous en eux, ces vagues légères qui se succèdent en eux sans cesse : comment vivrait-on, s'il fallait s'arrêter à tout cela? (*Ibid.*, p. 138)

Sarraute s'arrête justement à *tout cela*, pour construire son univers romanesque. Elle utilise l'analogie, figure de style idéale pour illustrer les tropismes. Dans l'extrait qui suit, les *défenses* de la voix narrative sont déjouées par un interlocuteur insistant et intrusif.

Tout de suite, je perds pied avec lui. [...] Il sent vaguement, avec son flair subtil quelque chose en moi, une petite bête apeurée tout au fond de moi qui tremble et se blottit. Il cherche, comme on fouille avec le bout d'une tige de fer pour dénicher un crabe dans le creux d'un rocher. (*Ibid.*, p. 37)

Cette analogie représente bien l'expression commune *il me cherche*. On peut *chercher*, par exemple, la colère de l'autre, ou encore sa compassion, mais le but est toujours de provoquer l'autre afin de lui soustraire quelque chose, ou encore de le contraindre à réagir et dévoiler une partie secrète de son être. Les tropismes sont donc, en quelque sorte, porteurs et déclencheurs d'une vérité pulsionnelle, émotionnelle ou sentimentale. Ils paraissent « constituer la source secrète de notre existence » (Sarraute, « Préface », 1956a, p. 8). La profondeur de l'être est atteinte, au-delà des valeurs sociales, culturelles, religieuses, morales ou autres. La voix narrative exprime finement les processus d'attraction en laissant indéterminée la nature de cette attirance : « Il y a sous tous les actes, même insignifiants en

apparence et anodins, comme un envers, une autre face cachée, connue de nous seuls, et qui est tournée vers moi. C'est par là sans doute qu'il m'attire, qu'il me tient toujours si fort. » (Sarraute, 1956b, p. 87) Ainsi, la voix narrative remarque que l'attirance répond à des lois qui dépassent tout entendement. Ces mouvements incessants d'attraction et de répulsion forment, entre les êtres, un système aussi complexe que celui maintenant les innombrables planètes à des distances données les unes des autres. La distance qui sépare les individus est souvent déterminée par les phrases qu'ils échangent entre eux : « Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs. » (Sarraute, 1956a, p. 102) Bien que les paroles soient le transmetteur par excellence des tropismes, ces « mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs » sont difficilement traduisibles. D'abord, il est généralement beaucoup plus facile de parler et d'analyser les autres que de se comprendre soi-même. Dans cet ordre d'idées, il est intéressant de noter les détails sur lesquels la voix narrative insiste, car cela révèle ce qui l'attire et ce qu'elle évite. En fait, les descriptions sont souvent liées à l'émotivité plutôt qu'à une sphère purement matérielle. Les descriptions en apprennent donc tout autant sur l'objet décrit que sur la voix narrative. La description d'un lieu, par exemple, peut être constituée par une projection à l'extérieur d'un vécu personnel :

comme on fait souvent dans les villes inconnues, appliquer les choses et maintenir en avant des images puisées dans les réminiscences, littéraires ou autres, des souvenirs de tableaux ou même de cartes postales dans le genre de celles où l'on peut voir au verso : Paris. Bords de la Seine. Un square. (Sarraute, 1956b, p. 29)

Les lieux communs sont forcément perçus différemment par chaque individu. La voix narrative de *Portrait d'un inconnu* possède sa propre façon de percevoir. Sarraute assume et met en lumière l'impossibilité d'un regard similaire pour tous. Même si des gens partagent une même lecture, elle sera personnelle à chacun; tous auront une expérience différente de cette lecture. Non uniquement réservée aux personnages comme dans le récit dit *traditionnel* du XIX^e siècle, l'intrigue est déplacée sur les terrains de la narration et des lecteurs.

La réception : le lecteur comme instance déterminante de l'intrigue

La voix narrative de *Portrait d'un inconnu* contribue à installer un climat d'honnêteté avec le lecteur, car, selon Sarraute, « dès que le romancier essaie de [...] décrire sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire : "Qui dit ça?" » (1956a, p. 71) Dans *Portrait d'un inconnu*, l'histoire de la voix narrative, s'articulant principalement autour de son rapport avec les personnages, tient une importance équivalente à l'histoire des protagonistes, soit le père et la fille. Ils sont, en quelque sorte, sur le même terrain. Aussi, l'écriture de Sarraute tend à amener le lecteur sur ce même terrain :

[L]e lecteur, privé de tous ses jalons habituels et de ses points de repère, soustrait à toute autorité, mis brusquement en présence d'une matière inconnue, désespéré et méfiant, au lieu de s'abandonner les yeux fermés comme il aime tant faire, [est] obligé de confronter à tout moment ce qu'on lui montr[e] avec ce qu'il vo[it]. (*Ibid.*, p. 97)

Sarraute veut situer le lecteur comme actant plutôt que spectateur. Pour ce faire, la voix narrative se doit d'épouser les mouvements de la psyché humaine, dont l'essence est toujours partiellement voilée.

Le roman n'atteint pas son but par lui-même; l'acte de lecture est essentiel à la mise en branle de l'intrigue. Le titre même du roman, *Portrait d'un inconnu*, est en ce sens très significatif, car il expose le caractère chimérique de ce qui est entrepris. Comment peut-on, à l'aide de mots, faire le *portrait d'un inconnu*? Le miroir, au sens figuré bien sûr, est probablement la solution la plus évidente à cette impasse. L'analogie du miroir semble amener une compréhension de l'effet du récit de Sarraute sur le lecteur. Sarraute cherche

une technique qui donnerait l'illusion au lecteur de refaire lui-même [d]es actions avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit. (*Ibid.*, p. 117)

Sarraute veut situer le lecteur comme actant plutôt que spectateur. Pour ce faire, la voix narrative se doit d'épouser les mouvements de la psyché humaine, dont l'essence est toujours partiellement voilée. La perception de chacun des instants de la vie est déterminée par les sens et la conscience.

Il y a donc une limite indéniable à ce qu'il est possible de percevoir. Une interprétation quasi exhaustive d'un caractère — par exemple comme l'a fait Stendhal, dans un récit à la troisième personne, pour le protagoniste Julien dans *Le rouge et le noir* (1830), ou encore Proust, à la première personne, pour Marcel dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) — prive le personnage du halo de mystère entourant chaque instant de la vie humaine. Comment expliquer ou même représenter la complexité des réactions humaines dont la nature même est essentiellement inconsciente? Sarraute veut éviter de décortiquer un univers psychologique sans tenir compte de sa détermination inconsciente. Afin d'être fidèle à la réalité psychologique, la voix narrative de *Portrait d'un inconnu* possède un univers inconscient. Comme Sarraute, Proust s'est intéressé aux rouages de la psychologie humaine, mais le résultat atteint par ce dernier ne rejoint guère les préoccupations esthétiques de Sarraute puisque la voix narrative utilisée par ce dernier ne respecte pas les limites des perceptions humaines.

Il [Proust] a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel immobile. Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a rarement — pour ne pas dire jamais — essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent. (Sarraute, 1956a, p. 98)

Les mouvements intérieurs sont essentiels pour Sarraute, et le grand défi est de ne pas les figer par l'écriture. André Gide croit, comme Sarraute, que Proust « a amassé la matière première d'une œuvre plutôt qu'il a réalisé l'œuvre elle-même » (*Ibid.*, p. 99). Sarraute veut dépasser l'analyse à distance, c'est-à-dire d'un point de vue extérieur, pour pénétrer et épouser les mouvements intérieurs habitant ses personnages et la voix narrative. Elle veut éviter de faire comme Proust qui a

incité le lecteur à faire fonctionner son intelligence au lieu de lui avoir donné la sensation de revivre une expérience, d'accomplir lui-même, sans savoir trop ce qu'il fait ni où il va, des actions — ce qui a toujours été et ce qui est encore propre à toute œuvre romanesque. (*Ibid.*, p. 99)

La voix narrative chez Sarraute, au lieu d'exposer l'intrigue, est construite de manière à entraîner le lecteur dans les mouvements intérieurs subtils qui constituent l'intrigue. Le lecteur devient ainsi un actant essentiel de l'action principale du récit :

[C]es mouvements intérieurs [tropismes], l'auteur — et avec lui le lecteur — devrait les faire en même temps que le personnage, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où leur intensité croissante les fait surgir à la surface, ils s'enrobent, pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors, de la capsule protectrice des paroles. (*Ibid.*, p. 104)

Les mots contiennent des sens cachés, des *sous-sens*, c'est-à-dire qu'à un seul signifiant correspond une multitude de possibilités de signifiés. Dans cette optique, le lecteur joue un rôle essentiel. Le but de l'auteure ne serait pas atteint si les mots n'étaient pas reçus pour générer de nouveaux tropismes. D'ailleurs, les forces régissant les tropismes sont décrites alors que la nature des émotions et des sentiments est souvent occultée. Par exemple, les mouvements contraires qui régissent l'émission des tropismes sont énoncés : « [E]n même temps qu'afin de toucher ce partenaire [récepteur / lecteur], ils montent de nos recoins obscurs vers la lumière du jour, une crainte les refoule vers l'ombre. » (*Ibid.*, p. 101) Ces mouvements contradictoires, rendus plus ou moins ostensibles chez un personnage donné, pourront permettre au lecteur d'être touché, mais sans toutefois s'identifier en comparant des contenus jaillissants ou refoulés avec sa propre intériorité. Le mouvement prime sur le contenu puisque les effets sont décrits alors que les causes demeurent occultées. Sarraute fait revivre au lecteur ces mouvements d'impulsion et de retenue, tout en évitant un regard extérieur à ces mouvements qui servirait à les analyser, car cette analyse, en sollicitant son esprit logique, déplace l'attention du lecteur. Si l'on considère l'intrigue comme étant le pilier central du romanesque, le lecteur tient un rôle de personnage, tout comme la voix narrative de *Portrait d'un inconnu*. Comme il y a rarement des indices clairs dans ce roman pour nommer les contenus psychiques refoulés (jalousie, honte, angoisse, tristesse, désir, etc.), le lecteur a tout l'espace pour projeter, plus ou moins consciemment, l'espace de sa propre intimité. Un réseau de projections est ainsi favorisé, de la voix narrative vers les personnages, puis du lecteur vers les personnages, incluant la voix narrative.



Trois photographies d'un tropisme prises à 30 minutes environ d'intervalle, tirées de <http://www.snv.jussieu.fr/bmedia/mouvements/trop-hapto.htm>

Dialogisme et transcendance

L'écriture de Sarraute propose au lecteur un rythme qui s'apparente plutôt à celui de l'influx sensoriel qu'au raisonnement intellectuel :

Car rien n'égale la vitesse avec laquelle elles [les paroles] touchent l'interlocuteur au moment où il est le moins sur ses gardes, ne lui donnant souvent qu'une sensation de chatouillement désagréable ou de légère brûlure, la précision avec laquelle elles vont tout droit en lui aux points les plus secrets et les plus vulnérables, se logent dans les replis les plus profonds, sans qu'il ait le désir ni le moyen ni le temps de riposter. Mais, déposées en lui, elles enflent, elles explosent, elles provoquent autour d'elles des ondes et des remous qui, à leur tour, montent, affleurent et se déploient au-dehors en paroles. (*Ibid.*, p. 103-104)

Pour que l'influx sensoriel soit traduit par la voix narrative, l'écriture doit transcender le réel. L'acte de parole est accompagné de signaux permettant de préciser le sens du message, comme la tonalité, le débit, la force de la voix, mais aussi d'une foule d'autres éléments perçus de façon intuitive, donc ni nommés ni analysés de manière consciente. Dans ses dialogues, Sarraute transpose non seulement des mots échangés, mais aussi les sensations et intuitions inhérentes à l'acte de communication orale. L'auteure ne se contente pas d'imiter le dialogue quotidien, car une telle entreprise ramènerait le lecteur sur un terrain connu, l'incitant à demeurer dans un confort où la lecture ne l'ébranlerait pas. Selon Sarraute, Ivy Compton-Burnett a porté le dialogue près de ce but, soit celui de mobiliser suffisamment l'attention du lecteur afin de l'amener à vivre ou subir des mouvements intérieurs, similaires à ceux véhiculés par les personnages. Les dialogues de Compton-Burnett n'imitent pas le réel : « Ces longues phrases guindées, à la fois rigides et sinueuses, ne rappellent aucune conversation entendue. Et pourtant, si elles paraissent étranges, elles ne donnent jamais une impression de fausseté ou de gratuité. » (*Ibid.*, p. 119) Les dialogues peuvent être tout à fait vraisemblables, sans toutefois imiter le réel. Ceux de Compton-Burnett se situent entre la conversation et la *sous-conversation* : « Les mouvements intérieurs, dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au-dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. » (*Ibid.*, p. 120) La complexité de la vie psychologique tend à émerger dans le dialogue, changeant inéluctablement la forme de ce dialogue. Selon Sarraute, « ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action [intrigue] abandonne s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel » (*Ibid.*,

p. 104). Les indicateurs (tirets, guillemets, etc.) révèlent trop ostensiblement la présence d'un auteur. Sarraute est bel et bien présente, elle partage en quelque sorte une expérience avec le lecteur, mais sa présence est plutôt *fondue* dans tout le texte. Tout écrivain, devant une œuvre en construction, est lui-même habité par des mouvements intérieurs semblables à ceux que tente de dépeindre Sarraute. Une distance sépare Sarraute des personnages, des lecteurs et de la voix narrative, similaire à celle qui sépare les individus entre eux dans la réalité. La voix narrative ne sait pas tout des personnages. L'auteure veut éviter que le lecteur ne porte des jugements de valeur. Ainsi, par des verbes ou adverbess marquant l'incertitude, ou le *souçon*, pour reprendre un terme de Sarraute, la narration dévoile les failles de sa subjectivité, qui ne peut percevoir avec certitude la vérité absolue des objets : « il me semble, [...] probablement, [...] on devinait » (Sarraute, 1956b, p. 23). Aussi, la raison profonde de la violente dispute éclatant entre les personnages du père et de la fille échappe en grande partie au personnage qu'incarne la voix narrative. La fille provoque volontairement son père « [p]our l'atteindre peut-être aussi, à son tour, quelque part au fond de lui, en un point sensible qu'elle connaît bien. Un point secret connu d'eux seuls » (*Ibid.*, p. 181). Les éléments communs aux personnages les lient, mais aussi les éloignent l'un de l'autre. Les mouvements d'impulsion et de refoulement qui se passent à l'intérieur des personnages semblent se produire aussi entre les personnages, qui s'attirent et se rejettent sans cesse. Sarraute, en occultant l'histoire des personnages et leurs caractéristiques, évite les références à la réalité. L'auteure est consciente que d'autres ont entrepris de démystifier la complexité de l'intériorité humaine et des rapports interpersonnels, mais elle considère que personne n'a réussi à dépeindre le vécu émotif de personnages en évitant le piège des catégorisations sociales :

Quant à Proust, il a beau s'acharner à séparer en parcelles infimes la matière impalpable qu'il a ramenée des tréfonds de ses personnages, dans l'espoir d'en extraire je ne sais quelle substance anonyme dont serait composée l'humanité tout entière, à peine le lecteur referme-t-il son livre [...] qu'[il] reconnaît aussitôt un riche homme du monde amoureux d'une femme entretenue, un médecin arrivé, gobeur et balourd, [...] qui vont rejoindre dans son musée imaginaire toute une vaste collection de personnages romanesques. (Sarraute, 1956a, p. 85-86)

Catégoriser les individus implique une certaine emprise sur ceux-ci. Dans la réalité, aucune emprise réelle sur le monde extérieur n'est possible; l'être humain est beaucoup trop complexe pour être enfermé dans des catégories ou *types*. « [La] pensée emprisonnée court toujours dans le même sillon. »

(Sarraute, 1956b, p. 122) Sarraute veut forcer son lecteur à sortir de ce *sillon*, cette prison. Par la fusion qui se crée d'emblée dans leurs moments de crise, les personnages perdent en partie leur identité propre, sortant, en quelque sorte, d'eux-mêmes. Le père *cherche* sa fille, en la provoquant « [a]vec le flair aigu du chien qui gratte et fouille la terre pour faire sortir au-dehors la bête blottie au fond de son terrier » (*ibid.*, p. 167). Le désir d'atteindre une vérité intime enfouie dans l'autre prime sur le respect accordé à cet autre. Les limites de chacun ne sont plus considérées; « leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens, les carapaces, les armures craquent de toutes parts, ils sont nus, sans protection, ils glissent, enlacés l'un à l'autre, ils descendent comme au fond d'un puits » (*ibid.*, p. 167). Ces images de chute suggèrent une descente sous la conscience. En cet endroit, la raison est en quelque sorte engloutie par des affects de toutes sortes. La fusion qui s'opère entre le père et sa fille est semblable à celle qui existe par moments entre la voix narrative et les personnages, lorsque la limite qui les sépare devient floue, qu'ils sont inexplicablement aimantés entre eux. La provocation n'aboutit pas systématiquement à une dispute. Il se peut que le *poisson* ne morde pas à l'*hameçon* de la provocation :

Il n'y a plus rien en moi maintenant qui l'excite, qui l'incite à me provoquer. J'ai beau tendre l'oreille, je ne perçois plus dans les paroles que nous échangeons ces résonances qu'elles avaient autrefois, ces prolongements qui s'enfonçaient en nous si loin. (*ibid.*, p. 209)

Les éléments refoulés, par exemple, risquent de surgir s'il y a provocation. L'individu confronté se voit obligé de considérer ses faiblesses, ses failles intérieures. Ainsi, certaines gens peuvent être tentés de s'effacer afin d'éviter la complexité des remous intérieurs :

Ce qu'elle cherche, c'est à éviter surtout ce qui pourrait étonner ou paraître anormal, déplacé, les prétentions, les bizarreries; elle se contente modestement d'articles bien éprouvés, solides et peu coûteux. [...] Il faut qu'on la conseille, qu'on la rassure, elle a si peur de se tromper, elle n'ose se fier à elle-même. (*ibid.*, p. 55-56)

La peur des tropismes peut empêcher l'être de vivre spontanément et d'adopter une attitude créative face à la vie. La tendance au refoulement est généralement inutile puisque les éléments refoulés continuent d'exister même s'ils ne sont plus perceptibles à la conscience : « Ils [les mouvements intérieurs subtils] débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent. » (Sarraute, 1956a, « Préface », p. 9) Ce sont ces mêmes mécanismes, utilisés pour cacher certains remous intérieurs, qui risquent de dévoiler les secrets les plus intimes de l'être. Par exemple, le

corps trahit le climat psychique, ou l'état psychologique. La voix narrative n'est pas dupe des mécanismes de protection des personnages : « elle a retrouvé sa coquille bien vite, sa carapace où elle se tient à l'abri » (Sarraute, 1956b, p. 38). Les personnages de commères montrent que le mouvement même du refoulement n'arrive pas à arrêter le reflux incessant des tropismes.

La voix narrative remarque

[c]et air qu'elles ont de ne pas vouloir attirer l'attention, établir un contact, offrir la moindre prise, comme si elles craignaient qu'un regard trop appuyé ne fit sourdre au-dehors quelque chose qui se tient tapi derrière leurs murs, quelque chose qu'elles secrètent malgré elles et contiennent. (*ibid.*, p. 95-96)

L'attitude inauthentique des commères attise la curiosité de la voix narrative, qui cherche à dépasser les apparences et, par le fait même, incite le lecteur à faire de même.

Pour une vision du monde ouverte et authentique

À la suite de la découverte des camps nazis ainsi que des premières utilisations de l'arme nucléaire à Hiroshima et à Nagasaki en août 1945, l'humanité, ayant montré qu'elle pouvait s'anéantir, entre dans ce que Nathalie Sarraute nomme *l'ère du soupçon*. Dès lors, les écrivains sont davantage préoccupés par la position de l'homme dans l'univers. *L'ère du soupçon*, rétive à toutes formes de certitudes, voit se développer une littérature ne s'appuyant plus sur une réalité immuable. Grâce aux pouvoirs du langage, les écrivains du Nouveau Roman étudient l'homme de manière indirecte. Nathalie Sarraute traite de l'homme par l'intermédiaire de jeux sur le langage, en posant le lecteur comme instance déterminante de l'intrigue et en utilisant ses personnages comme support pour des tropismes. L'humanité, consciente de son pouvoir d'autodestruction, se replie sur elle-même. Les atrocités de la Seconde Guerre mondiale contribuent à l'effondrement des croyances religieuses. Comme l'humanité, le Nouveau Roman ne se réfère plus qu'à lui-même, se créant un univers autonome. <

Bibliographie

BUTOR, Michel. 1992. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 196 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris : Éditions de Minuit, 152 p.

SARRAUTE, Nathalie. 1956a. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 152 p.

_____. 1956b [1948]. *Portrait d'un inconnu*. Paris : Gallimard, 212 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1972. « Nature du signe linguistique ». *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, p. 93-103.

SIMON, Claude. 1986. *Discours de Stockholm*. Paris : Éditions de Minuit, 32 p.

> Les langages de l'ailleurs

Autour de l'exotisme dans *Salammbô*

Dominic Marcil

[...] tout cela montait l'un sur l'autre
en se cachant à demi, d'une façon
merveilleuse et incompréhensible. On y
sentait la succession des âges et comme
des souvenirs de patries oubliées.
Gustave Flaubert, *Salammbô*, 2001 [1862].

> Concevant l'exotisme comme tout ce qui est « en dehors », Victor Segalen voyait, à juste titre, deux types d'exotisme : l'un dans l'espace et l'autre dans le temps¹. Toutefois, si elles semblent aller de soi, les deux catégories, à regarder la production littéraire exotique des XIX^e et XX^e siècles, sont souvent imbriquées l'une dans l'autre. Que ce soit dans *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, dans *René Leys* de Victor Segalen, ou encore dans l'imaginaire égyptien de Théophile Gautier, l'Orient exotique que ces écrivains recherchent est investi d'une dimension archaïque; l'ailleurs, en lui-même, ne suffit pas. **Il faut chercher plus loin, creuser toujours davantage pour, au fond, que l'ailleurs se révèle inaccessible, d'où sa puissante capacité à faire rêver, à activer les mécanismes de l'imaginaire.** Gustave Flaubert avait sans doute compris, comme plusieurs de ses compatriotes, cette puissance créatrice de l'ailleurs. Dégoûté de son époque embourgeoisée et plus qu'ennuyé par sa fréquentation, durant sept ans, avec la « Bovary », il avait sans doute un goût de fuite lorsqu'il décida d'entamer la rédaction de *Salammbô* en 1857. Et cette fuite trouvera son aboutissement au II^e siècle avant J.-C. dans l'archaïsme d'une Carthage largement imaginaire, alors que la ville est menacée par une invasion barbare.

¹ Voir Segalen, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier : Fata Morgana, p. 20-25.

Effet de réel, effet d'exotisme

Écrire un roman dans lequel l'action se déroule dans une civilisation disparue n'est pas sans poser problème. Anéantie par Rome après la troisième guerre punique, Carthage aura laissé peu de documents relatant son histoire. Bien qu'il se soit inspiré de plusieurs ouvrages, Flaubert a dû réinventer l'environnement carthaginois à cause des nombreuses zones d'ombre de l'histoire de la civilisation. Or cette réinvention, qui participe largement à l'exotisme du roman, semble aller en contradiction avec les techniques romanesques de l'école réaliste : comment arrimer le réel à l'exotisme, qui se donne justement comme l'envers du familier auquel renvoie nécessairement le référent du langage réaliste. Rendre l'exotisme familier, voilà le paradoxe de *Salammbô*. Flaubert jouera donc pleinement de ce que Barthes appelait « l'effet de réel » :

Le signifié est expulsé du signe [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation; car le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier. (Barthes, 1982, p. 88)

144

Cet « effet de réel » est fortement présent dans l'utilisation des toponymes (« Kinsido », « Samnium », « Syrtes »), des noms d'armes (« hélépole », « tollénone », « sarisse »), des termes liés à la botanique (« caroubier », « cardamome ») ou à des dieux obscurs (« Astoreth », « Mylitta », « Athara »). Pour le lecteur non spécialiste, le foisonnement de ces termes crée certainement un effet d'étrangeté, car, en eux-mêmes, ils n'ont pratiquement aucun référent. Les noms propres utilisés par Flaubert participent également à cet effet d'étrangeté : « Annaba », « Magdassan », « Taanach », « Baat-Baal », etc. Tous ces noms, dans leur sonorité, ne sont pas familiers au lecteur francophone; et ils connotent une langue de l'ailleurs, sinon *des* langues de l'ailleurs. Ce procédé, en quelque sorte, remplace l'utilisation des termes translittérés, plus fréquents chez un écrivain comme Gérard de Nerval². Flaubert évoque d'ailleurs ce caractère étrange des langues dans ce passage où sont présentés les barbares:

² Dans *Voyage en Orient*, par exemple, Nerval fera correspondre fréquemment des éléments de la culture égyptienne à la culture occidentale afin de les rendre plus intelligibles au lecteur. Par exemple, lorsqu'il évoque les assaisonnements de *meloukia*, il spécifie : « légumes savoureux dont l'un remplace à peu près l'épinard... » (1980. *Voyage en Orient I*, Paris : Garnier-Flammarion, p. 215)

Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome. On entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques bruissantes comme des chars de bataille, et les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, âpres comme des cris de chacal. (Flaubert, 2001, p. 59)

La narration refuse la contemplation : l'ailleurs ne peut simplement être perçu, il doit être interprété, le lecteur devant aller au-delà du paysage, car le foisonnement de détails et de termes (sur-)précis ne manque pas de le dérouter.

Sorte de nouvelle Babel, le clan des mercenaires est polyglotte, et, à la façon dont elles sont comparées à des « chars de bataille », aux « consonnes du désert » ou à des « cris de chacal », les langues, dans leur sonorité même, véhiculent des connotations d'un lointain barbare. Selon Lionel Bottineau, les termes techniques ou archaïques, et le caractère « lointain » de la sonorité des toponymes mettent en place une « poésie exotique » qui, si elle est, dans son foisonnement, vide de sens, ne participe pas moins à une « illusion référentielle » inscrivant l'espace romanesque de *Salammbô* dans une réalité fictive³. Dans cette perspective, la recherche du pittoresque, si chère à bon nombre d'écrivains voyageurs du XIX^e siècle, devient impossible. Selon Jean-Marc Moura, le pittoresque se définit comme la « qualité d'une description qui exprime la réalité avec vivacité et couleur » (Moura, 1992, p. 194). Dans *Salammbô*, cette « réalité », bien souvent, est vidée de son référent, et les « couleurs locales » ne renvoient qu'à elles-mêmes. Cette utilisation du langage exotique fait en sorte que l'univers de *Salammbô* semble clos, fermé sur lui-même. Ainsi, la narration refuse la contemplation : l'ailleurs ne peut simplement être perçu, il doit être interprété, le lecteur devant aller au-delà du paysage, car le foisonnement de détails et de termes (sur-)précis ne manque pas de le dérouter. Selon E. L. Constable, cette confusion créée par le langage est mise en scène directement dans le roman par la difficulté qu'ont les personnages à communiquer entre eux :

The weightiness of material detail which mystifies readers of *Salammbô* figures internally as an analogous dilemma confronting protagonists, and there is an important doubling process connecting readers and protagonists in their interpretive work. Incoherence and incomprehensibility within the text result in a paralyzingly pervasive breakdown in communication between different groups, individuals, and languages, an immobilizing silence amidst a profusion of signs. (Constable, 1996, p. 636)

3 Voir Lionel Bottineau. 1984. « La représentation de l'espace dans *Salammbô* ». *La revue des lettres modernes : histoire des idées et des littératures*, n° 703-706, p. 79-104. L'auteur va même jusqu'à affirmer que le « paysage de *Salammbô* » est illisible, car celui-ci joue trop grandement de cette illusion référentielle et, en ce sens, constitue un échec de l'écriture réaliste de Flaubert dans sa tentative de dépeindre un ailleurs disparu.

Nous l'avons mentionné plus haut, la multiplicité des peuples présents dans le roman forme en quelque sorte une nouvelle Babel, et, à plusieurs reprises, l'incommunicabilité entre les groupes est flagrante : dès l'incipit, par exemple, si tous écoutent silencieusement Salammbô chanter ses incantations, aucun ne les comprend; et lorsque Hannon va rencontrer les barbares à Sicca, personne ne saisit son discours. Dans un rapport de métonymie, Flaubert semble donc intégrer à même son texte le rapport confus entre le signifiant et le signifié. À cet égard, citons ce passage fort éloquent dans lequel le prêtre Schahabarim expose sa « théorie des âmes » à Salammbô:

[elle] prenait ces conceptions pour des réalités; elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage, distinction qui n'était pas, non plus, toujours bien nette pour le prêtre. (Flaubert, *op.cit.*, p. 248)

Si nous traitons plus haut de son importance dans l'écriture de Flaubert, « l'effet de réel » est ici directement intégré à même la conception du monde des personnages.

Une singulière prise sur l'ailleurs

146

Le langage exotique, la confusion référentielle et la narration « métonymique » construisent donc un univers hermétique, ce qui renforce nécessairement l'altérité du roman, par la difficulté du lecteur à percer cet espace. Ce caractère particulier de la narration se répercute aussi dans les comparaisons. Procédé central dans plusieurs œuvres exotiques du XIX^e siècle, la comparaison permettait de mieux mesurer la distance entre l'ici et l'ailleurs. Or, dans *Salammbô*, le lecteur est directement plongé dans l'ailleurs, et l'ici s'efface ou, à tout le moins, n'est pas directement intégré à la narration. Ainsi, Flaubert met en place ce que Yvan Leclerc appelle « un système comparatif intégré à l'univers diégétique » (Leclerc, 1977, p. 61), c'est-à-dire que les comparants font directement partie du contexte immédiat des protagonistes : la lune projette une ombre « comme un obélisque qui march[e] » (Flaubert, *op.cit.*, p. 295), Narr'Havas regarde Salammbô « comme un léopard qui est accroupi dans les bambous » (*Ibid.*, p. 73), les syllabes du désert sont « comme des cris de chacal » (*Ibid.*, p. 59). Si *Salammbô* prend place dans un ailleurs spatial et temporel, nous voyons donc de quelle manière Flaubert tente de répercuter cet ailleurs à même le langage et les procédés stylistiques dans une sorte de rabattement du signifié sur le signifiant. Cette Carthage-là est emmurée, close, difficile à percer pour le lecteur; l'exotisme joue ici

grandement sur l'étrangeté que provoque la confrontation du lecteur à cet espace *autre* foisonnant de détails opaques.



Indefinite in the finite de Meryem Yildiz, image tirée de <http://nitescence.net>

Si le regard sur l'univers de *Salammô* n'est jamais extérieur, de l'intérieur, l'errance de la focalisation ne manque pas d'ajouter à cette confusion générale : le lecteur ne semble pas avoir de prise sur cet ailleurs, laquelle aurait pu se faire par l'entremise d'un personnage lui-même confronté à l'altérité, comme c'est le cas dans plusieurs romans orientalistes du XIX^e siècle. Dans ces récits, le lecteur peut s'accrocher au point de vue d'un personnage qui, lui-même, vit cette confrontation de l'ailleurs; les récits de voyage sont, à cet égard, le meilleur exemple. Dans *Salammô*, rien de tel : la focalisation erre d'un camp à l'autre, d'un personnage à l'autre. Flaubert déconstruit ainsi en quelque sorte la conception romantique de l'altérité, qui était toujours vue comme un rapport direct au soi, à l'identité. La multiplication des focalisations ne fait que rendre plus probante la relativité du concept d'altérité : l'autre se déplace sans cesse, et si les Carthaginois sont horrifiés par les pratiques anthropophages de certains barbares, ces derniers sont

dégoûtés par le rituel sacrificiel des enfants. La véritable altérité du roman se joue plus globalement et doit être comprise dans son rapport au lecteur occidental. *Salammbô* s'organise autour d'une double altérité. Mais pour appuyer davantage l'altérité, Flaubert situe l'action de son roman dans une période peu connue, alors que régnaient encore les « barbares », et avant même le temps historique de l'Occident. Carthage sera finalement anéantie par les Romains, et la civilisation punique sera presque entièrement effacée, ce qui est complètement contourné dans le roman. Le fait de ne pas présenter Carthage dans son opposition avec Rome, qui est beaucoup plus signifiante dans le devenir de la civilisation occidentale, rend l'univers de *Salammbô* encore plus éloigné, encore plus décentré; Flaubert refuse ainsi de situer le roman dans une logique rationnelle et progressiste de l'histoire. L'idée même de progrès est d'ailleurs évacuée à l'intérieur du roman : si Carthage anéantit finalement les Mercenaires, si Tanit vainc Moloch, la gratuité des massacres et la mort finale de Salammbô ne produisent aucune synthèse dialectique. Dans sa conception même de l'histoire, donc, Flaubert semble aller à contre-courant des idées de son temps sur l'histoire, la rationalité, le progrès. L'altérité se situe aussi à ce niveau, même si plusieurs critiques ont cherché et même forcé les rapprochements entre l'époque de Flaubert et le récit de *Salammbô*. Nous le voyons à la lecture du roman : la psychologie des personnages, le rapport entre les classes, la politique et la guerre ne sont pas régis par des lois rationnelles; Flaubert n'est pas dupe, il sait bien qu'appliquer une vision du monde post-lumières à des personnages évoluant 300 ans avant J.-C. serait un anachronisme impardonnable. Ainsi, plutôt qu'une confrontation entre des individus, c'est une rencontre entre des forces symboliques incarnées par Moloch et Tanit qui se met en place dans le roman : « Une logique religieuse semble organiser l'espace romanesque comme une vaste mise en scène mythologique et cosmologique. Elle commande à la fois l'histoire amoureuse et militaire. » (Séginger, 2001, p. 435) Cette logique religieuse participe aussi à l'altérité de *Salammbô*, puisqu'une « psychologie » des personnages fondée sur des forces mystiques s'éloigne de la conception réaliste de la psychologie individuelle.

Mysticisme et croyances

Comme dans plusieurs récits exotiques du XIX^e siècle, la place prépondérante du religieux appuie l'étrangeté et l'altérité du récit. Il y a dans le roman de Flaubert une multiplicité des religions et des croyances :

Anaïtis! Astarté! Dercéto! Astoreth! Mylitta! Athara! Élissa! Tiratha! [...] Par ces symboles cachés, par les cistres résonnants, par les sillons de la terre, par l'éternel silence et par l'éternelle fécondité, dominatrice de la mer ténébreuse et des plages azurées, Ô reine des choses humides, salut! (Flaubert, *op.cit.*, p. 103)

C'est ainsi que débute le chapitre éponyme, montrant l'importance du mystique non seulement pour le personnage de Salammbô, mais dans tout l'univers du roman; la fille d'Hamilcar étant un personnage central et convoité, la présenter sous un mode mystique fait voir tout le roman sous ce même angle. De plus, si ce seul passage, dans l'édition critique Garnier-Flammarion (2001), renvoie à une page et demie de notes et permet de présenter chacun des dieux mentionnés, les références ne sont pas d'emblée accessibles, et ce syncrétisme religieux, qui s'étend à l'ensemble du roman, ajoute à l'étrangeté; le langage mystique qui est déployé dans *Salammbô* participe également au langage exotique dont nous avons traité plus haut. Chacun des dieux mentionnés dans l'énumération, les notes nous l'apprennent, font aussi référence à des divinités que l'on retrouve dans tout le pourtour méditerranéen, lesquelles Salammbô assimile à la figure de Tanit, qui, donc, est en elle-même une figure syncrétique. Même dans sa façon de développer une « psychologie mystique », Flaubert se distancie du monde judéo-chrétien, de l'Occident. Comme le montre E. L. Constable, l'abstraction métaphysique est difficilement concevable pour les personnages de *Salammbô*, et c'est pourquoi le fétichisme prend une place prépondérante dans le langage mystique développé par Flaubert : « [...] the idea of a God has difficulty emerging any other way than through its image : therefore, to have its image becomes (sacrilegiously) close to bankrupting the "idea" of God. Its material images would be its only reality. » (Constable, 1996, p. 637) Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que le *zaimph*, le voile tant convoité, détienne un rôle si important dans le roman et détermine l'action⁴. La seule croyance admise par tous des pouvoirs du voile suffit à lui conférer de réels pouvoirs : la possession de celui-ci permettra à Mâtho de ressortir sain et sauf de Carthage après l'avoir volé, les Carthaginois ayant trop peur de ses pseudo-pouvoirs pour s'en approcher. Toujours selon E. L. Constable, par les pouvoirs symboliques qu'il procure, le voile renforce l'identité du porteur, et permet de donner l'illusion d'une différence absolue entre le soi et l'autre. Cette interprétation est intéressante puisqu'elle permet de mettre en lien le

⁴ Selon Lawrence R. Schehr (1989, p. 326-341), le voile incarne l'altérité par excellence, et il est une métonymie du roman en entier : « The zaimph is the sign of the object and the text of alterity. »

zäïmph avec la symbolique du voile dans les récits exotiques du XIX^e siècle. Edward Saïd, dans son ouvrage *L'orientalisme*⁵, souligne l'importance de la métaphore de dévoilement dans le rapport (littéraire) de l'Occident avec l'Orient. Si cette métaphore n'est pas reprise dans *Salammbô*, il n'en demeure pas moins que le zäïmph recouvre la même fonction de frontière entre le soi et l'autre. Intimement liée à la symbolique du voile, la femme dans *Salammbô* permet également de rattacher le roman, par le rôle qu'elle y occupe, à la tradition exotique du XIX^e siècle. Seule figure féminine importante du roman, Salammbô est placée au centre du récit, et chacune des figures mâles importantes entretient un rapport particulier avec elle : Mâtho la désire profondément, ce qui le pousse à prendre la tête de l'armée barbare; Hamilcar entreprend une guerre contre les Mercenaires pour la venger; Spendius s'en sert pour inciter Mâtho à la révolte. Toutefois, c'est sous la focalisation de Mâtho que Salammbô endosse sa pleine dimension exotique : pour le chef des barbares, elle est vue comme distante et inaccessible, et toute sa rage contre Carthage prendra sa source dans l'interdiction d'accéder à la fille d'Hamilcar. Dans cette perspective, Salammbô devient une métonymie de Carthage toute entière, ce qu'appuie ce passage du dernier chapitre :

Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête, et autour d'elle l'immensité de la mer, le golfe, les montagnes et les perspectives des provinces, Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée. (Flaubert, *op.cit.*, p. 372)

La femme orientale est ici un pilier de la narration, et va même, ce que semble aussi prouver le passage, jusqu'à présider à l'organisation de l'espace⁶.

L'exactitude comme mystère

« Exactitude et mystère », voilà par quelle expression Flaubert avait présenté *Salammbô* aux frères Goncourt. L'exactitude réaliste arrimée au mystère oriental : présenté ainsi, le défi est de taille; il aurait peut-être fallu dire : l'exactitude *comme* mystère. En effet, la particularité de *Salammbô* est plutôt de rendre cette exactitude mystérieuse : le foisonnement de termes archaïques ou techniques construit un langage exotique qui produit une étrangeté. Et en voulant donner une logique « mystique » à son univers romanesque, ce qu'il croyait sans doute être la réalité de l'époque, Flaubert

⁵ Voir Edward Saïd, 1980, 392 p.

⁶ Pour une analyse plus étoffée du rôle de Salammbô dans l'organisation spatiale du roman, voir Lionel Bottineau, 1984, p. 79-104.

développe une écriture de l'altérité : la signification des symboles, du temps et de l'espace devient, pour le lecteur, étrangeté, et c'est aussi dans cette dimension que le roman inscrit plus viscéralement sa distance par rapport à l'Occident. Aussi, l'écriture de Flaubert refuse non seulement le pittoresque de l'espace exotique qu'elle développe, mais également le stéréotype. L'Antiquité n'apparaît aucunement idéalisée. Le sang coule à flot, les souffrances sont omniprésentes, les personnages sont sales, les odeurs écœurent. Seule la place de la femme, dans cet univers étrange et repoussant, semble plus familière : couverte de bijoux, Salammbô resplendit par sa beauté, et on la désire fortement. Si Flaubert voulait écrire ce roman pour « embêter les bourgeois », la femme orientale, dans cet ailleurs où l'altérité est entière, offre une prise au lecteur et rend plus cohérent cet amalgame confus des langages de la violence, du mystique, de l'archaïque. <

Bibliographie

Œuvre à l'étude

FLAUBERT, Gustave. 2001 [1862]. *Salammbô* [dossier présenté par Gisèle Séginger]. Paris : Garnier-Flammarion, 474 p.

Ouvrages théoriques et de référence

BARTHES, Roland. 1982. « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, p. 81-90.

BOTTINEAU, Lionel. 1984. « La représentation de l'espace dans *Salammbô* ». *La revue des lettres modernes : histoire des idées et des littératures*, n° 703-706, Paris : Lettres modernes, p. 79-104.

152 ■ CONSTABLE, E. L. 1996. « Critical Departures: *Salammbô's* Orientalism ». *Modern Languages Notes*, vol. 111, n° 4, p. 625-646.

LECLERC, Yvan. 1997. « Notes sur *Salammbô* ». *Équinoxe* (numéro spécial sur Gustave Flaubert), n° 14 (printemps), p. 61-70.

LOWE, Lisa. 1986. « The Orient as Woman in Flaubert's *Salammbô* and *Voyage en Orient* ». *Comparative Literature Studies*, vol. 23, n° 1, p. 44-58.

MASSON, Bernard. 1981. « *Salammbô* ou la barbarie à visage humain ». *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 81, n° 4-5, p. 585-596.

MOURA, Jean-Marc. 1992. *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, p. 5-15, 189-196.

MULLEN HOHL, Anne. 1995. *Exoticism in Salammbô. The Languages of Myth, Religion and War*. Birmingham (Alabama) : Summa Publications, 180 p.

NEEFS, Jacques. 1989. « L'écriture des confins ». *Flaubert, l'autre*, sous la dir. de F. Lecercle et S. Messina, Lyon : PUL, p. 55-75.

SAÏD, Edward. 1980. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 392 p.

SCHEHR, Lawrence R. 1989. « *Salammbô* as the Novel of Alterity ». *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n° 3-4 (printemps-été), p. 326-341.

SEGALEN, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*. Montpellier : Fata Morgana, p. 20-25.

> **Entre le mal et le malade** **Revendication du sujet à travers le corps anorexique** **chez Valérie Valère**

Jacinthe Dupuis

> Le corps féminin est depuis longtemps au centre d'une lutte pour la beauté. À travers les siècles, il a été bandé, corseté, allongé. À chaque période, il a été rendu conforme à la tendance du moment et, à chaque période, il en a exprimé son désaccord à travers diverses maladies. Neurasthénie, hystérie, agoraphobie et anorexie ne sont que diverses réponses de ces corps de femmes, agressés dans leur intégrité physique, à la subordination sociale de laquelle ils sont victimes. Ces maladies et leurs effets parfois radicaux sur le corps féminin offrent une image franche de ce corps mutilé, qui devient ainsi un texte pour l'autre, un texte qui demande à être lu comme une prise de position sociale et sexuée (Bordo, 1997, p. 94).

Depuis la fin des années soixante-dix, plusieurs écrivaines ont choisi de mettre leur subjectivité à l'avant-plan dans l'écriture. Par le choix du récit, qui peut être

témoignage, aveu, écriture du trauma et du deuil, autothanatographie, [...] [elles] rompent avec les oppositions classiques entre le mensonge et la vérité, la fiction et l'autobiographie, la présence et l'absence — par rapport non seulement aux autres mais à soi. (Delvaux, 2005, p. 8)

Cette écriture de soi, qui met au jour un sujet entièrement livré, sans conditions ni censure, permet la découverte de territoires scripturaux déchirants, indicibles et parfois latents. Ainsi, dans un récit de la maladie, celle-ci dépasse le statut de source d'inspiration et devient le noyau même de l'écriture. Le texte agit à titre d'espace d'expression de ce corps malade

et devient, par le fait même, un lieu de confrontation entre le langage et le corps, entre le mal et le malade.

En 1978, Valérie Valère, seize ans, publie *Le pavillon des enfants fous*. Faisant simultanément de son texte et de son corps un manifeste social et un espace de maladie, Valère amène une écriture qui va au-delà de la simple anecdote en faisant de l'anorexie un langage autonome. Nous étudierons, dans ce témoignage d'une anorexique, l'expression de la maladie et la réappropriation de ce corps malade par l'écriture. Nous nous intéresserons d'abord à la manière dont Valère utilise son enveloppe corporelle comme une frontière close, afin de se protéger du monde social, auquel elle ne veut pas appartenir. Ensuite, nous verrons comment l'intériorité de la protagoniste, intériorité qui prend de l'ampleur en rémission, lui permet partiellement de se reconstituer. Finalement, nous montrerons que le seul véritable moyen pour Valère de réaliser son corps et son esprit tel qu'elle le souhaite est de les écrire. Avec ce récit en guise de témoignage-manifeste, l'anorexie de l'auteure s'inscrit dans l'écriture.

Le corps dépossédé

1.1 Opposition

Le pavillon des enfants fous relate le séjour de Valère dans un hôpital psychiatrique pour enfants, où elle a été internée pour anorexie grave. Refusant de s'alimenter, de communiquer, et par le fait même de guérir, elle reste enfermée dans sa chambre, isolée dans une maladie volontaire et destructrice. Tant bien que mal, mais sans se rétablir véritablement, elle tente de se réapproprier un corps qu'on lui a depuis longtemps volé.

Dès le début du texte, on remarque que l'anorexie de la narratrice se présente avant tout comme un refus d'appartenir au monde social, au monde des adultes. Valère utilise son enveloppe corporelle comme protection. **Afin de se préserver des attaques du monde qui l'entoure, elle tente de prendre le dessus à même le langage.** Par exemple, elle formule ses refus en incluant le « je » et le « vous » dans la même phrase : « Vos kilos je n'en veux pas » (Valère, 1978, p. 44); ou encore

« Je ne veux pas devenir comme vous, passifs, idiots, butés. Je n'ai pas peur de vos phrases, je n'ai pas peur de cette mort que vous redoutez tant. » (*Ibid.*, p. 22) La phrase « Vous ne m'aurez pas » (*Ibid.*, p. 44 et 102) se répète constamment, comme autant de barrières entre l'auteure et le monde.

Le refus est la première manière pour Valère de s'opposer aux autres. Elle se sent plus forte en rejetant l'aide que l'on veut lui apporter. Refusant si vindicativement les approches des autres, le personnage de Valérie se donne l'impression d'être en contrôle, de se posséder totalement. En fait, il semble plutôt qu'elle ait peur de s'ouvrir aux autres : « J'aurais dû le larder de fléchettes, de coups de pied, ou de mots sarcastiques mais ma colère m'aveuglait trop, je me serais retrouvée ridicule, tout entière livrée, découverte... » (*Ibid.*, p. 27) Son agressivité est davantage reliée à la peur d'être trahie ou déçue :

Par le refus de s'abandonner et de perdre le contrôle, l'anorexique fait violence au désir de proximité, ce désir qui, passant par le corps, rappelle le manque, le vide, le creux ou parallèlement, l'envahissement, l'étouffement, la peur de ne plus exister au profit du désir de l'autre. (Miron et Loubier, 1991, p. 27)

1.2 Refus de communication

Le refus de manger, comme le refus de parler aux médecins ou à ses parents, démontre bien que Valère ne veut pas se laisser pénétrer. La présence d'un dialogue pourrait donner aux autres un accès à son intériorité farouchement protégée. Ainsi, la narratrice énonce elle-même son silence à plusieurs reprises : « Je ne veux pas vous parler. Je ne veux pas que vous sachiez quoi que ce soit de moi. Je refuse votre aide. Je ne suis pas malade et vous le savez, c'est pour ça que je n'ai pas besoin de vous parler. » (Valère, 1978, p. 43)

L'apologie du « rien » est également, pour l'anorexique, une manière de s'opposer à la communication. En énonçant qu'il n'y a rien à savoir d'elle, Valère énonce qu'elle n'est rien : « Au moins, je garderai quelque chose à moi, pour moi. Ils ne m'auront pas tout entière, ils n'auront pas ma voix, ni mes pensées, rien. » (*Ibid.*, p. 27) En refusant tout, elle voudrait effectivement devenir ce rien : « Le vide est impossible à quitter pour l'anorexique parce qu'il représente la défense contre les autres. » (Miron et Loubier, 1991,

p. 27) À travers ce mot « rien », la protagoniste crée un vide avec son corps, en le refermant de manière absolue. Le mot « rien » formera simultanément cet espace corporel du vide mais également de la plénitude, parce qu'elle n'a pas besoin de l'aide qu'on lui offre. Paradoxalement, « l'anorexique ne manque de rien » (Michaud, 1997, p. 22).

1.3 Amincissement de la frontière

Alors qu'elle se montre particulièrement agressive et fermée au début du texte, Valère semble perdre ses moyens vers le milieu du récit, avec ce qu'elle appelle « l'éclatement des peaux » (1978, p. 93, 102 et 104). Cet épisode justifie la volonté précédente d'établir une frontière entre elle et les autres puisque Valère expose maintenant une fragilité coupable et incontrôlable. En utilisant des mots comme « craquer », « éclater », « effriter », elle montre non seulement qu'elle n'est pas inatteignable, mais également que son véritable combat est mené contre elle-même. En s'empêchant de se révéler au monde, en n'étant que silence, vide et rien, elle se crée une pression psychologique qui un jour la fera littéralement éclater, comme elle le mentionne elle-même.

158

À ce moment précis, la situation change de cap. Plutôt que de refuser de se laisser pénétrer par les autres, Valère retient quelque chose dans son propre corps : « Je n'en peux plus, ça essaie de me percer les os des côtes... Merde, je perds encore, ça sort, ça éclate comme une bombe retournée contre moi. » (*Ibid.*, p. 146) Dans son désir de tout contenir, la malade reproduit sur elle-même le traitement que lui inflige l'hôpital : « Il faut enfermer, inclure, contenir, mettre à l'intérieur et ne laisser sortir qu'à bon escient. » (Bibaud, 1997, p. 23) Lorsqu'elle éclate, les contradictions de sentiments se font plus flagrantes et plus fréquentes. Incapable de lancer un véritable appel à l'aide, Valère masque sa détresse dans un discours ambigu : « Ils ne m'indiffèrent pas du tout. Je les déteste. Je les hais. Je ne peux pas les ignorer. Sinon, je gagnerais. » (1978, p. 63)

L'agressivité que Valère défend avec conviction n'est qu'un mécanisme de défense, lui permettant de se cacher derrière le faux pouvoir de son corps malade, derrière un refus qui semble assumé, mais qui est en fait une lutte de forces internes, qu'elle ne pourra contrôler indéfiniment.



Photographie de Marie-Andrée Houde (houdema@hotmail.com)

2. Le corps vaincu et repossédé

2.1 Ouverture de l'espace corporel

L'éclatement des peaux crée un nouvel espace personnel avec lequel Valère doit transiger. Elle a craqué, son intériorité est exposée à ceux dont elle se cachait. Dès le moment où elle recommence à s'alimenter, Valère s'invente un espace imaginaire qui lui permet de se motiver :

Je ne sais pas comment s'appelle cette sensation, ça n'a pas d'importance, je quitte tout, il faut que j'oublie sinon je ne le supporterai jamais, je dois me perdre, ne plus exister que dans mon monde à moi, c'est le prix de la liberté, le prix d'un rêve. (*ibid.*, p. 116)

Valère étant désireuse de s'en sortir mais incapable d'affronter le monde extérieur, l'espace créé demeure une projection irréaliste, incompatible avec la réalité : « C'était une illusion, je ne "sortirai" jamais. "Dehors" ne veut

rien dire, le vrai “dehors” est à des milliers de kilomètres de distance de notre pauvre monde de déchets, à des milliers de siècles... Je ne l’atteindrai jamais... » (*ibid.*, p. 122) Valère accède difficilement à cet endroit paisible si convoité, aussi cet espace, qui semble d’abord l’apaiser, produit plutôt un endroit hostile, où elle projette sa haine et son amertume envers elle-même.

2.2 Introspection de la quête d’identité : la reddition du corps

Incapable d’accepter ce qu’elle considère comme une défaite personnelle, Valère retourne l’arme dans sa direction pour attaquer verbalement son incompetence et son manque de contrôle. La création du double avec l’utilisation de la deuxième personne marque l’apparition de ce sentiment de haine. En recommençant à manger, Valère réalise qu’elle est sa propre ennemie. Le dédoublement démontre que la guérison n’est pas assumée, et que la narratrice ressent encore le besoin de diriger sa frustration et sa culpabilité envers quelqu’un : « T’es une vraie conne, une vraie conne, qu’est-ce que tu cherches? Tu veux te faire plaindre? Non, ce n’est pas vrai, tu ne veux pas qu’on te foute la paix. La preuve, elle qui ne t’a pas parlé comme une folle, tu ne la détestes pas tout à fait. » (*ibid.*, p. 106)

160

Le dialogue interne permet à Valère de faire un pas réel vers la guérison. En s’attaquant, elle s’affaiblit et se force à se questionner :

Je commençais à me poser des questions sur mon comportement, sur mes refus, et surtout sur ces paroles qui avaient, pour le moment, fait tomber ma haine envers « ils » et ranimaient celle envers moi. Mon état d’esprit était totalement différent. Est-ce qu’en réalité je cherchais quelqu’un pour s’occuper de moi? (*ibid.*, p. 107)

Ainsi, de plus en plus, les attaques font place à des questionnements introspectifs qui, peu à peu, se dirigent vers l’extérieur.

2.3 Élaboration d’un univers social intérieur : la rencontre d’autres anorexiques

L’arrivée d’autres anorexiques dans le pavillon permet de projeter le dialogue personnel de Valère vers un discours extérieur, ramenant graduellement le contact de la protagoniste avec le monde réel. Avec d’autres filles dans le même état, elle retrouve une force par le regroupement de trois

voix en une seule : « Le corps haï de Valère s'est uni à d'autres corps pour n'en former qu'un seul, porteur d'une cause commune. Momentanément, le "je" s'efface derrière un "nous" convaincu. » (D'amours, 2000, p. 67) Ce « nous » permettra à Valère d'exprimer sa révolte : « devant leurs méthodes que nous jugions évidemment indignes, nous nous révoltâmes mutuellement » (Valère, 1978, p. 135).

En abordant la première anorexique, Valère tente aussitôt de l'inclure dans son propre discours : « Bonjour, je suis anorexique aussi. C'est infect ce qu'ils font, hein? » (*Ibid.*, p. 120) Pour Valère, cette appropriation du discours de l'autre, par l'utilisation du « aussi », lui permet de se déculpabiliser de ses propres comportements et de se retrouver dans l'autre : « Tu pleures aussi toute la journée? » (*Ibid.*, p. 120)

La présence d'autres anorexiques dans le pavillon permet à Valère non seulement de rétablir un dialogue avec le monde extérieur, mais également de restituer un dialogue positif avec elle-même, en lui permettant d'interpréter davantage ses comportements : « Je me rendis parfaitement compte que c'était moi que je cherchais à atteindre à travers elle. » (*Ibid.*, p. 120)

3. Le nouveau corps : le corps écriture

3.1 Le témoignage comme intériorisation de la maladie

Avec son récit en guise de témoignage, Valère comprend que le seul moyen de réaliser son corps et son esprit tel qu'elle le souhaite est de le faire par l'écriture. Se considérant vaincue par le système médical, Valère utilise l'écriture pour exprimer sa maladie et ses émotions sans aucune retenue, de la manière dont l'explique Didier Anzieu dans *Corps création* : « L'écrivain authentique crée pour faire quelque chose de ce qu'il y a en lui d'inemployé, pour épuiser la part d'imagination, le potentiel d'émotion qui n'ont point trouvé leur emploi dans la vie. » (1980, p. 119) Plusieurs fois, Valère verbalise son désir de s'exprimer, d'inscrire une parole qui existe au fond d'elle-même, mais qui reste sans voix : « rien ne peut être dit dans une phrase, tout est ancré quelque part, au plus profond » (1978, p. 178).

Par la prise de parole, Valère se permet de créer son propre espace anorexique, qui lui donne la possibilité d'exprimer sa maladie de la manière qu'elle le souhaite.

Dans l'impossibilité de « gagner » contre le personnel de l'hôpital, Valère réplique avec son témoignage : « Comme si on pouvait répondre par une phrase à toute cette lente destruction, à un refus aussi complet. » (*Ibid.*, p. 135) Isabelle D'amours précise : « L'écriture est une nécessité pour Valère et lui permet, entre autres, de réécrire son corps, faisant ainsi de l'anorexie une revendication plutôt qu'une maladie et de l'écriture un outil servant à construire son identité. » (2000, p. 28) Ainsi, par la prise de parole, Valère se permet de créer son propre espace anorexique, qui lui donne la possibilité d'exprimer sa maladie de la manière qu'elle le souhaite.

3.2 Inscription du corps directement dans l'écriture

Non seulement Valère parvient à s'exprimer par l'écriture, mais elle peut également y inscrire la relation qu'elle entretient avec son corps et la nourriture. En associant les émotions avec le processus de digestion, Valère explique inconsciemment son malaise avec la nourriture, ou ce que celle-ci symbolise pour elle : « J'avalais sans réagir cette rage contre moi-même. » (1978, p. 95) Le travail métaphorique permet d'une certaine manière d'expurger cette sensation difficile à exprimer concrètement :

toute création authentique requiert une difficile régression à une zone écartée de soi-même où des représentations préconscientes de choses n'ont point encore trouvé à se lier à des représentations préconscientes de mots et subsistent, marginales, latentes et intenses, comme enkystées ou déportées, non seulement indiscernables mais introuvables. (Anzieu, 1980, p. 120)

L'utilisation de l'écriture permet de comprendre, par un processus d'association, ce que la nourriture représente pour Valère : « Souvent, la solitude a un goût de malheur et d'abandon, elle laisse une saveur dans la gorge. » (1978, p. 64) Ce dégoût alimentaire se juxtapose à quelque chose de plus grand et d'encore plus difficile à digérer. Refuser de s'alimenter, c'est refuser ces émotions troublantes et déplaisantes qui parsèment la vie de l'adolescente.

Les procédés d'écriture utilisés par l'auteure font de son récit-témoignage beaucoup plus qu'une simple catharsis. En effet, Valère transpose

directement sa maladie dans l'écriture, pour que le texte devienne lui-même anorexique. C'est d'ailleurs de cette manière que Valère pourra assumer son échec physique puisque l'anorexie du texte continuera d'elle-même son œuvre. En décomposant les mots à leur plus simple expression, tel que « Je suis folle, folle, f,o,l,l,e » (*ibid.*, p. 62), ou encore « comme une larve... une l,a,r,v,e » (*ibid.*, p. 211), Valère impose un rythme saccadé et une écriture déconstruite à l'extrême, qui a peine à sortir, de la manière dont elle-même se sent et voudrait être : fragmentée et quasi disparue. Comme le précise Isabelle D'amours : « Ce rythme spasmodique, imposé par l'écriture, rend le texte sec et hachuré : il évoque un vomissement. » (2000, p. 46)

Malgré le fait que l'écriture tente d'aller au bout des choses, on remarque que certaines barrières ou certaines résistances subsistent. Les phrases qui se terminent par des points de suspension sont fréquentes et indiquent un blocage, une retenue, une incapacité. Également, le « non » placé à la fin d'une phrase montre que la lutte de Valère contre elle-même persiste : « Je ne savais rien, sauf que j'allais me laisser avoir... Non! » (1978, p. 104) Bien que le récit devrait contribuer à créer un nouvel espace, on retrouve encore certaines restrictions dans l'écriture. Le récit se présente de manière anorexique et demeure, comme son auteure, malade.

Une lutte à finir, un équilibre à atteindre

La maladie de Valérie Valère est non seulement un refus de s'alimenter, mais cache également un refus de se révéler, de s'accepter, de s'aimer et d'aimer les autres. Elle est le mode d'expression d'un mal de vivre profond et d'une révolte sociale qui s'énonce à travers la violence corporelle que s'inflige la jeune fille. Malgré le rétablissement du dialogue entre elle et les autres, les difficultés de communication subsistent, et Valère, bien que sortie de l'hôpital, lutte toujours contre un corps dépossédé et insaisissable.

La rédaction de son témoignage-manifeste permet à l'auteure de reprendre partiellement le contrôle de son corps, en inscrivant sa maladie directement dans un espace d'écriture. Mais celui-ci se révèle tout de même être un cheminement inachevé, à l'image même du pseudonyme que l'auteure s'est donnée, Valère, reflétant, par la réflexion tronquée de son prénom, l'incomplétude et le déséquilibre que la jeune fille ressent face à elle-même.

Au-delà de l'analyse textuelle, le processus d'écriture, expliqué par l'éditeur au début du récit, semble s'être déroulé compulsivement : « Elle s'est mise à la machine à écrire et ne l'a quittée que lorsque la dernière ligne de son texte a été tapée, refusant même de se relire. » (*ibid.*, p. 7) Dans l'oscillation entre deux désirs extrêmes, celui de se révéler sans restriction et celui de se protéger sauvagement, aucun équilibre n'est vraiment atteint, ni pour le texte ni pour l'auteur. <

Bibliographie

Œuvre à l'étude

VALÈRE, Valérie. 1978. *Le pavillon des enfants fous*. Paris : Stock, 239 p.

Ouvrages théoriques et de référence

ANZIEU, Didier. 1980. *Corps création*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 279 p.

BIDAUD, Éric. 1997. *Anorexie mentale, ascèse, mystique*. Paris : Denoël, 250 p.

CONBOY, Katie, Nadia MEDINA et Sarah STANBURY. 1997. *Female Embodiment and Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 430 p.

D'AMOURS, Isabelle. 2000. « Inscription du corps et de l'anorexie dans l'œuvre de Valérie Valère ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 94 p.

DELVAUX, Martine. 2005. *Histoires de fantômes*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 226 p.

MICHAUD, Ginette. 1997. « La tentation de l'anorexique ». *Spirale*, n° 154 (mai-juin), p. 22.

MIRON, Thérèse, et Gilles LOUBIER. 1991. « L'anorexie : violence au désir et mort psychique ». *Frontières*, n° 2 (automne), p. 25-28.

> Notices bibliographiques

> Guillaume Bourque

Guillaume Bourque est auteur de courts métrages, de nouvelles, d'articles critiques et de poèmes. Ses textes ont été publiés dans diverses revues, dont *Estuaire* et *Solaris*. Son premier recueil de poésie, *Je deviendrai toujours ce qui reste de moi*, a paru en avril 2006. Guillaume travaille pour le groupe de recherche *Rhétorique du genre et de la sérialité dans les dramatiques télévisuelles québécoises des premiers temps (1953-1960)*, sous la direction de Danielle Aubry. Son mémoire de maîtrise porte sur *Neuromancien*, de William Gibson.

Gabrielle Demers

Gabrielle Demers est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Ses recherches portent sur la poésie québécoise contemporaine, spécialement sur l'œuvre de Paul-Marie Lapointe. Elle s'intéresse à la relation entre le texte et l'image, aux problématiques formelles du texte et aux archives. Elle se destine à une carrière d'enseignement au collégial et désire se consacrer, éventuellement, à l'enseignement universitaire. Elle touche aussi à la création et s'implique dans divers projets étudiants et académiques.

Katherine Dion

Katherine Dion est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Sous la direction de Lori Saint-Martin, elle travaille sur les relations mère / fille dans les œuvres de Marie-Sissi Labrèche, de Nelly Arcan et

d'Anne-Claire Poirier. Elle s'intéresse aussi aux nouvelles expériences de la textualité et à leurs retombées sur le livre. Katherine Dion se destine à l'enseignement au collégial pour y transmettre ses nombreuses passions littéraires. De plus, elle porte un intérêt à la critique littéraire.

Jacinthe Dupuis

Jacinthe Dupuis est étudiante à l'UQAM et a débuté sa maîtrise en études littéraires en janvier 2006. En attendant de dénicher la paire de souliers qui changera sa vie, elle s'investit compulsivement dans divers projets universitaires, dont un à caractère féministe, sujet qui la passionne depuis quelques années.

Mylène Fortin

Mylène Fortin achève un baccalauréat en études littéraires à l'UQAM, où elle entamera une maîtrise à l'automne 2006. Outre ses études, cette jeune gaspésienne est comédienne et s'intéresse à la psychologie. Dans ses temps libres, Mylène Fortin travaille à s'approcher de l'*idéal humain* qu'elle conçoit.

Bertrand Gervais

Bertrand Gervais a publié des essais sur la lecture, la littérature américaine et l'imaginaire, de même que des romans, des récits et des nouvelles. Il est professeur titulaire et enseigne au département d'Études littéraires de l'UQAM. Il s'intéresse au roman américain contemporain, aux nouvelles formes fictionnelles, de même qu'aux théories sur l'imaginaire et à ses figures. Il est le directeur de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, ainsi que du NT2, le Laboratoire de recherches littéraires sur les nouvelles formes de textes et de fictions.

Marianne Girard

Marianne Girard possède un baccalauréat en communication graphique et a récemment terminé une maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Elle s'intéresse tout particulièrement à la bande dessinée. Son mémoire de maîtrise traite du roman graphique américain et tisse des liens entre la figure du super-héros et celle du père symbolique.

Dominic Marcil

Dominic Marcil termine un mémoire de maîtrise en études littéraires à l'UQAM sur la critique de la littérature canadienne-française dans *Les pamphlets de Valdombre*, de Claude-Henri Grignon. Il participe, en tant qu'assistant de recherche, au projet collectif de *l'Histoire de la vie littéraire au Québec*. Il a publié des articles dans *Main Blanche*, *Lapsus* et *Postures*.

Benjamin Mousseau

Benjamin rédige *ab imo pectore* un mémoire qui a pour objet *L'Idiot*, de Dostoïevski (*Beati pauperes spiritu!*). Malgré les forces nihilistes qui — en pleine écriture — ne cessent de le lorgner avidement, entre deux pages, et de lui vaticiner d'impudentes vilénies plein les oreilles, il n'a pas perdu de vue l'essentiel : sa quête du bonheur... *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*.

Amélie Paquet

Amélie Paquet est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Elle s'intéresse aux imaginaires du livre et de la destruction à travers la figure du livre brûlé. Dans le cadre du forum littéraire tenu à l'UQAM en novembre 2005, elle a organisé un colloque étudiant : « Influences de l'édition : transformations contemporaines de l'imaginaire du livre ».

Jennifer Pinna

Jennifer Pinna étudie à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Vivement intriguée par les littératures diversifiées et autres expériences de la textualité, elle explore sans exception les multiples facettes qu'emprunte le texte actuel : publicité, cinéma, multimédia interactif, jeux vidéo. Dans le meilleur des mondes possibles, elle souhaite poursuivre sa réflexion sur *l'inépuisement* des possibilités qu'offrent la fiction et ses supports.

Mathieu Samson

Mathieu Samson est en cours de maîtrise en études littéraires. Tous les livres qui l'entourent lui enseignent parfois que la littérature ne sert qu'à penser à autre chose, mais c'est là une opinion qu'il tend à garder pour lui. Le fait demeure que l'on déposera dans notre vie exactement autant de livres que l'on en ouvrira.

Hélène Taillefer

Après des études de premier cycle en lettres et en allemand à l'UQAM, Hélène Taillefer amorce une maîtrise en études littéraires. Dans le cadre de son mémoire, elle s'intéresse à l'intelligence artificielle comme figure de la dystopie dans des œuvres de George Orwell, de Samuel Beckett et de William Gibson. Elle a collaboré en tant que correctrice à diverses revues (*Main blanche, Lapsus, Postures*) et a participé en mars 2006 au colloque *Figures : écriture, lecture, spectature*. Auxiliaire d'enseignement à l'École de langues de l'UQAM, elle travaille également depuis 2005 comme réviseuse linguistique et assistante à l'édition au Quartanier.

Audrée Wilhelmy

Audrée Wilhelmy, qui débute son baccalauréat en études littéraires à l'UQAM, est une jeune artiste qui aime autant l'illustration que la création littéraire. Elle se consacre actuellement à la production d'un album jeunesse et laisse son esprit ouvert à la visite de nouveaux personnages tous plus farfelus et passionnés les uns que les autres. Elle cherche toujours à témoigner du bonheur de vivre, alors nous lui souhaitons des livres remplis de couleurs et de gaieté.

> Remerciements

> Pour conclure cette nouvelle parution de *Postures*, je tiens à souligner d'abord l'énorme travail réalisé sur les textes par toutes les équipes : le comité de correction, le comité de rédaction et les auteurs. Je remercie plus particulièrement Geneviève Lemoine et Marie-Hélène Mello pour les conseils et le soutien à notre nouvelle équipe; Dominic Marcil et le groupe étudiant Erre d'aller pour la publicité et la représentation de la revue à l'occasion de divers événements culturels; Amélie Langlois-Béliveau, qui est venue prêter main forte à la rédaction; Dominique Lemay et Hélène Taillefer de leur patience et de leur incroyable rigueur à travers les différentes étapes de la correction; Gabrielle Demers pour sa présence encourageante et son aide ponctuelle; Marianne Girard pour son professionnalisme et son talent, qui ont permis la réalisation d'une si belle revue; et la photographe Meryem Yildiz d'avoir accepté d'illustrer cette publication avec son point de vue et ses couleurs uniques. Je profite de l'occasion pour remercier Bertrand Gervais de sa grande générosité envers notre projet et pour sa solide ouverture du numéro. Je dois aussi exprimer ma reconnaissance envers tous les organismes subventionnaires qui acceptent toujours avec enthousiasme de s'associer à *Postures* depuis déjà plusieurs années : l'AFELLC-UQAM, l'association étudiante du module d'Études littéraires, l'association des étudiants à la maîtrise en études littéraires, le module et le département d'Études littéraires.

Amélie Paquet <

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- NUMÉRO 1 (printemps 1997) : KAFKA
- NUMÉRO 2 (printemps 1998) : ÉCRITURE ET SIDA
- NUMÉRO 3 (printemps 2000) : LITTÉRATURE ET
MUSIQUE
- NUMÉRO 4 (printemps 2001) : LITTÉRATURE
AMÉRICAINNE /
IMAGINAIRE DE LA FIN
- NUMÉRO 5 (printemps 2003) : VOIX DE FEMMES DE LA
FRANCOPHONIE
- NUMÉRO 6 (printemps 2004) : LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE
- NUMÉRO 7 (printemps 2005) : ARTS ET LITTÉRATURE :
DIALOGUES,
CROISEMENTS,
INTERFÉRENCES
- NUMÉRO 8 (printemps 2006) : ESPACES INÉDITS :
NOUVEAUX AVATARS
DU TEXTE ET DU LIVRE