

Couches d'hétérogénéités et « nouveau réalisme » dans le polar de Fabrice Humbert : *Le monde n'existe pas*

Depuis la fin du XX^e siècle en France, le roman noir¹ a largement évolué. Il est arrivé dans la paralittérature, puis dans la littérature codifiée française d'une part de la culture anglo-saxonne, d'autre part du roman policier français. Appelé dans les années 1970 et 1980 néopolar, ce type de texte transgresse peu à peu les frontières génériques du roman policier : les « limites » (Gyimesi 2004 : 39) ou les « prototypes » (Maingueneau 2014 : 74) classiques. Loin de perdre complètement les cadres narratifs du genre – il reste un crime, une personne détectant l'énigme, des périodes narratives qui font leur effet de suspense, la recherche d'indices, la présence d'un personnage suspect ou criminel – ce type de texte littéraire a pourtant subi de nombreux changements dont j'aimerais exploiter les revers génériques et discursifs pour enrichir avec mon investigation la suite des communications sur les nouveaux paradigmes en littérature.

La reconnaissance, « le blanchissement » du genre s'est poursuivie grâce à plusieurs facteurs, intérieurs et extérieurs à l'écriture elle-même. Les écrivains réclament de plus en plus que leurs romans puissent paraître non seulement dans les éditions spécialisées, mais également dans des collections prestigieuses. Ainsi ils tentent, au niveau discursif, de jongler avec les caractéristiques génériques prototypiques, « jou[er] avec les conventions » (Jourde 2002 : 100), ce qui rapproche de plus en plus ces textes de la postmodernité. « L'intrigue des romans noirs contemporains est fréquemment fondée sur un crime ou un délit, ayant un rapport avec l'expression d'un trouble, social le plus souvent » (Belhadjin 2010). Le contenu du roman noir se lie donc à l'état actuel de la société, et sa forme de plus en plus au postmodernisme. C'est pour cela que le suspense habituel avant de trouver la clé de l'énigme est doublé par le processus de compréhension des motifs profonds du crime.

Le monde n'existe pas – provocation, inspiration ou réflexion ?

Cette étude se propose d'examiner les éléments génériques et discursifs dans *Le monde n'existe pas* de Fabrice Humbert dont le titre exige une explication théorique. Dans son article au même titre que le roman ici traité, Alexandre Gefen constate que la science littéraire doit trouver son fil conducteur même après le postmodernisme : nous avons dépassé la « cohérence critiquée » et « l'incohérence » (Gefen 2016), dont les phénomènes discursifs typiques sont les représentations problématiques, ludiques ou polémiques. De la part de certains auteurs contemporains, Gefen

¹ Dans cet article, j'utilise comme synonymes les termes « roman noir » et « polar », et je les distingue du « roman policier ».

remarque plus une « hyperproduction » et une « spéculation créative »² (Gefen 2016) qu'une vraie innovation artistique. Au niveau discursif, cela se traduit par les transgressions des règles d'un cadre traditionnel de représentation et par un embrouillement entre discours fictionnel et référentiel, soit par un jeu, soit par une polémique langagière. Face à ces pratiques littéraires, un autre courant riche et prospérant apparaît, le « nouveau réalisme », avec comme mot-clé, l'hétérogénéité. En quoi consiste la phrase « Le monde n'existe pas ? » Et que veut-elle dire dans le contexte théorique du « réalisme spéculatif » ?

Ce nouveau réalisme est différent de celui connu de l'histoire littéraire. Selon cette tendance philosophique, un ensemble de choses ne peut pas se former en une structure hiérarchisée, donc un système factuel qui pourrait être la base d'une représentation artistique, une fiction étalant une suite d'événements logiques et des caractères de personnages. Selon les philosophes du « réalisme spéculatif » (Meillassoux 2014, Horváth, Losonczi et Lovász 2019), la réalité est plus complexe qu'on puisse la décrire à l'aide de textes philosophiques ou littéraires (Horváth, Losonczi et Lovász 2019 : 25). Textualiser le monde, et même textualiser la problématique de textualiser le monde, n'est donc pas possible. L'hétérogénéité reste pourtant un des mots-clés de cette pensée, sans l'idée de système, de représentation ou de hiérarchisation : les objets existent, mais un phoque est un objet du même titre que l'idée de la finitude, et les propriétés des choses ne sont absolues que dans leur conception mathématique. Quant à leur perception, ils sont étroitement liés au sujet et « le sensible n'existe que comme rapport d'un sujet au monde » (Meillassoux 2014 : 10–11). Dans ce contexte théorique, « le monde n'existe pas » veut dire ceci : les objets, les choses dans leur existence sont égaux, ne se mettent point dans une hiérarchie quelconque, ne font pas partie d'un système, ils ne sont surtout pas anthropomorphes, et aucun objet n'est capable de renfermer d'autres objets (Horváth, Losonczi et Lovász 2019 : 54). Leur existence est partielle grâce à leur perception par un sujet, liée à un point donné de l'espace et un moment donné du temps. Et ensemble, ces objets font partie d'un monde plat et déhiérarchisé, qui entraîne, pour la littérature, l'impossibilité de la mise en place d'un horizon d'attente ou d'une interprétation cohérente. Au niveau discursif, cette sorte de littérature est caractérisée par l'hétérogénéité de documents, de types de discours sans égard aux problématiques logiques, à la temporalité chronologique et à la causalité absolue. Au niveau thématique, ces textes, comme le remarque Alexandre Gefen :

[...] intègrent l'homme dans l'anthropocène écologique global, un monde éventuel, voire décentré sur des questions post-humaines [...] Saisie du monde, la littérature n'a pas à l'organiser abstraitement, à hiérarchiser et à juger. Au contraire, pour les écrivains de la génération des Incultes, ou encore pour des néoréalistes comme François Bon, c'est de l'incohérence du monde, conçu comme polyphonie, discordante hétérogénéité, que la littérature doit témoigner (Gefen 2016).

² Jourde (2002) présente presque les mêmes idées que Gefen avec, comme son centre d'intérêt, les différentes maisons d'édition. Gefen fait référence à *Empailler le toréador* (Jourde 1999).

La réalité, dans sa conception traditionnelle, est anthropocentrique : un univers qui existe et se révèle par le regard et la parole de l'humain. Dans le nouveau réalisme de Meillassoux (dans la philosophie) et des Incultes (dans la littérature), les objets du monde existent sans systématisation et sont imaginables (d'une façon spéculative) dans un contexte non-humain ou post-humain. C'est pour cela qu'on appelle le mouvement philosophique réaliste « spéculatif », car c'est grâce à la réflexion et l'imagination qu'on peut visionner la face déshumanisée du monde. La culture du Web, le fonctionnement des réseaux Internet et les réseaux sociaux deviennent un schéma possible pour « se mesurer à la multiplicité du réel » (Larnaudi 2009 cité par Gefen 2016), et même pour déplacer le texte dans un espace virtuel « d'où une esthétique qui correspond à une sorte d'extension des théories deleuziennes (le nomadisme identitaire) et barthésiennes (le sujet scriptible) à l'ère des réseaux » (Gefen 2016).

Donc le monde n'existe pas en tant que système homogène, un « super-objet » (Gefen 2016) assujéti à une représentation anthropocentrique, ce qui entraîne, par rapport à l'interprétation du roman étudié, la prise en compte d'une hétérogénéité discursive incohérente qui puise son effet de réel dans la véracité en soi de ses éléments (même mensongers) et dans la contingence du savoir, de la possibilité et de la probabilité (Meillassoux 2014 : 61–62). Les réalistes spéculatifs sortent de la terminologie bipolaire – factualité et fiction, la réalité et représentation, transitivity et intransitivity, vérité et mensonge, pour entrer dans l'ère d'une pensée et d'une écriture qui se passe du corrélationisme (Meillassoux 2014 : 11)³. C'est pour cela que dans le roman de Fabrice Humbert, l'hétérogénéité stylistique et discursive est présente défiant la hiérarchisation des styles tels que objectif ou subjectif, logique ou illogique et les types de discours tels qu'officiel ou personnel, soutenu ou vulgaire – son écriture est plus caractérisée par la sérendipité que la téléologie. Il va jusqu'à ne plus distinguer le vrai et le faux, se refusant à prendre parti, dans la jungle d'informations juxtaposées, entre factuel et fictionnel, entre récit et analyse. Cet hyperréalisme se réalise à l'aide d'une écriture polyphonique dans laquelle tous les types de discours sont possibles et ont la même valeur. Au lieu de storytelling, Humbert décline la narration et étale des types de discours pluralistes. Meillassoux démontre que la nécessité absolue n'existe pas, car l'essentialité des objets réside uniquement dans leur existence numérique, et, soumis au regard des sujets ou même aux événements imprévus dans un univers déshumanisé, ils ne se révèlent qu'un de leurs aspects à chaque rencontre ou étape. C'est ainsi qu'il dénonce « le réalisme naïf » (matérialisme) aussi bien que « l'idéalisme spéculatif » (essentialisme) au nom du « réalisme spéculatif » (Meillassoux 2014 : 50) dans lequel le monde n'existe ni dans son aspect factuel, réaliste, prêt à une représentation artistique, ni dans son aspect imaginaire, virtuel, fictif.

Le roman n'existe pas ? – hétérogénéité des genres

En quoi consiste l'hétérogénéité du « nouveau réalisme » dans le roman de Fabrice Humbert ? Pour commencer, il appartient à quatre différents genres littéraires : le polar, la dystopie, le roman d'essai et le roman du moi. Une recherche de l'origine

³ Le corrélationisme est avant tout la différenciation de l'être et de la pensée.

du mal, un questionnement sur sa présence et son influence fatale dans la vie de l'homme et sur son rapport avec le vrai et le faux est au centre du roman. Nous sommes aux États-Unis⁴. Le narrateur, Adam Vollmann, journaliste homosexuel de trente-trois ans (l'âge du Christ) au journal *New Yorker* se rend à Dryden, dans la ville de son adolescence délaissée et péniblement vécue. L'à-propos de sa visite est une information dont les images choquantes envahissent les écrans des États-Unis : son meilleur ami du lycée, Ethan Shaw, star des filles, meilleur sportif, est accusé du viol et du meurtre d'une jeune mexicaine de seize ans. Ethan est devenu en plus, après la médiatisation de son soi-disant meurtre, fugitif : on ne sait plus s'il est dans les montagnes autour de Dryden ou dans un autre pays. À vrai dire, Adam ne croit pas en la culpabilité de son ancien camarade, et, sous prétexte d'écrire un article sur le mécanisme de la « machine médiatique » dans de telles situations, il reçoit l'accord de son chef pour se rendre sur les lieux. Quels sont les réels motifs de son déplacement à Colorado ? Faire une enquête privée pour prouver l'innocence d'Ethan ? Faire face à lui-même pour dresser le bilan de son changement intérieur pendant les dix-sept dernières années ? La question se pose de savoir s'il s'agit d'une enquête, d'un roman policier ou d'un polar ?

Historiquement, le roman policier est lié à l'ascension de la bourgeoisie au XIX^e siècle qui souhaitait se positionner par rapport à la population ouvrière croissante, jugée « dangereuse », et soutenir son image laborieuse (Nourissier 2001 : 719). Avec la figure typique du détective (Balzac : le Corentin, Victor Hugo : Javert, Dumas : le Salvator) la littérature applique l'idée que l'intelligence (bourgeoise) est plus importante que la force, et que la police travaille à l'aide des méthodes scientifiques. Au fur et à mesure que la société changeait, l'image de l'enquêteur suivait ces changements : des femmes y faisaient leur entrée par exemple (Miss Marple). Déjà dans le roman noir où la brutalité, le sexe et la violence occupent une place plus importante, le détective est parfois aux confins de la légalité. Le caractère d'Adam Vollmann correspond à cette figure socialement déclassée : il a complètement changé d'identité, de nom⁵ et d'apparence physique⁶ depuis son enfance qu'il veut oublier, il assume déjà en tant qu'adulte son orientation sexuelle⁷, il pratique son métier, mais il n'est pas le journaliste le plus dévoué au monde⁸. Son caractère s'insère donc en partie dans les traditions du roman policier – roman noir, mais en même temps, il s'en différencie.

⁴ Le président s'appelle Clifford dans le récit, mais il parle de la présidence d'Obama au passé, donc c'est une ère fictive, avec un président ex-acteur. « J'ai lu autrefois une déclaration du président Obama affirmant qu'après des mois d'errances dans sa communication il avait compris que le peuple américain attendait de lui un "grand récit" » (Humbert 2019 : 106).

⁵ Son nom original est Christopher Mantel.

⁶ « Il ne m'a pas reconnu. Je suis un peu plus grand, mais surtout beaucoup plus lourd et mon crâne est rasé. [...] J'ai choisi mon apparence en gagnant vingt kilos à la salle de gym, en m'habillant de costumes sombres et serrés et en me rasant entièrement la tête dès le début de ma calvitie » (Humbert 2019 : 58).

⁷ « Aujourd'hui encore, les hommes qui aiment les hommes ne sont pas toujours les bienvenus » (Humbert 2019 : 17).

⁸ « En somme, malgré le prestige du journal qui m'employait, j'étais un chroniqueur sans importance, une de ces signatures neutres et ignorées, anonymes » (Humbert 2019 : 29).

Comme le constate Desnain : « [a]lors que le narratif scientifique du début du XX^e siècle avait pour but d'établir, tout en la dissimulant, une nouvelle forme de pouvoir lié à la connaissance, le polar s'attache à révéler ce pouvoir, et de ce fait à l'affaiblir » (Desnain 2015). Ainsi Adam Vollmann ne réalise pas son enquête pour révéler une vérité sociale cachée ; le crime n'est lié à aucun événement historique précis : « Ai-je envie de relever le glaive de la vérité ? Et quelle vérité faut-il révéler ? Ma grande et dérisoire étude sur le traitement baroque et spectaculaire de l'affaire ? La vérité sur Ethan Shaw ? Ou la vérité sur Adam Vollmann ? » (Humbert 2020 : 31). Il faut dire : pas de leçon morale, bien que le roman offre la possibilité d'une réflexion sur l'état actuel de la société. Il s'agit des valeurs démocratiques, du fonctionnement de la machine narrative des médias, de l'effet du réel et l'effet d'illusion des réseaux sociaux, de la mentalité des gens, de la place et le rôle de la subjectivité, prérogatives de la société démocratique, des façons dont l'intox se produit dans les médias et se répand parmi les gens. Ces orientations, ces sujets de débat sans causes ou conséquences précises sont comme autant de défis lancés aux lecteurs.

En tout cas, l'incipit de l'œuvre part d'un fait divers⁹, d'un crime. Si c'était un roman policier, le personnage d'Adam Vollmann correspondrait parfaitement à l'enquêteur qui résout le mystère après les étapes stéréotypées d'un dévoilement successif de signes suspects. Mais ceci n'est pas le cas :

Je suis venu ici pour une enquête sur l'affaire Clara Montes. Je ne suis pas un policier et je ne suis même pas un reporter. Je suis un homme qui doute. Je ne suis pas fait pour les enquêtes. Mais j'écoute. Je suis doué pour écouter. J'avance dans l'obscurité, en aveugle, repoussant à mesure les murailles de la nuit. (Humbert 2020 : 70)

L'intimité, la subjectivité et le flou stylistique, le côté poétique de la dernière phrase de l'extrait ne correspondent aucunement aux genres ludiques et aux schémas narratifs des romans policiers. Desnain laisse entendre que les faits divers peuvent être au cœur de textes littéraires qui proposent de soulever certaines problématiques dominantes d'une société. Adam Vollmann fait donc son enquête non seulement sur son identité et sur l'innocence de son ami, mais également sur « la construction identitaire de la société » (Desnain 2015) à laquelle il appartient. En partant des tendances médiatiques de nos jours, Humbert visionne une société où l'illusion a encore plus de place que dans le nôtre. Il questionne le lecteur sur le rôle de l'information, sur les sources d'information (toxiques), sur le rapport entre information, intox et réseaux Internet ?

Cette dimension sociétale montre qu'au lieu d'être un roman policier (Nourissier 2001 : 717–724), où le développement de l'histoire est caractérisé par la précision, la rigidité logique et une sujétion narrative à une recherche d'énigme, où la responsabilité du criminel est individuelle, et, une fois le coupable identifié, le mystère est résolu, ce texte porte les caractéristiques génériques du polar. *Le monde n'existe pas* est donc en partie le reflet de notre époque : le sexe, la politique, la médiatisation et la dimension sociale y gagnent du terrain, sans être pour autant un

⁹ Le fait divers est une bribe de réalité, sans « incorporation dans le narratif officiel ».

« roman de consommation » (Nourissier 2001 : 718). Par contre, certains motifs ne correspondent pas aux critères du polar. On ne sait pas par exemple si le criminel est une figure typique pour représenter des aspects sociaux pervers, parce que jusqu'à l'excipit, sa culpabilité n'est pas prouvée et l'existence réelle de la victime est mise en cause. La brutalité est pesante : le viol et le meurtre d'une mineure seraient terrifiants si le lecteur était certain que la narration et l'interprétation dans les médias et sur les réseaux sociaux n'étourdissent pas les faits. Le statu quo est le suivant : Ethan Shaw a disparu dans les montagnes de Colorado après le meurtre, il n'est trouvé, ni par la milice des civils de Dryden, ni par les forces de l'ordre, l'affaire n'est pas résolue par la police, et pourtant elle est médiatisée d'une façon simpliste : Ethan Shaw est le criminel brutal, Clara Montes est la victime innocente. La criminalité n'est donc pas dans l'acte, mais plutôt dans sa représentation médiatique et son interprétation sociale. C'est le discours dominant, le narratif officiel des médias et les réseaux sociaux qui sont corrompus. Dans le polar, la critique de la hiérarchie sociale est patente : les personnes aisées, les politiciens et les médias tiennent un discours pervers dont les vérités sous-entendues sont révélées et laissent voir les ombres réellement présentes de la société. Ce dévoilement du fonctionnement tordu du système hiérarchique avec ses privilégiés qui détiennent le pouvoir, manque dans ce roman. De ce point de vue, *Le monde n'existe pas* n'entre pas dans « la case » du polar : il n'y a pas de réalité plus ample que la réalité des phénomènes qui se révèlent au fur et à mesure dans l'enquête d'Adam Vollmann. La bipolarité d'une réalité apparente et d'une réalité cachée cède la place à la narration de bribes de réalités juxtaposées, formulées dans le texte à l'aide d'une discursivité hétérogène.

« La fiction est la réalité et la réalité est la fiction. La confusion, inévitable, mène au malheur. Ou peut-être à une autre forme d'humanité » (Humbert 2020 : 79)¹⁰ ? L'intox organise la narration des événements, les illusions sont présentes par le fonctionnement de la machine médiatique, mais le lecteur doit faire face individuellement à la problématique, car le roman ne donne pas de réponse aux énigmes à démystifier : est-ce Ethan qui a commis le meurtre ? où se trouve-t-il depuis les événements déclencheurs ? qui sont les manipulateurs cachés, organisateurs du complot derrière les abus avec l'information ? Humbert dessine un univers dystopique : au lieu de la réalité des contacts humains, ce sont les fausses informations déclenchées par les réseaux sociaux qui organisent les relations sociales. Dans ce contexte, le mensonge généré par l'intox est la force organisatrice de la vie de tous les jours dans la société de demain. Sans contenu implicite à révéler derrière le désordre de la société, pas de révélation d'un mystère individuel ou collectif, par conséquent, pas de conclusion narrative, en plein milieu du culte du mensonge, une certaine dystopie hermétique fait face. Parmi ces vérités, réalités, subjectivités, mensonges, illusions juxtaposées, les liens de causalité se défont, et la méfiance gagne du terrain. Les contours d'un futur univers se dessinent. Ce monde a beaucoup de points communs avec la société d'aujourd'hui, mais la sûreté, la propreté, la bienveillance de l'information sont tellement mises en cause, la peur de

¹⁰ La même phrase apparaît une deuxième fois (Humbert 2020 : 73).

L'intox est si forte que cela dépasse les enjeux politiques contemporains. Au fur et à mesure qu'Adam Vollmann arrive près d'une certaine « vérité », un manque de responsabilité, celle des groupes médiatiques, politiques ou financiers qui orchestraient les événements sinistres, est de plus en plus criant. Comment intoxiquer les médias, la vie et la pensée des hommes ? Cette question perd sa valeur car elle est aussi illusoire que les événements qui ont mené à elle. Les personnages sont comme les figurants d'une dystopie métaphysique qui divague sur les frontières de la virtualité : ni le narrateur, ni le lecteur n'arrivent à trancher sur ce qui relève de la vérité et sur ce qui de la fiction. Humbert fait exprès de transposer le récit en Amérique. Nous avalons ici, en Europe la réalité illusoire des films, des séries et des plateformes de streaming américains aussi avidement que des Big Mac. Et la dystopie de Humbert projette que le fonctionnement des réseaux sociaux servira de plus en plus de schéma d'organisation de la société.

Comme on l'a déjà constaté : le roman a une narration erratique. Les réflexions sur l'histoire du journalisme du narrateur à la première personne du singulier, Adam Vollmann forment des digressions par rapport à un récit logique. Ses détours vers l'essai (roman d'essai) s'intègrent d'une part dans l'introspection du protagoniste, voire dans le cadre d'un roman du moi, d'autre part, ils déstabilisent la narration chronologique. Le lecteur perd le fil de l'enquête, le dénouement se décale de plus en plus, puis se révèle inaccessible suite aux mises en abîmes culturelles qui servent pour Adam à mieux comprendre son statut de journaliste et les changements du métier pendant les cinquante dernières années. Il évoque les grands ancêtres presque toujours dans le même contexte : la plupart d'entre eux font tout pour trouver la vérité, et certains y arrivent. Comme García Márquez qui, dans un reportage paru dans *El Espectador* en 1955, relate l'histoire vraie de la disparition d'un bateau que la dictature militaire avait dit emporté par la tempête (Humbert 2020 : 55–56)¹¹. Humbert évoque également le cas de Seymour Hersh qui interprète dans *New Yorker* la version réelle du village de My Lai au Vietnam en 1968 (Humbert 2020 : 46–48)¹². Il fait le bilan de l'œuvre de Hemingway, écrivain et journaliste en même temps : selon lui, il y a trop de fiction mêlée dans les écrits de l'auteur, surtout autobiographiques. Ce sont non seulement les « fakes » de Hemingway qui sont mentionnés, mais le légendaire autour de *Napalm girl* de Nick Ut (Humbert 2020 : 213–215)¹³. Ces figures et phénomènes de l'histoire du journalisme font le contrepoint de « l'usine intox » – les bots qui envoient des messages (Adam reçoit via Internet une photo qu'il avait prise lui-même et qu'il n'a

¹¹ Márquez fait des recherches, regarde les rapports météorologiques, compare les informations, interroge le seul rescapé et relate la version réelle des événements. Il doit se réfugier en Europe (Márquez 2003). Il relate les événements du naufrage à la première personne du singulier du point de vue du seul rescapé, ensuite il arrive en Europe sous prétexte d'un reportage, mais il ne rentre jamais dans son pays.

¹² Lors d'une intervention armée, quelques soldats refusaient de massacrer les villageois civils. Suite à ce conflit dans les rangs de l'armée, les soldats qui s'interposaient ont été tués par leur supérieur militaire qui, dans son rapport, naturellement, n'a pas dévoilé tous les détails. Hersh raconte la vraie version dans cinq articles de suite (Hersh 2018).

¹³ Selon certaines mauvaises rumeurs, l'originalité de la photo était problématique. Voir par exemple Auboutphotography.blog 2019.

jamais confiée à personne), les fermes à clics¹⁴ (les documents visuels et sonores sur le meurtre de Clara Montes envahissent Internet), les logiciels de retouche indétectables (création d'identité – l'image de Clara Montes a été créée à l'aide de la photo d'une jeune ukrainienne décédée). La création abondante de fakes et leur diffusion dérégulée organisent le récit, donc Adam, en tant que journaliste, doit comprendre qu'il est incapable de trouver et écrire la vérité. À la fin du roman, il termine son article quand même et l'envoie au rédacteur en chef Gall en donnant une interprétation possible aux événements :

J'y ai raconté l'histoire d'un spectacle gigantesque, à l'échelle d'un pays, mettant en scène un meurtre illusoire et un coupable tout aussi imaginaire. Une énorme catharsis moderne, fascinant un pays entier et le purgeant de ses passions mauvaises, tout en offrant le divertissement d'une chasse à l'homme superbement orchestrée par un gouvernement enfin efficace. De tous ces crimes incompréhensibles, furieux et fous qui déchirent notre pays depuis tant d'années, il ne serait rien resté d'autre, dans la mémoire des Américains, qu'un meurtre passionnel et son châtement, l'unité de la cité ramenée par le sacrifice d'Ethan Shaw. Le pays enfin lavé de sa souillure par une belle histoire. (Humbert 2020 : 177)

Les mises en abyme journalistiques ne sont pas les seules à fracturer le récit et à l'ouvrir vers une réflexion de l'ordre de l'essai¹⁵. La fonction narrative de ces détours est de faire le bilan de la vie personnelle du narrateur, et l'histoire de ses lectures littéraires et journalistiques fait partie de la mûre réflexion.

Ainsi le texte n'est-il pas loin du roman du moi, il a des caractéristiques qui le rendent autobiographique. Déjà la narration est à la première personne du singulier, mais c'est plus la recherche d'une identité¹⁶ largement déstabilisée pendant son adolescence qui le rend autobiographique. Vollmann s'en est sorti en se créant un nouveau moi grâce à ses lectures et ses expériences cinématographiques qu'il évoque tout au long de la narration et les met dans le contexte du récit. Ces mises en abyme culturelles arrêtent et détournent la suite des événements, donnent une hauteur spirituelle et une profondeur philosophique au récit, et finalement dessinent l'identité du narrateur, Adam. Il remarque plusieurs fois la ressemblance de Robert Redford et Ethan Shaw (Humbert 2020 : 13, 137)¹⁷. Il trouve l'amour de Gardiner-Redford et Katie Morosky-Barbara Streisand, la métaphore de l'amitié Ethan Shaw-Christopher Mantel. Le visionnage répété du film fait même partie du

¹⁴ Fraude au clic, multiplication de likes ou de partages pour promouvoir une partie politique ou une marque, un produit.

¹⁵ La prédilection pour les événements tirés de l'histoire du journalisme se révèle être un choix personnel. Le journalisme a toujours été en contact avec les régimes politiques, les journalistes et les écrivains (p. ex. Alexandre Dumas) qui avaient toujours besoin de quoi vivre. La fluctuation des régimes politiques fait également des journalistes des « girouettes ». *L'Éducation sentimentale* de Flaubert montre les deux types de journalistes. Délaunay – il rêve de la fondation du journal idéal qui prêche le changement démocratique ; Hussonnet – il monte l'échelle hiérarchique, il fait ce qu'il peut, il participe aux processus. Il crée une fausse nouvelle sur Frédéric lorsqu'il refuse sa demande qu'il investisse dans son journal. Déjà chez Flaubert le fake est présent dans le journalisme.

¹⁶ Déjà un des romans précédents (Humbert 2010) traite les mêmes sujets (l'identité, les origines du mal, la nature et les causes des rancunes que nous avons l'un contre l'autre).

¹⁷ Le film *Nos plus belles années* (1973) de Sydney Pollack, avec Barbra Streisand et Robert Redford (personnage de Hubbell Gardiner).

récit. Orson Welles, « fasciné par le faux » (Humbert 2020 : 122–124)¹⁸ est mentionné par Adam Vollmann parce que c'est dans son œuvre qu'il détecte le plus le mélange du virtuel et du factuel pour le tourner en illusion.

L'observateur obsolète que je suis est entré dans un film de Welles. Je progresse au sein d'une galerie de miroirs qui tantôt me représentent, tantôt représentent d'autres figures, d'autres illusions, tout cela en attendant sans doute que les miroirs soient brisés et qu'émergent des débris du chaos le doute, le désarroi et la crainte. Et d'autres que moi ont écrit, produit et tourné le film dans lequel j'erre, phalène haletante, battue contre les parois mobiles de l'image. (Humbert 2020 : 124)

Les films mentionnés détournent pour plusieurs raisons la narration : certains sont métaphores de situations existentielles, d'autres miroirs entre la réalité et la fiction, et finalement ceux qui aident le narrateur dans son enquête. Car l'analyse des sonorités de deux films (Humbert 2020 : 122–124)¹⁹ prouve que les cris de terreurs enregistrés de Clara Montes lors du meurtre et diffusés sur Internet ne sont pas véridiques. C'est cette idée-là, et son travail de comparer les différentes sonorités qui le poussent à surpasser ses limites et poursuivre sa recherche même désespérée.

À part des allusions cinématographiques, la narration est coupée par des intertextes littéraires (Humbert 2020 : 6)²⁰. Elles ont le rôle d'inscrire les réflexions dans un contexte culturel plus large. Pour donner un exemple, les romans de Tolstoï organisent le récit : ils sont là au début de l'amitié du protagoniste et Ethan. Le texte met également en parallèle certaines étapes de la tradition, la culture littéraire écrite avec la fonction qu'a Hollywood de nos jours. Sa faculté d'organisation et d'innovation, sa puissance quasi politique globale sont comparées à la statuaire grecque, à la Renaissance italienne, au roman français du XIX^e siècle. Le narrateur va jusqu'à dire : « l'Amérique est une fiction narrative, une sorte d'identité rêvée, le vrai mélange au faux. Avec cette particularité peut-être que notre récit fondateur est cinématographique et que notre Homère s'appelle Hollywood » (Humbert 2020 : 80, 100, 106).

Une recherche d'identité – hétérogénéité des discours et visagité

« Je prétends que tout ce que nous vivons est un livre ou un film » (Humbert 2020 : 44). Le récit est une fiction, voire une invention, il « n'existe pas », l'homme est fictionnel aussi, et l'identité n'est autre qu'une image, une illusion. C'est ainsi que le

¹⁸ Son film *F for fake* (1973) et son podcast radio *The war of the worlds* (1938) – sur l'arrivée des martiens sur terre (le podcast a causé une réelle peur parmi les citoyens des États-Unis).

¹⁹ *Psychose* (1960) – thriller de Hitchcock, *King Kong* (1933) – il y en a plusieurs versions, mais dans *Le monde n'existe pas*, il s'agit de celle de Cooper.

²⁰ *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï : Humbert 2020 : 7, 93 ; *La Guerre et la Paix* : Humbert 2020 : 28–31. Hemingway (théorie d'iceberg) : Humbert 2020 : 115. Pour l'analyse du passage « baromètre » de Roland Barthes : Humbert 2020 : 363–369. Et surtout Sophocle : *Œdipe roi*, le coupable le plus innocent dans l'histoire de la littérature. De fait, Ethan ressemble aux personnages décrits par Deleuze : « [l']acte fondateur du roman américain, le même que celui du roman russe, a été d'emporter le roman loin de la voie des raisons, et de faire naître ces personnages qui se tiennent dans le néant, ne survivent que dans le vide, gardent jusqu'au bout leur mystère et défient logique et psychologie » (Deleuze 1993 : 104).

moi devient personnage, et qu'Adam doit réinventer sa vie, recomposer son visage à partir de celui de Christopher Mantel, caché, fragile, voyeur, qui autrefois n'arrivait à regarder le monde qu'à travers l'autre. Pendant son enfance, il avait une vision complètement fautive de l'identité d'Ethan Shaw aussi. Lui, comme beaucoup d'autres, a construit un être stéréotypé, d'après son comportement léger et positif, son beau visage regardé, star, séducteur. L'excipit du roman – la rencontre des deux amis (ils se serrent même la main) – montre bien l'enjeu du récit dans son hétérogénéité : construire l'identité propre du protagoniste et celle de son meilleur ami d'adolescence et voir son Visage, encore une et dernière fois.

La nouvelle réalité, les visages multipliés par l'omniprésence des écrans symbolisant le mécanisme du Web, a pour effet un monde paranoïaque. L'anonymat implique la tentation de la dissolution de l'identité, à défaut des certitudes extérieures, le vrai et le faux tiennent de la volonté du sujet. Ce roman post-vérité montre ainsi, à travers une multitude de discours différents juxtaposés, des réalités parallèles. Au lieu de la narration chronologique, naissent des textes variés appartenant à maints genres de discours qui servent à illustrer, d'une façon flagrante, comment se répand l'information et quel est son effet. La diégèse se construit d'une suite d'image-textes (visages) comme si on surfait sur le Web ou comme si on regardait la télé. L'éthos²¹ des deux protagonistes (Adam et Ethan) reste flou, car leur caractère et leur corporalité se montrent par des fragments tellement éparpillés qu'on a du mal à en extraire un ensemble cohérent. Cette décomposition du caractère et de la corporalité, se fait par la défaite de « l'éthos dit » et « l'éthos montré » dans des types de discours trop variés faisant appel aux sensations à tel point confuses (sons, images) qu'on a l'impression de poursuivre « une scénographie numérique » ayant une « dimension iconotextuelle » (images et textes en même temps) et « dimension réticulaire » (surfer entre pages et les liens) (Maingueneau 2004). L'identité des deux protagonistes se révèle par une mosaïque de discours hétérogènes, c'est-à-dire que leur éthos se dissout.

L'enjeu réel du récit est le changement de la vision d'Adam sur lui-même et sur Ethan. Son enquête est un travail de réflexion pour sortir du « corrélationisme », de ne pas vouloir « faire monde », mais être présent dans des « relations », « co-présences » (Meillassoux 2015 : 12–13)²² qui surviennent sur son chemin et leur faire face. Et réaliser en même temps que trouver le vrai Visage de son ami, c'est de le perdre, de perdre tout ce qu'il lui avait attribué, jeune : attirance, beauté, légèreté.

²¹ « Le terme se crée comme réaction contre une conception structuraliste du texte. Tout discours suppose un éthos : il implique une certaine représentation du corps de son garant, de l'énonciateur qui en assume la responsabilité. Sa parole participe d'un comportement global (une manière de se mouvoir, de s'habiller, d'entrer en relation avec autrui ...). On lui attribue ainsi un caractère, un ensemble de traits psychologiques (joyeux, sévère, sympathique ...), et une corporalité (un ensemble de traits physiques et vestimentaires). « Caractère » et « corporalité » sont inséparables, l'éthos ne doit pas être isolé des autres paramètres du discours; il contribue de manière décisive à sa légitimation » (Maingueneau 1994 : 39–40).

²² Corrélationisme : faire correspondre la pensée et l'être. « D'une façon générale, le "pas de danse" du moderne, c'est cette croyance en la primauté de la relation sur les termes reliés, croyance en la puissance constitutive de la relation mutuelle. Le "co-" (de co-donation, de co-relation, de co-originalité, de co-présence etc.), ce "co-" est la particule dominante de la philosophie moderne, sa véritable "formule chimique" » (Meillassoux 2015 : 12–13).

L'expression ne consiste pas à nous donner l'intériorité d'Autrui. Autrui qui s'exprime ne se donne précisément pas et, par conséquent, conserve la liberté de mentir. Mais mensonge et véracité supposent déjà l'authenticité absolue du visage fait privilégier de la présentation de l'être, étranger à l'alternative de la vérité et de la non-vérité, déjouant l'ambiguïté du vrai et du faux que risque toute vérité, ambiguïté où se meuvent d'ailleurs toutes les valeurs. (Levinas 1987 : 220)

Contrairement à la quête de Visage de l'autre et de soi-même qui caractérise la démarche d'Adam, la motivation première d'Ethan est une perte de visage. Nous sommes au courant de son parcours de l'interview qu'Adam enregistre avec Sarah Shaw, sa femme. On comprend que ce qu'il souhaitait le plus, c'était de devenir inconnu, invisible. D'abord il a quitté Drysden où tout le monde le connaissait pour aller vivre à New York, dans la métropole de l'anonymat. Là, il a commencé à écrire un scénario de film dont le titre est *L'homme invisible* et le synopsis est : « Un homme reçoit le don d'invisibilité pour réaliser ses désirs jusqu'à ce que l'invisible soit vécu comme une damnation qui lui interdit la vie. » (Humbert 2020 : 105) Il devient l'image même de l'errance, du « corps nomade » (Deleuze et Guattari 1980 : 456), c'est « un individu à la case vide » qui a « des ombres » (Humbert 2020 : 177, 97). Il poursuit ses fuites : des villes et des relations. Son activité préférée dans son existence à Drysden, c'est de faire des puzzles de bateaux. Finalement, sa vie s'évapore dans la fuite et dans le vide des images télévisés et numériques. « Ils auront réussi à l'anéantir jusqu'à son visage. » (Humbert 2020 : 23) La trajectoire personnelle d'Ethan, la dissolution de sa personnalité est la métaphore de notre « identité » sur le Web, où les intervenants sont invisibles, l'anonymat est renforcé, les pseudonymes rendent impossible d'établir l'éthos d'un individu (Maingueneau 2004)²³.

Dans ce sens il s'agit dans le contexte deleuzo-guattarien de la visagéification²⁴, de défaire le visage du personnage qui trace un chemin intérieur du détachement de la visagéité. C'est Ethan qui ne parle pas, qui n'interprète pas : il agit et vit. L'autre protagoniste, Adam Vollmann a au contraire pour but de trouver le vrai Visage d'Ethan : il en parle et vise à écrire un article. Il tente de suivre un cours logique par sa recherche, qui divague finalement et s'absorbe. Les méthodes d'Adam Vollmann pour comprendre le monde sont diversifiées : il cherche des informations, il analyse et il dit des conclusions, il va sur le terrain et agit, il écoute des témoignages pour voir plusieurs points de vue, il fait des réflexions théoriques.

On peut dire qu'aucune de ses démarches ne fonctionne, ce qui tend le piège au récit. Malgré tout l'effort du narrateur, on perd le fil : le narrateur-journaliste n'arrive pas à créer un monde possible, à aboutir à une vérité, car il se heurte à des complots et des fake-news dans son enquête. Les puzzles du visage d'Ethan Shaw sont de différents types de discours : récits autobiographiques, souvenirs (le meurtre de son chat par

²³ Maingueneau appelle « incorporation » le phénomène par lequel la manière de dire implique la manière d'être. Donc on ne peut parler qu'en assumant une idéologie, une personnalité, un rôle joué dans la société, une opinion.

²⁴ « Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production sociale de visage, parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux. La déterritorialisation du corps implique une reterritorialisation sur le visage (...) » (Deleuze et Guattari 1980 : 222).

Muller), réflexions à thématiques culturelles (littérature, médias), dialogues avec d'autres personnages, témoignage de personnages (Reynolds, Sarah Shaw, Susan Montes), séquences descriptives (le plus souvent des portraits : Reynolds, Warren), blagues (MacGuffin). Cependant des documents authentiques manquent complètement, comme des articles, des affiches, des textos, des commentaires de réseaux sociaux, des lettres ou des mails. La position subjective d'Adam persiste tout au long de la narration, mais elle n'assure pas un point de vue suffisamment stable pour « construire un monde ». De même pour les discours des différents personnages sur Ethan : ces textes d'interview ont aussi leur subjectivité²⁵ propre, comme Adam a la sienne, mais avec une grande différence : ils sont du côté du mensonge. Adam ne trouve pas la vérité : la leçon de sa péripétie est que ce n'est pas la véracité de quoi que ce soit – événements, étapes de l'enquête, motifs du criminel, motifs sociétaux plus larges – qui est la chose la plus importante. Il fait face à la nature illusoire de tout ce qui passe par les écrans et par Internet. Sa grande découverte, c'est le Visage d'Ethan, ce visage qui est tout différent de celui que lui, adolescent, avait imaginé. Grâce à son travail de compréhension, il arrive à la fin du roman à surmonter le temps physique et à rencontrer face à face son ami jeune comme autrefois.

Conclusion

« La présentation de l'être dans le visage n'a pas le statut d'une valeur. Le visage est la présentation de soi par soi, sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelque supercherie, toujours possiblement rêvées » (Lévinas 1987 : 220–221). Ce qui est : ce n'est pas le monde en tant que système dans lequel toutes les causalités peuvent être déchiffrées, mais les objets, les événements, les pensées, les personnes, à découvrir un à un. « Il s'agit, dans le réalisme spéculatif, du pluralisme radical des manières d'être » (Horváth, Losoncz et Lovász 2019 : 36). La conséquence narratologique de cette idée consiste en ceci : la narration cohérente est remplacée par un puzzle de discours hétérogènes et une mosaïque polyphonique des subjectivités. Ils sont juxtaposés pour démontrer la futilité de la recherche de la vérité du narrateur, et, à travers lui, du lecteur certainement. La suite des discours hétéroclites rend impossible la création d'un horizon interprétatif unique et valable ainsi qu'invalide le sentiment de sécurité dans un monde systématiquement construit où une identité stable assure la compréhension.

Dans notre réalité où la facticité est l'absolu (Meillassoux 2015 : 60), et la causalité, l'éthique et la finalité sont problématiques, on doit faire face à une nouvelle ère où règne l'illusion. Les deux protagonistes incarnent deux manières d'être dans un univers trop numérique. Ethan est la métaphore de l'être regardé, admiré, mais qui, au fond, ne cesse de désirer montrer son Visage, mais, faute de cela, il le perd complètement, jusqu'à devenir invisible, une « case vide ». On comprend Deleuze qui dit : « En vérité, plutôt que de considérer l'être comme un étant supérieur qui fonderait la constance des autres étants perçus, nous devons le

²⁵ Subjectivité au sens discursif : « pragmatique laisser affleurer la présence du sujet parlant, qui inscrit sa présence, plus ou moins visible, dans son énoncé » (Mangueneau 1996 : 78–80).

penser comme un Vide ou un Non-étant, à travers la transparence duquel se jouent les variations singulières » (Deleuze 1993 : 117). Le parcours d'Adam se développe dans le contexte de celui d'Ethan : il est le témoin des événements et des paroles qui flottent autour de lui, personnage énigmatique. Il voit bien ce qui se passe, mais il est incapable d'en construire un système de pensée cohérent. Certes, le monde n'existe pas, c'est ce qu'il comprend, mais il découvre en même temps qu'il avance malgré tout pour le meilleur et pour le pire.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
chercheuse associée à GRALPhI
lombariza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

– Aboutphotography.blog (2019). *Story Behind The Terror of War : Nick Ut's "Napalm Girl"* (1972), [En ligne] <https://aboutphotography.blog/blog/the-terror-of-war-nick-uts-napalm-girl-1972>. Consulté le 25 juillet 2022.

BELHADJIN, Anissa (2010). « Le roman noir, le discontinu et la lecture noire », *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, [En ligne] <https://books.openedition.org/pur/38780>. Consulté le 25 juillet 2022.

DESNAIN, Véronique (2015). « Le polar, du fait divers au fait d'histoire », *Itinéraires*, 2014/3, [En ligne] <http://journals.openedition.org/itineraires/2557>. Consulté le 30 juillet 2022.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*, Paris : Minuit.

FLAUBERT, Gustave (2013). *Éducation sentimentale*, Paris : Gallimard.

GEFEN, Alexandre (2016). « Le monde n'existe pas : le « nouveau réalisme » de la littérature française contemporaine », Matteo Majorano (dir.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerate, Quodlibet, 115–125, [En ligne] <https://books.openedition.org/quodlibet/824>. Consulté le 08 août 2022.

GYIMESI, Timea (2004). « Le polar et la déconstruction ou plaidoyer pour le devenir des genres », *Acta Romanica*, t. XXIII, 39–44.

HERS, Seymour (2018). « A lifetime speaking truth to power », [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=QdKFQjh0RSU>. Consulté le 25 juillet 2022.

HORVÁTH, Márk, Márk LOSONCZ et Ádám LOVÁSZ (2019). *A valóság visszatérése*, Újvidék : Fórum.

HUMBERT, Fabrice (2010). *L'Origine de la violence*, Paris : Lgf.

HUMBERT, Fabrice (2020). *Le monde n'existe pas*, Paris : Gallimard.

JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*, Paris : Esprit des Péninsules.

KIEFFER, Morgane (2018). « Le monde par ses éclats. Hypersensibilité romanesque et devenir de l'ambition réaliste contemporaine », Corentin Lahouste et Charline Lambert (dir.), *Les Lettres Romanes*, vol. 72, n° 3–4, 267–280, [En ligne] <https://doi.org/10.1484/J.LLR.5.117216>. Consulté le 31 juillet 2022.

LARNAUDI, Mathieu (2009). « Propositions pour une littérature inculte », *La Nouvelle Revue française*, n° 588, février, 338–354.

LEVET, Natacha (2006). *Le Genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français (1990–2000)*, Thèse de doctorat, Limoges : Université de Limoges, [En ligne] <http://epublications.unilim.fr/theses/2006/levet-natacha/html/in dex-frames.html>. Consulté le 25 juillet 2022.

LEVINAS Emanuel (1987). *Totalité et infini*, Paris : Lgf.

MAINGUENEAU, Dominique (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Seuil.

MAINGUENEAU, Dominique (2014). *Discours et analyse de discours*, Paris : Armand Colin.

MAINGUENEAU, Dominique (2016). « L'ethos discursif et le défi du Web », *Itinéraires*, 2015–3, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/itineraires.3000>. Consulté le 27 juillet 2022.

MAINGUENEAU, Dominique, Patrick CHARAUDEAU (2014). *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris : Seuil.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia (2003). *Récit d'un naufragé*, Paris : Gasset.

MEILLASSOUX, Quentin (2014). *Après la finitude*, Paris : Seuil.

NOURISSIER, François [préfacé par] (2001) « Polar », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Albin Michel, 717–724.

SARRAUTE, Nathalie (1996). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.