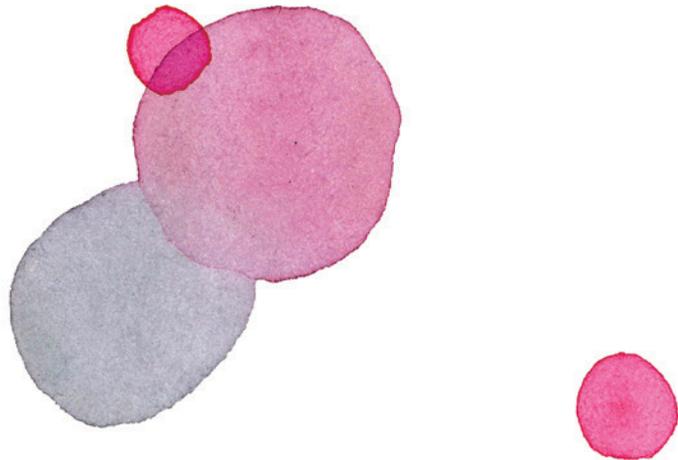


MAIS QU'EST-CE QU'IL LUI ARRIVE ? INTRUSIONS ANIMISTES DES PERSONNAGES DE FICTION



Hans Castorp, Lauren Olamina, Matt Murdock alias Daredevil, Mrs Ramsay, le carré de *Flatland*, Benjy Comson, la ville de Baltimore, Molly Bloom... Tous ces "personnages" convocables rencontrés dans des fictions, dont l'évocation ne réveille pas que le souvenir d'un nom mais fait sentir qu'ils vivent en nous. *À leur manière*, ils existent ; ne pourrions-nous pas dire d'eux qu'ils n'occupent pas seulement notre imaginaire mais qu'ils *participent* d'une mise en culture de nos capacités de détection et d'accueil de forces animées autres, de puissances d'agir débordant le cadre étroit d'un réalisme étouffant et caduc. C'est ce que propose Thierry Drumm en interrogeant nos relations aux personnages de fiction sous l'angle d'une pratique concrète et empirique.

Ces relations ne se limitent pas à la question d'une imagination, comprise comme une faculté essentiellement intérieure et détachée du monde, car les modes d'existence de ces personnages sont indissociables d'une forme d'hypersensibilité qui les met en contact avec certains aspects, textures, entités et événements du monde que nous ne saurions pas sentir et relever sans eux. Comme de nouveaux et précieux organes de perception...

SACHIKO ET SON DOUBLE

Sachiko a six ans¹. Elle se tient assise sur le plancher extérieur de la maison familiale et, à travers la cloison, elle entend son oncle raconter à son grand-frère sa rencontre avec un fantôme dans un bois des environs, alors qu'il était adolescent. Le fantôme (un homme tatoué et ensanglanté) s'était manifesté sans relâche pendant plusieurs jours, quand l'oncle avait fini par trouver un moyen de s'en séparer, en opérant simplement un tour complet sur lui-même. Peut-être, se demande Sachiko, serait-ce là le moyen pour elle également de se débarrasser de l'être qui la hante : son double géant, qui surgit fréquemment pour l'observer : dans la salle de classe, dans la cour d'école, dans sa chambre, et, à l'instant même, dans le jardin. Il ne s'agit pas dans son cas d'un fantôme, mais bien de son double géant, et une chose est claire, il lui faudra trouver une action spécifique afin de répondre à la relation particulière dans laquelle elle est prise.

Pour notre part, nous savons bien (ou croyons savoir) comment nous séparer de Sachiko, cet être lui aussi géant, dont nous suivons l'histoire : il nous suffira de quitter notre fauteuil et la salle de cinéma. Mais nous savons aussi que cela pourrait bien ne pas suffire, car rien ne dit que cet être géant ne continuera pas à nous hanter, pour le meilleur et pour le pire, que nous ne l'apercevrons pas dans nos rêves, dans nos rêveries ou même au coin d'une rue. Il nous faudra alors à notre tour composer avec cet être, trouver les mouvements et les accordages susceptibles de répondre à la force qui s'est emparée de nous. L'histoire que connaît Sachiko dans le film de Katsuhito Ishii n'a rien d'une « mise en abîme » illustrant, jusqu'à la dimension (géante) de l'être, la relation que les spectateurs entretiennent avec les personnages : elle présente l'histoire d'un cas de ces expériences communes et toujours surprenantes dans lesquelles se tissent des relations que j'appellerai des « animations réciproques ». L'histoire de Sachiko fait par ailleurs sentir combien les efforts pour se détacher de son double n'ont rien à voir avec une séparation, encore moins avec une tentative pour devenir adulte. Ils traduisent une relation active et intense avec un être particulièrement encombrant pour elle.

Ces expériences où s'instaure une relation avec un personnage de fiction démentent ainsi à chaque instant le récit selon lequel les humains (et éventuellement quelques animaux) sont animés « par eux-mêmes », à l'intérieur d'un univers supposément muet et

stupide. Et le terme même de « fiction » ne devrait ici en aucune façon être associé à quelque irréalité que ce soit, mais bien à des pratiques – littéraires, cinématographiques, artistiques... – dans lesquelles une relation, que l'on ne tient pas « de soi », *se fait, s'établit*. Nous savons combien nous sommes si fréquemment et puissamment animés, de multiples façons, par des personnages, grâce auxquels et avec lesquels nous parvenons à penser, sentir, agir. Malgré le démenti que ces expériences apportent ainsi au récit d'une animation « autonome », ce dernier n'en a sans doute pas moins une efficacité réelle du point de vue de sa capacité à affaiblir les expériences dans lesquelles s'inventent des animations réciproques liant des êtres très divers et leur donnant consistance. Mais, une fois encore, l'extraordinaire vitalité de nos relations animées aux personnages de fiction invite à (et rend capable de) rire des projets visant à établir le caractère exceptionnel, autonome et solitaire de la « conscience humaine ». Les forces animantes sont à cet égard des forces « dé-rangeantes ». J'aimerais dès lors emprunter au travail de romancières et de philosophes, afin de rassembler des moyens permettant d'évoquer nos relations aux personnages de fiction comme des « pratiques » ni naturelles ni accessoires mais qui participent, avec d'autres, à la fabrication de capacités d'animation. Si nous entretenons de si intenses relations aux personnages de fiction, c'est alors l'occasion d'apprendre avec ces êtres des manières de sentir, penser, agir, dans des mondes ne devant plus rien à quelque « exceptionnalité humaine ».

ÉVOQUER NOS RELATIONS AUX PERSONNAGES DE FICTION COMME DES « PRATIQUES » NI NATURELLES NI ACCESSOIRES MAIS QUI PARTICIPENT, AVEC D'AUTRES, À LA FABRICATION DE CAPACITÉS D'ANIMATION

JE M'APPELLE BROWN. ESSAYEZ DE M'ATTRAPER

Dans un texte saisissant, Virginia Woolf (2015, 223) s'écrie : « Songez combien nous sommes ignorants de ce qu'est un personnage ! Le cri de Woolf ne veut pas du tout dire que nos rapports aux personnages de fiction seraient distants, que nous n'aurions pas de relations intenses avec eux. Tout au contraire, il désigne une étrangeté réelle avec laquelle nous entretenons pourtant des relations intenses et tout à fait fréquentes. Aussi ignorants soyons-nous de ce qu'est un personnage, nous ne cessons d'entretenir avec eux des rapports agités, et j'aimerais

¹ Je remercie vivement Julien Bruneau, Jérémy Damian, Ariane d'Hoop et Nicolas Prignot pour leurs suggestions concernant ce texte.

Katsuhito Ishii (réalisateur et scénariste), *The Taste of Tea*, Tokyo, Aoi Promotion, Grasshoppa, 2003

faire ressortir certains aspects concrets et pratiques de ces relations. L'avantage de cette manière de faire, pragmatique et empirique, c'est qu'elle n'a pas le type de prétention portée à la vérité universelle. Les modes d'engagement que je vais relayer – en les empruntant essentiellement au témoignage d'écrivaines – ont la « vérité du relatif »²: ils constituent des modes de relation effectivement cultivés et des expériences concrètement vécues, qui n'ont pas vocation à dire ce qu'est le « vrai » mode de relation à un personnage de fiction ni *de quoi d'autre* encore ces relations pourraient nous rendre capables.

Les expériences que je vais évoquer signalent toutes la consistance très forte des personnages de fiction. Leur apparition à l'auteure est comparable à la découverte d'une personne dont nous faisons, comme on dit, connaissance. On peut parler d'une véritable intrusion, qui emprunte fréquemment les chemins du rêve, les interstices de la conscience éveillée. Woolf écrit: «[...] une petite silhouette s'est dressée devant moi – la silhouette d'un homme, d'une femme, qui me dit: «Je m'appelle Brown. Essayez de m'attraper.» / La plupart des romanciers font la même expérience. Quelqu'un répondant au nom de Brown, de Smith ou de Jones s'approche d'eux et leur dit de l'air le plus charmant et aiguilleur qui soit «Allez! Essayez de m'attraper.» Et c'est ainsi que, aiguillonnés par ces feux follets, ils bataillent volume après volume, consacrant leurs plus belles années à cette quête, sans y gagner grand-chose. Peu parviennent à attraper la silhouette fantomatique; la plupart doivent se contenter d'un morceau de robe ou d'une mèche de cheveux.» (2015, 222). Woolf évoque ensuite une expérience qui lui est arrivée lors d'un trajet en train entre Richmond dans la banlieue de Londres et la gare de Waterloo. Entrée précipitamment dans un compartiment, elle se retrouve avec deux passagers, qu'elle appelle Mr. Smith et Mrs. Brown, et qui interrompent brusquement leur conversation à son arrivée. Après quelques instants que ponctue une conversation anodine, Mr. Smith descend du train. «Je restai seule avec Mrs. Brown. Elle était assise dans le coin opposé, très soignée, toute petite, quelque peu étrange et intensément malheureuse. L'impression qui se dégageait d'elle était renversante. Elle envahissait tout l'espace, tel un courant d'air ou une odeur de brûlé. De quoi était-elle faite – cette si étrange et puissante impression? Dans ces moments-là notre cerveau est assailli d'une myriade d'idées toutes plus bizarres et incongrues; nous imaginons la personne

en question, Mrs. Brown, dans toutes sortes de situations. Je la vis dans une maison de bord de mer, parmi de curieux bibelots: des oursins, des maquettes de bateaux sous verre. Les décorations de son époux trônaient sur la cheminée. Elle entra et sortait de la pièce, s'asseyant brièvement, grignotant dans des soucoupes, ou silencieusement absorbée dans de longs moments de contemplation. [...] Et c'est dans cette vie retirée que fit irruption Mr. Smith. Je le vis surgissant en une bourrasque, un jour de grand vent, faisant claquer les portes et heurtant tout sur son passage, son parapluie laissant une petite flaque dans le hall.» (231) Plus loin, Woolf écrit: «Voici comment un personnage s'impose à quelqu'un. Voici comment Mrs. Brown amène comme par automatisme quelqu'un à écrire un roman à propos d'elle» (*Ibid.*). Il nous arrive de traduire ce type d'expériences en les absorbant dans une faculté personnelle et «intérieure», mais le ferions-nous indépendamment des pratiques visant à situer toute intelligence véritable dans une sphère «purement mentale» (la «conscience humaine»)? Il suffit pourtant de lire Woolf littéralement: le personnage, empruntant le corps physique de Mrs. Brown, fait purement et simplement intrusion dans l'expérience de Woolf – je reprends ses mots: impression renversante emplissant tout l'espace comme un grand vent ou une odeur de brûlé.

Saisir les rapports aux personnages de fiction comme des pratiques concrètes et empiriques invite par ailleurs directement à faire attention aux dispositifs, situations, manières qui s'y expérimentent. Dans l'expérience de Woolf, comment ignorer l'importance du train? Le développement du transport ferroviaire au XIXe siècle tient probablement une place peu mesurée, non seulement dans l'étiologie des pathologies traumatiques (Schivelbusch 1990, 137-160), mais aussi dans la création littéraire et plus généralement dans le rapport aux personnages de fiction. Le train, entraînant un état physique de transe légère, favorise les idées et la rêverie. Il ne semble pas du tout invraisemblable que Virginia Woolf se soit retrouvée plongée, par le déplacement du train, dans un état particulier et favorable à l'apparition d'un personnage.

L'expérience vécue par Mary W. Shelley avec son personnage, la créature de Frankenstein, conduit encore à porter attention à

LE DÉVELOPPEMENT DU
TRANSPORT FERROVIAIRE AU XIXE
SIÈCLE TIENT PROBABLEMENT
UNE PLACE PEU MESURÉE, NON
SEULEMENT DANS L'ÉTILOGIE
DES PATHOLOGIES TRAUMATIQUES
(SCHIVELBUSCH 1990, 137-160),
MAIS AUSSI DANS LA CRÉATION
LITTÉRAIRE ET PLUS GÉNÉRALEMENT
DANS LE RAPPORT AUX
PERSONNAGES DE FICTION

² Ce qui ne veut pas dire
«relativité de la vérité».
Voir Stengers (2006, 178)

d'autres aspects pratiques de la relation à un personnage de fiction, qui concernent non seulement l'intrusion du personnage, mais aussi la dimension collective de son instauration et la manière dont celle-ci se nourrit d'autres expériences. L'introduction de Mary Shelley à l'édition de 1831 me semble aussi importante, concernant ces questions, que le récit lui-même. Shelley y raconte comment, petite fille vivant en Ecosse sur la rive nord du Tay, elle aimait écrire des histoires. « Mais un plaisir m'était encore plus cher, et c'était de faire des châteaux en Espagne, de me laisser aller à des rêveries, de suivre des idées qui s'enchaînaient les unes aux autres et qui avaient pour thème l'éclosion d'une suite d'incidents imaginaires. Mes rêves étaient à la fois plus fantastiques et plus agréables que les textes que j'écrivais. » (Shelley 2014, 9-10). Bien

CHERCHER EN SOI-MÊME
NE CONDUIT QU'À L'ANGOISSE
DE LA PAGE BLANCHE

des années plus tard, pendant l'été 1816, Mary Shelley et le poète Percy B. Shelley sont au bord du lac Léman, avec Byron et John Polidori. Il s'agit d'un été presque hivernal, en raison de l'éruption du volcan Tambora en Indonésie (d'Arcy Wood 2016), et les amis restent cloîtrés dans la villa Diodati où ils séjournent. Ils découvrent un recueil d'histoires de fantômes, et Byron a l'idée de ce qui semble alors une innocente occupation : d'une manière qui rappelle quelque peu les *Mille et une nuits*, chacun concevra en journée une histoire fantastique qui sera racontée aux autres chaque soir. Tous sèchent un peu, surtout les « illustres poètes », qui, « mécontents de la platitude la prose, se hâtèrent d'abandonner une tâche qui leur était à charge » (Shelley 2014, 13). Mary Shelley, pour sa part, s'aperçoit qu'elle ne trouvera pas son histoire « en elle ». Chercher en soi-même ne conduit qu'à l'angoisse de la page blanche. Il faut pratiquer des arts beaucoup moins raisonnables que l'introspection pour que la rencontre ait lieu. « L'invention, dit-elle, [...] ne consiste pas à créer à partir du néant, mais à partir du chaos » (2014, 14). La discussion dans le cercle d'amis se met à tourner autour du galvanisme et de la possibilité de ranimer des cadavres. « La nuit s'écoulait tandis qu'ils conversaient de la sorte, et même l'heure de la sorcellerie était passée avant que nous nous retirions pour prendre du repos. Lorsque je mis la tête sur l'oreiller, je ne dormis point, et l'on ne pourrait dire que je pus penser. De son propre chef, mon imagination prit possession de moi et me guida, conférant aux images qui naissaient tour à tour en moi une vivacité allant bien au-delà de ce que l'on éprouve habituellement lorsque l'on s'adonne à

la rêverie. Je vis – les yeux fermés, mais c'était une vision mentale aiguë – je vis, dis-je, l'homme blême s'adonnant aux arts illicites, agenouillé auprès de la chose qu'il venait d'assembler. Je vis, allongé, le hideux fantôme d'un homme ; je le vis ensuite, sous l'effet de quelque puissant engin, montrer des signes de vie puis se mettre à bouger en un mouvement malaisé et seulement à demi vivant » (2014, 15-16). L'instauration du rapport au personnage ne passe pas, pour Mary Shelley, par un resserrement angoissé sur soi, qui ne conduit qu'à la page blanche, mais bien par une hantise visionnaire. Shelley poursuit en évoquant ses difficultés à « [s]e « débarrasser de [s]on hideux fantôme » : « il ne laissait pas de me hanter. »³

L'instauration du rapport d'animation réciproque avec le personnage semble donc mal se décrire comme une combinaison ou un assemblage d'éléments simples, alors qu'il s'agit, pour les auteurs que j'ai évoqués jusqu'ici, plutôt de répondre, d'être le plus possible à la hauteur de la vision, de témoigner de et pour ce qui vous hante. Le personnage surgit certes en rapport à des événements diurnes (les discussions à propos du galvanisme) mais il semble qu'il faille plutôt décrire ces événements comme ses conditions d'existence, voire de subsistance, plutôt que comme ses « causes ». Le philosophe Etienne Souriau décrit la façon dont les êtres de fiction se nourrissent de nos vies, bien qu'il n'y ait aucun sens à prétendre les y réduire (s'ils s'y réduisaient, pourquoi apparaîtraient-ils?) : « Charlotte se fait sous la plume de Goethe [dans *Les souffrances du jeune Werther*, 1774] avec des souvenirs de ses amours avec Frédérique Brion ou avec Charlotte Buff, et ainsi de suite. Mais c'est le roman qu'il est en train d'écrire qui fouille dans son âme, qui prend pour s'y nourrir les souvenirs et les expériences utilisables. [...] Toutes les grandes œuvres prennent l'homme en entier, et l'homme n'est plus que le serviteur de l'œuvre, ce monstre à nourrir. Scientifiquement parlant, on peut parler d'un véritable parasitisme de l'œuvre par rapport à l'homme. » (Souriau 2009, 211)⁴

L'attention aux modes d'installation d'un personnage de fiction fait saillir également la présence indispensable d'un public actif, dont l'existence du personnage ne semble pas pouvoir être séparée. Le philosophe pragmatiste William James (2000, 216) signalait que, dans les nombreuses séances spirites auxquelles il a participé, l'assemblée des personnes réunies par la mémoire du défunt suggérait l'image d'une « station réceptrice » (le poste

³ *Ibid.*, p. 17. Sur toutes les questions précédentes, voir également ce qu'écrit Ursula Le Guin : « Les gens me demandent souvent comment me viennent les noms dans mes histoires de fantasy, et à nouveau je dois répondre que je les trouve, je les entends. » (1993, p. 46 [43], ma traduction.) « Ged, qui était toujours une forte tête, disant toujours des choses qui me surprenaient et faisant des choses qu'il n'était pas supposé faire, prit complètement les commandes dans ce livre [*The Farthest Shore* (*L'Ultime rivage*), 1972]. [...] J'essayai de suivre le rythme, mais il était toujours à l'avant. Je préférais oublier combien de fois j'ai écrit le livre, essayant de garder Ged sous quelque espèce de contrôle. » (*Id.*, p. 50 [49-50].) « Un livre ne me vient pas comme une idée, ou une intrigue, ou un événement, ou une société, ou un message ; il me vient comme une personne. Une personne vue, à une certaine distance, habituellement dans un paysage. Le lieu est là, la personne est là. Je ne l'ai pas inventé, je ne l'ai pas fabriquée : il ou elle est là. Et mon boulot est d'y aller aussi. » (« Science Fiction and Mrs. Brown », 1993, p. 107 [132], ma traduction) (Ces deux textes d'Ursula Le Guin sont repris dans l'édition française (2016). D'autres essais de Le Guin, indisponibles en français, étant cités et traduits ici, j'ai choisi de proposer mes propres traductions pour ces deux textes également. Les pages correspondant à l'édition française sont mentionnées entre crochets.) Voir également (Le Guin 2015).

⁴ Sur cette question et d'autres, voir (Latour 2012), particulièrement le chapitre 9 : « Situer les êtres de la fiction », p. 237-260



Comment, se demande Sachiko, se débarrasser de son double géant qui la hante ?
The Taste of Tea, Katsuhito Ishii, Tokyo, 2003, capture d'écran

de radio qui capte le message). Dans le cas des rapports aux personnages de fiction, la présence d'un ou de plusieurs publics actifs semble également requise, et en ce qui concerne la créature de Frankenstein, la petite communauté de la villa Diodati semble avoir constitué un milieu favorable. Woolf signale la même chose : les écrivains qui sont ses contemporains, dit-elle, « pourraient se croire seuls face à Mrs. Brown sans savoir comment la représenter au lecteur. Mais ils se trompent. Un écrivain n'est jamais seul. Le public est toujours là – si ce n'est assis à ses côtés, du moins dans le compartiment d'à côté. » (Woolf 2013, 245).

L'importance de l'existence d'un public actif, pour que le personnage de fiction existe bien, conduit à la difficile question des conventions. Nous sommes toujours beaucoup aidés par le texte de Virginia Woolf, qui porte les possibilités romanesques de bien installer un personnage de fiction parmi nous. Woolf ne quitte jamais le point de vue tout à fait pratique dont je m'inspire. Saisi de cette manière, le problème, dit à peu près Woolf, est donc de socialité. Et c'est exactement en ceci que consiste ce qu'on appelle les conventions littéraires. « Les conventions littéraires ne diffèrent guère de celles qui font le savoir-vivre. » (241-242). Ce savoir-vivre ne renvoie pour sa part à aucune morale, à aucune mondanité ou obligation abstraite. « Savoir-vivre » se réfère ici aux pratiques multiples qui permettent rencontres et fabrications de relations. Face à cet inconnu qui se présente, le personnage de fiction qui nous hante, et vis-à-vis du public actif qui ne hante pas moins l'auteur, le but est bien de parvenir à ce que Woolf appelle « ce difficile commerce qu'est l'intimité » (242). Mais l'intimité constitutive d'un public actif apte à accueillir le personnage n'est jamais donnée directement, il faut la fabriquer patiemment, quitte à commencer par parler du temps qu'il fait. Et les romans passent beaucoup de temps à parler du temps qu'il fait, des occupations des gens, des lieux qu'ils habitent. Il le faut, on n'a pas le choix, c'est indispensable. Autrement, c'est le personnage lui-même qui vous glisse entre les doigts (244). Mais ces conventions ou modes d'installation doivent constamment être repris, réexpérimentés, sans cela « vous passez toute votre visite à ne parler que du temps qu'il fait » (248).

RÉSISTER AU MATURISME

Passer toute sa visite à ne parler d'autre chose que du temps qu'il fait n'a rien d'une erreur anodine si le prix à payer est la disparition des possibilités de cultiver des expériences de relation à ces êtres troublants que sont les personnages de fiction. C'est comme si le durcissement des modes d'installation d'un personnage (ce que Woolf appelle « conventions ») pouvait aboutir non seulement à la disparition des personnages, de nos relations aux personnages, mais aussi à l'établissement de l'impression que la fiction elle-même aurait pour vocation de représenter une « réalité telle qu'elle est », dépourvue de toute force animée telle que celle qui traverse des personnages.

Cinquante ans après Woolf, Ursula Le Guin, dans une situation partiellement changée, reprend la question de la possibilité d'instaurer des relations intenses aux personnages de fiction, dans le domaine particulier de la science-fiction. Mrs. Brown peut-elle être assise en face de nous dans un vaisseau spatial ? La science-fiction ne doit-elle pas être « hypermoderne » ? Ne lui incombe-t-il pas de montrer l'exemple et, sur l'air du « il faut bien... », de porter le coup fatal à des personnages dont les romanciers modernes auront compris qu'il ne s'agit que d'êtres de papier servant à illustrer des idées ou propos généraux que des humains (seuls) – auteurs, lecteurs, spectateurs – se communiquent entre eux et à propos du monde ? Le Guin écrit : « [Mrs. Brown] est assise là. Et ce qui m'intéresse est ceci : l'écrivain de science-fiction peut-il s'asseoir en face d'elle ? Est-ce possible ? Avons-nous quelque espoir d'attraper Mrs. Brown, ou sommes-nous pour de bon piégés dans nos immenses et rutilants vaisseaux spatiaux traversant à toute allure la galaxie [...] » (Le Guin 1993, 99 [120]) ? Le Guin évoque un « test » simple, mais qui marche étonnamment bien, pour savoir si un personnage de fiction possède ou non une existence solide : vous souvenez-vous de son nom (100 [122]) ? Si se souvenir du nom d'un personnage de science-fiction n'est peut-être pas si fréquent, même quand on se souvient de l'histoire, cela ne tient pas, pour Le Guin, au fait que la science-fiction accomplirait le « destin » moderne de la fiction en balayant la présence possible de Mrs. Brown, cela tient, au contraire, à des situations et des forces historiques et politiques qui, dans la fiction même, instituent comme valeur première un « réalisme » entendu au sens d'une représentation d'un monde préétabli. « À l'intérieur

de la communauté de la science-fiction [...] de nombreux auteurs à succès se sont satisfaits de rester dans les paramètres sûrs du prédictible, substituant au jargon d'ingénieur un cyberjargon et aux héros vertueux des athlètes sexuels, mais ne prenant aucun risque et n'allant nulle part où nous ne soyons tous déjà allés. Que l'humeur réactionnaire des années Reagan-Thatcher soit reflétée dans l'imagerie réaliste (*reality-sensitive*) de la science-fiction n'est pas surprenant, et le réfléchissement est réciproque – comme dans le nom et la nature du SDI [*Strategic Defense Initiative*], la « Guerre des Etoiles », une entreprise qui est, comme on dit, de la pure science-fiction » (1993, 3-4).

Si l'on suit le propos de Le Guin, on pourrait parler de co-constitution entre ce type de réalisme et ce monde, tout à fait effectif, d'où l'on tente d'extraire tout possible. Ce réalisme-là se nourrit, en même temps qu'il le nourrit, d'un monde qui se présente comme sans alternatives. Mais l'on peut dès lors aussi s'intéresser à ce monde et à ce réalisme sans prendre leur prétention pour argent comptant, et au contraire en les rattachant pragmatiquement aux forces qui contribuent à les instituer. C'est ce point de vue qui permet de suivre encore une autre proposition de Le Guin: l'effrayant « réalisme » qui répond à la « guerre des étoiles » ne s'établit pas sans une opération de rattachement des capacités d'animation réciproque, comme celles que l'on

LE PROJET, DANS LA FICTION,
DE REPRÉSENTER UNE RÉALITÉ
« TELLE QU'ELLE EST », A LUI-MÊME
PARTICIPÉ À L'ABRASION DES
CAPACITÉS À SE SENTIR ANIMÉ
PAR AUTRE CHOSE QUE
SOI-MÊME ET PASSE PAR
L'INVENTION D'UNE « ENFANCE »
DEVANT ÊTRE DÉPASSÉE.

partagé avec des personnages de fiction, à une « enfance » qui devra tôt ou tard se soumettre à la « dure réalité ». William James parlait, à propos de certaines pratiques scientifiques tout entières tournées vers la définition d'une réalité générale et prédéfinie, d'une méthode ayant intensifié la peur de se tromper au point de briser les capacités à penser en rapport à des possibles non garantis (James 2005, 56), l'activité de connaissance ne se séparant plus alors d'une peur panique d'être dupe. Le Guin exprime de façon comparable la manière dont le projet, dans la fiction, de représenter une réalité « telle qu'elle est », a lui-même participé à l'abrasion des capacités à se sentir animé par autre chose que soi-même et passe par l'invention d'une « enfance » devant être dépassée. « Il devrait y avoir un mot – maturisme, comme machisme ? – pour l'anxieuse brutalité de l'intellectuel qui pense que sa position d'adulte a été remise en cause » (Le Guin

2009, 21). Réalisme et maturisme vont de pair. La « littérature pour enfants » ne semble réserver à ces derniers ses histoires « fantastiques » (animaux qui parlent, pouvoirs mystérieux, quêtes irrésolues...) auxquelles il s'agira plus tard de se désintéresser, qu'en fonction d'un maturisme moderniste prétendant inclure tous les êtres dans une réalité désanimée. « Les modernistes voulaient si désespérément être perçus comme des adultes qu'ils laissèrent un héritage de mépris pour la littérature pour enfant, qui est encore rarement questionné. Les spécialistes de littérature enfantine sont relégués dans une morne école maternelle servant d'annexe à la structure canonique de la Littérature, une annexe qui constitue un embarras pour les architectes de l'Importance » (*Ibid.*, 32). Quelle ambiance ! Dans ces conditions, ce sont nos capacités à cultiver des relations animées à l'intérieur de mondes agités, telles que celles que nous entretenons avec des personnages de fiction, qui se trouvent profondément attaquées.

Enfant, Nathalie Sarraute (Natacha) a connu cette épreuve dans son rapport passionné à Rocambole, un personnage de fiction dont l'installation par son auteur, Ponson du Terrail, enchaîne certes les sauts périlleux. « Tous les sarcasmes de mon père... « C'est de la camelote, ce n'est pas un écrivain il a écrit... je n'en ai, quant à moi, jamais lu une ligne... mais il paraît qu'il a écrit des phrases grotesques... 'Elle avait les mains froides comme celles d'un serpent...' c'est un farceur, il se moquait de ses personnages, il les confondait, les oubliait, il était obligé pour se les rappeler de les représenter par des poupées qu'il enfermait dans ses placards, il les en sortait à tort et à travers celui qu'il avait fait mourir, quelques chapitres plus loin revient bien vivant... tu ne vas tout de même pas perdre ton temps... » » (Sarraute 1998, 265). Suit la description par Sarraute de l'enthousiasme de ses lectures, toujours trop tôt interrompues: « [...] et c'est à ce moment-là qu'il faut répondre à des voix d'un autre monde... « Mais on t'appelle, c'est servi, tu n'entends pas ? »... il faut aller au milieu de ces gens petits, raisonnables, prudents, rien ne leur arrive, que peut-il arriver là où ils vivent... là tout et si étriqué, mesquin, parcimonieux... alors que chez nous là-bas, on voit à chaque instant des palais, des hôtels, des meubles, de objets, des jardins, des équipages de toute beauté, comme on n'en voit jamais ici, des flots de pièces d'or, des rivières de diamants... « Qu'est-ce qu'il arrive à Natacha ? » j'entends une amie venue dîner poser tout bas cette question à mon père... mon air absent, hagard, peut-être dédaigneux a dû la frapper... Et mon

père lui chuchote à l'oreille... « Elle est plongée dans *Rocamboles!* » L'amie hoche la tête d'un air qui signifie: « Ah, je comprends... » / Mais qu'est-ce qu'ils peuvent comprendre... » (*Ibid.*, 267). Oui, maturisme.

ÉCOLOGIE DES PRATIQUES : LANTERNES ET RÉVÈRBÈRE

Il semble toutefois et fort heureusement difficile de douter de la pleine réalité des personnages de fiction. Nous leur consacrons un temps considérable, ils nous bouleversent et nous animent, nous accompagnent dans certaines décisions, nous poussent à l'action. Mais ils n'ont par bonheur rien de « réaliste », si l'on entend par là l'invocation catastrophique d'une « réalité » uniformément et unilatéralement définie, qu'on reconnaît en général au fait qu'elle détruit « nos illusions ». Cette réalité, c'est toujours celle à laquelle il faut malheureusement se résigner. Inutile de dire que les personnages de fiction n'y ont pas leur place. « Ce sont, au fond, des êtres chassés les uns après les autres de tous les cosmos ontiques contrôlés et conditionnés » (Souriau 2009, 131-132). Ce réalisme-là est celui qui se tient prêt à transformer tous les êtres auxquels nous tenons et qui nous animent en de pardonnables rêveries immatures.

Dans un texte porté par une immense colère, et dont William James avait senti l'importance, Stevenson montre le désastre que constitue ce « réalisme ». Le texte, intitulé « Les porteurs de lanternes », est une parabole, dans laquelle Stevenson raconte un souvenir d'enfance. Dans une station balnéaire d'Ecosse, lui-même et d'autres enfants s'étaient pris de passion pour un jeu qui consistait à se déplacer de nuit dans les dunes en transportant une lanterne sourde sous son manteau. « Le bonheur suprême était de marcher seul au cœur de la nuit, le volet de la lanterne refermé, le pardessus boutonné, sans un rayon de lumière qui s'échappe, ni pour guider nos pas ni pour signaler l'objet de notre fierté; sans être autre chose qu'une petite colonne de ténèbres dans le noir de la nuit, sachant, au plus secret de notre cœur, que nous avions à la ceinture une lanterne sourde, et pour cela exultant et chantant tout au long du chemin » (Stevenson 2012, 81). Or, Stevenson souligne très concrètement et simplement que, « [p]our celui qui ne connaît pas le secret des lanternes, la scène dans les dunes n'a aucun sens » (88-89). Mais c'est exactement

le cas des réalistes, qui inventent une « réalité telle qu'elle est », en décrivant des expériences séparées des modes d'importance, d'intérêt et d'animation à l'intérieur desquels elles se constituent. A ce régime, les propos des réalistes donnent paradoxalement une bizarre impression d'irréalité: « à chaque fois tout est vrai et tout est inconcevable car aucun homme ne vit dans la vérité du monde extérieur »⁵. Si personne ne vit « dans la vérité du monde extérieur », ce n'est certes pas, pour Stevenson, parce que chacun y ajouterait ses illusions subjectives, c'est parce que la « vérité du monde extérieur » n'a elle-même aucune existence assignable – aucun être, pourrait-on dire, humain ou non humain, ne vit dans un monde qui agrégerait la totalité des expériences, la totalité des relations. Stevenson nous fait sentir que c'est l'idée même d'une « vérité universelle du monde extérieur » qui fabrique l'impression que nos intérêts multiples sont de petites affaires privées subjectives et non des pratiques qui engagent. Reprenant Stevenson, William James écrit: « Partout où un processus vital communique une certaine ardeur à un être vivant, la vie devient intéressante en soi. [...] où qu[e] soit [cette ardeur], là se trouve aussi le sentiment du réel avec sa fréquente saveur et son frémissement de vie. Là se trouve *de l'important*, au seul sens où, réellement et positivement, il puisse jamais s'en trouver quelque part » (James 2000, 189). Le frémissement de vie, pas du tout subjectif, que communique le rapport aux personnages de fiction est du type de celui qu'éprouvent les porteurs de lanternes dans la parabole de Stevenson.

Si l'on suit encore le fil de cette parabole, la question qui se pose pourrait être de savoir d'où provient le regard ironique et mature du critique « réaliste » qui ne comprend rien à la scène, à quelles histoires un tel regard peut se rattacher. Pour nous rendre capables de nous saisir de cette question, je m'adresserai au travail d'Isabelle Stengers et à ce qu'elle a nommé « pratiques ». « J'utilise le mot « pratique », dit Stengers, au sens où toute théorie suppose une pratique [...]. La pratique est d'abord la manière de s'adresser à ce à quoi nous avons affaire » (2004, 163). On peut parler de pratiques scientifiques, de pratiques artistiques, rituelles... Toute pratique s'active en rapport à ses propres exigences et s'efforce de répondre à ses propres obligations, qui pourront aboutir, sans garantie préalable, à la réussite d'une mise en rapport avec ce

C'EST EXACTEMENT LE CAS DES RÉALISTES, QUI INVENTENT UNE « RÉALITÉ TELLE QU'ELLE EST », EN DÉCRIVANT DES EXPÉRIENCES SÉPARÉES DES MODES D'IMPORTANCE, D'INTÉRÊT ET D'ANIMATION À L'INTÉRIEUR DESQUELS ELLES SE CONSTITUENT.



Le train au début du XXIème siècle, tel que l'ont connu Virginia Woolf... et Mrs. Brown.

1920's train car

—

Inside the Pere Marquette Railroad parlor car no. 30, Detroit Publishing Co., entre 1900 et 1910



La villa Diodati, au bord du Lac Léman, où Mary Shelley se trouvait avec Percy B. Shelley, Lord Byron et John Polidori lorsque le personnage de Frankenstein s'est imposé à son imagination.

Diodati, The Residence of Lord Byron, gravure d'Edward Finden d'après William Purser, 1832

qui, pour telle ou telle pratique, importe. Aucune pratique n'est donnée de fait, comme dans une liste préétablie des manières de fabriquer de l'intérêt: au contraire, les pratiques sont elles-mêmes de véritables inventions. Mais une pratique a joué un rôle tellement spécial dans notre histoire récente qu'il est indispensable de s'y arrêter: il s'agit de la pratique expérimentale. Stengers propose de nous saisir de ce qui caractérise son invention de la manière suivante: «C'est le sens même de l'événement que constitue l'invention expérimentale: *invention du pouvoir de conférer aux choses le pouvoir de conférer à l'expérimentateur le pouvoir de parler en leur nom*» (1995, 102). Que fait Galilée avec son plan incliné? Il invente un dispositif qui doit être capable de le priver de toute possibilité de témoigner du mouvement (accélééré) de la bille qui tombe, d'une autre façon que celle que la bille pourra éventuellement lui imposer. La réussite signifie que Galilée est parvenu, localement et sur un mode particulier, à «apprendre du nouveau». Mais la question «comment apprendre du nouveau», puisqu'elle correspond à une pratique, et même à des pratiques (scientifiques), «ne réunit pas «les sciences» sans, en même temps, les faire diverger; d'autres part, si les pratiques qui ne font pas importer cette question sont exclues, elles n'en sont pas pour autant jugées.» (2006, 78). Il y a des pratiques scientifiques dans lesquelles le «fait expérimental» n'a aucune pertinence, des pratiques répondant à d'autres modes de fabrication scientifique –

c'est le cas, par exemple, de l'éthologie, qui a affaire à des êtres sensibles aux questions qu'on leur pose.

Et il y a des pratiques que la question «comment apprendre du nouveau?» n'intéresse pas, des pratiques convoquant d'autres types d'êtres, des pratiques qui prennent consistance en rapport à d'autres expériences et d'autres questions – c'est le cas de ces pratiques intéressées par ces êtres pleins d'expériences, les personnages de fiction. Mais Galilée, dit Stengers, n'est pas seulement l'inventeur du modèle expérimental, il est également l'inventeur du «territoire scientifique».

Avec l'invention de ce territoire, c'est la réussite expérimentale qui «est transformée en fondement anhistorique d'une théorie de la connaissance renvoyant au scepticisme ce qui n'est pas scientifiquement décidable» (96-97). Les réussites locales correspondant à l'invention expérimentale sont changées

en révélations d'une réalité unique à laquelle tout être est prétendu appartenir. A l'intérieur de ce territoire, il est demandé de toute autre pratique (y compris les pratiques scientifiques dans lesquelles le fait expérimental n'a pas de pertinence) qu'elle accepte que son existence ne soit tolérée que sur le mode provisoire de ce qui n'est pas encore expliqué par «la Science». Les diverses pratiques peuvent être saisies comme «des mises en rapport créatrices de modes d'existence nouveaux en tant que tels./Nous sommes habitués à ces créations lorsqu'elles ont lieu «au nom de la science», lorsqu'elles peuvent être assimilées à des productions de connaissance en droit valables pour tous. Mais c'est précisément la faiblesse du «régime écologique» qui est actuellement le nôtre que de ratifier le droit d'exception associé aux pratiques qui peuvent se présenter comme productrices d'une telle connaissance, et de faire de ces pratiques de véritables prédatrices, dont les proies désignées seront celles qui ne le veulent ou ne le peuvent pas» (144). L'invention expérimentale devient la révélation d'une réalité cachée (ce que j'ai appelé «le monde tel qu'il est») à laquelle toutes les autres pratiques appartiennent sans le savoir. Ces autres pratiques, ces autres capacités, cultivées dans des milieux spécifiques, deviennent dès lors des proies pour des explications «tout terrain», et l'écologie des différentes pratiques, les relations qu'elles entretiennent, prennent alors un tour catastrophique. Face à cette «écologie des proies et des prédateurs», Stengers invente les conditions d'une «écologie des pratiques» qui nous rendrait capables de nous rapporter à une diversité de pratiques affirmant activement leur divergence. Penser en rapport à cette écologie des pratiques et à son effondrement catastrophique dans une «écologie des proies et des prédateurs», c'est se rendre également capable de saisir les pratiques que nous connaissons comme ayant *survécu* aux campagnes d'éradication (2006, 150).

La proposition de l'écologie des pratiques résonne avec la parabole des porteurs de lanternes: toute pratique devrait être saisie du point de vue des formes d'intéressement qu'elle fabrique activement. Mais cette parabole se prolonge elle-même dans une autre, du point de vue d'une caractérisation possible de notre situation actuelle où la diversité des pratiques est prise dans des tentatives de réduction à un mode d'existence unique. Il s'agit de «la fameuse parabole du réverbère. Le passant serviable, après avoir aidé pendant un certain temps un homme qui cherche ses clefs auprès du réverbère allumé, ose lui demander s'il est bien sûr

ET IL Y A DES PRATIQUES QUE
LA QUESTION «COMMENT
APPRENDRE DU NOUVEAU?»
N'INTÉRESSE PAS, DES PRATIQUES
CONVOQUANT D'AUTRES TYPES
D'ÊTRES, DES PRATIQUES QUI
PRENNENT CONSISTANCE EN
RAPPORT À D'AUTRES EXPÉRIENCES
ET D'AUTRES QUESTIONS

que c'est là qu'il les a perdues ; non, répond l'autre, pas le moins du monde, mais c'est le seul endroit où l'on y voit... » (Stengers 2004, 162)⁶. Je dirais des personnages de fiction qu'ils correspondent à l'invention d'autres manières d'y voir ayant survécu à leur éradication dans des conditions qui ne garantissaient nullement cette survie.

HÉLÈNE SMITH ET LA PLANÈTE MARS

Pour suivre la piste de l'écologie des pratiques du point de vue des rapports à des êtres de fiction, je vais tenter de mettre en place certains contrastes, en évoquant en particulier les expériences de Catherine Elise Müller (1861-1929), dite Hélène Smith, une médium genevoise.

Au tournant du XXe siècle Hélène Smith reçoit, lors de séances pendant lesquelles elle tombe en transe, des messages et des visions, notamment de la planète Mars. La fiction pour sa part cultive également les contacts avec d'autres mondes. Ainsi est publié au XVIIe siècle le livre de Francis Godwin, *The Man in the Moone*, qui raconte les voyages d'un personnage, Domingo Gonsales, dans la Lune, à la rencontre des Luniens (Aït-Touati 2011). Lorsque Mary Shelley publie *Frankenstein* (1818), elle nous met en présence d'une créature qui, sur la Terre elle-même, fait exister une autre planète. Dans le roman d'Ursula Le Guin *La main gauche de la nuit* (1969), nous parcourons avec Genly Ai la planète Gethen, dont les habitants ne présentent pas de sexe déterminé en dehors de certaines périodes où ils deviennent imprévisiblement tantôt mâles, tantôt femelles.

Je ne souhaite nullement ramener ces expériences au même, mais seulement faire ressortir certains contrastes et analogies permettant de mieux sentir certains aspects de la situation avec laquelle Hélène Smith est aux prises. Hélène Smith n'est pas romancière, mais médium. Dans sa pratique et le dispositif qui l'accompagne, elle est notamment capable d'écrire et de parler une autre langue qu'elle identifie à du martien et elle a des visions qu'elle rapporte à la planète Mars. Le martien d'Hélène Smith est indubitablement une véritable langue et les visions sont l'occasion de dessins et de tableau d'une étrange beauté. Les expériences d'Hélène Smith sont d'une telle consistance et robustesse qu'elles attirent l'intérêt du psychologue Théodore Flournoy. Flournoy,

un ami de William James, est un scientifique passionné, éloigné de toute attitude « scientifique »⁷. Et pourtant, aux yeux d'Hélène Smith, leur collaboration sera un échec amer, et le livre que Flournoy publiera sur son « cas », une trahison. Flournoy aura passé un temps très long à assister aux trances d'Hélène Smith et à consigner ses expériences, mais il finit par se fatiguer. « On se lasse de tout, même de la planète Mars. On ne désigne pas l'imagination subliminale de Mlle Smith, qui ne se fatiguera sans doute jamais de ses grandes envolées dans la société d'Astané, Esenale et Cie. C'est moi-même, je l'avoue à ma honte, qui, en 1898, commençai en avoir assez » (Flournoy 2006, 245). À bout, Flournoy décide, dans ses propres termes, de « heurter de front » la médium, en lui exposant sa théorie qui permet de tout expliquer, la théorie du subconscient. Or, on voit Hélène Smith faire preuve de beaucoup de bonne humeur, et même d'humour, face à un Flournoy finalement exaspéré. La médium, écrit Flournoy, « ne tenait pas mordicus à l'origine proprement martienne de ce rêve étrange, pourvu qu'on lui concédât qu'il venait d'autre part que d'elle-même, étant inadmissible que ce fût l'œuvre de sa subconscience, puisqu'elle n'avait durant sa vie ordinaire absolument aucune perception, aucun sentiment, pas l'ombre d'un indice, de ce prétendu travail intérieur d'élaboration auquel je m'obstinais à l'attribuer, au mépris de toute évidence et de tout bon sens. [...] A ma conclusion, elle riposta que, relatives à Mars ou à autre chose, ses révélations ne sortaient en tout cas pas de son propre fonds, et qu'elle ne comprenait pas pourquoi je m'acharnais ainsi contre la supposition la plus simple, celle de leur authenticité, pour lui préférer cette inepte et absurde hypothèse d'un Moi sous-jacent ourdissant en elle, à son insu, cette étrange mystification » (*Ibid.*, 247-249). Le point qui me semble ici essentiel est ce refus, qui résonne si fortement avec les témoignages de Shelley, de Stevenson, de Woolf, de ramener l'expérience à une intériorité personnelle et individuelle, même inconsciente. S'il n'y a pas « vraiment » de Martiens, l'erreur de Flournoy – celle aussi dès lors d'Hélène Smith – ne consiste-t-elle pas à penser que la question « cela existe-t-il vraiment ? » est pertinente pour toute pratique ? La méthode « scientifique » de Flournoy démontre en revanche sa capacité à maltraiter des pratiques dont cette question ne traduit pas les exigences. Ainsi Flournoy triomphe-t-il en montrant que le

L'ERREUR DE FLOURNOY
NE CONSISTE-T-ELLE PAS À
PENSER QUE LA QUESTION
« CELA EXISTE-T-IL VRAIMENT ? »
EST PERTINENTE POUR TOUTE
PRATIQUE ?

⁷ Il sort enthousiaste de sa première séance avec Hélène Smith, avec l'espoir de se trouver face à du « supranormal », « n'importe quoi, pourvu que cela sorte décidément de l'ordinaire et fasse sauter tous les cadres de la science établie » (Flournoy 2006, 2), et s'empare contre ceux qu'il appelle les « médecins à ceillères » et « prétendus savants », « prompts à traiter de maladif, de pathologique, de folie, tout ce qui s'écarte du type normal de la nature humaine tel qu'ils l'ont conçu sur le modèle de leur petite personnalité. » (*Ibid.*, 41-42.)

⁶ Isabelle Stengers reprend la parabole dans (2013, 40), (2015, 12) et (2017, 105)

martien dérive structurellement du français, mais ce triomphe ne répond pourtant en rien à l'exigence scientifique de « connaître du nouveau ». Il n'y a pas là recherche scientifique, mais simple fabrication de redondance. Flournoy est exactement par rapport à Smith dans la position du critique « réaliste » par rapport aux porteurs de lanternes. Evoquant son différend avec Smith, Flournoy écrit : « C'est toujours moi qui finis par avoir le dessous. Je cède, pour deux raisons. D'abord par politesse, et puis, parce qu'au fond, *je comprends parfaitement Hélène* et qu'en me mettant à sa place, je penserais exactement comme elle » (75). Il ne s'agit tout compte fait de rien d'autre que d'une mise au pas, qui fait totalement disparaître tout l'intérêt des expériences d'Hélène Smith en tant qu'elles témoignent de capacités extraordinaires (parler une langue inconnue ! Avoir des visions !). Les manifestations produites par Hélène Smith empruntent à sa personnalité et à son entourage, mais n'est-ce pas, comme on l'a vu, ce que font par exemple les personnages de fiction ? La création, disait Mary Shelley, n'a pas lieu à partir du néant, mais à partir du chaos.

En 1900 paraît le livre de Flournoy à propos de la médium : *Des Indes à la planète Mars*. Hélène Smith claque la porte et se consacre principalement à la peinture. Cette histoire en répète d'autres, toutes assez tristes. « Toute pratique, écrit Isabelle Stengers, a besoin d'un environnement qui accepte de la nourrir

sans l'asservir » (Stengers 2006, 101). Le milieu qui permettait à la médium de mener ses expériences semble déjà avoir été un milieu mis à mal, avant même la rencontre avec Flournoy, par un siècle et plus de référence à la « preuve », à laquelle les sujets lucides étaient contraints de se soumettre. Ainsi le voyant Alexis Didier passa-t-il sa vie « à deviner des réponses à des questions sans intérêt, afin de tenter de « prouver ». [...] Pour [André] Breton, il fallait libérer les procédés associés à la production des facultés « extralucides » des magnétisés des mains ineptes de la preuve, pour les cultiver là où le milieu leur serait plus favorable et ne leur imposerait pas des épreuves ineptes :

chez les artistes » (*Ibid.*, 218). Isabelle Stengers poursuit en note : « Ne parle-t-on pas encore de l'artiste comme « voyant » (héritage du XIXe siècle magnétiseur) et de la « magie » d'un spectacle, d'un livre, ou d'un conteur. Mais on le fait sans y penser, comme par

métaphore, la voyance ou la magie au sens littéral étant renvoyées à l'irrationalité. Nommer « magie », comme le fait la sorcière néo-païenne Starhawk, l'« art de changer de conscience à volonté » [...] a pour conséquence de redonner un sens littéral à la métaphore, et de rendre perceptible un lien entre les « arts » producteurs de telles expériences et les anciens rituels magiques, lien qui n'est peut-être pas seulement historique ou généalogique, mais pourrait être pensé et cultivé comme tel. »⁸ Nos rencontres avec les personnages de fiction pourraient se caractériser, non comme le résultat d'une création autonome et originale, mais comme l'activation de capacités à être animés par des êtres pleins d'intrigues et qui font irruption dans nos vies.

Une question que porte l'écologie des pratiques est de fait celle des capacités. A quel mode d'existence une pratique permet-elle de donner consistance ? De quoi, dans une pratique, une personne est-elle rendue capable et à quelles conditions ? C'est le point dont je souhaite tenter maintenant de déployer l'importance concernant les personnages de fiction.

D'AUTRES MONDES ET D'AUTRES HISTOIRES

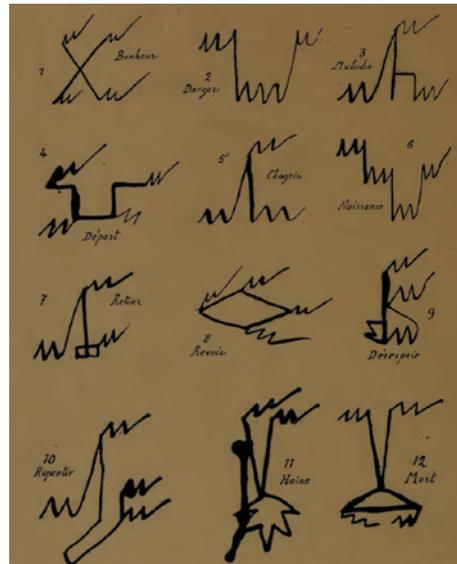
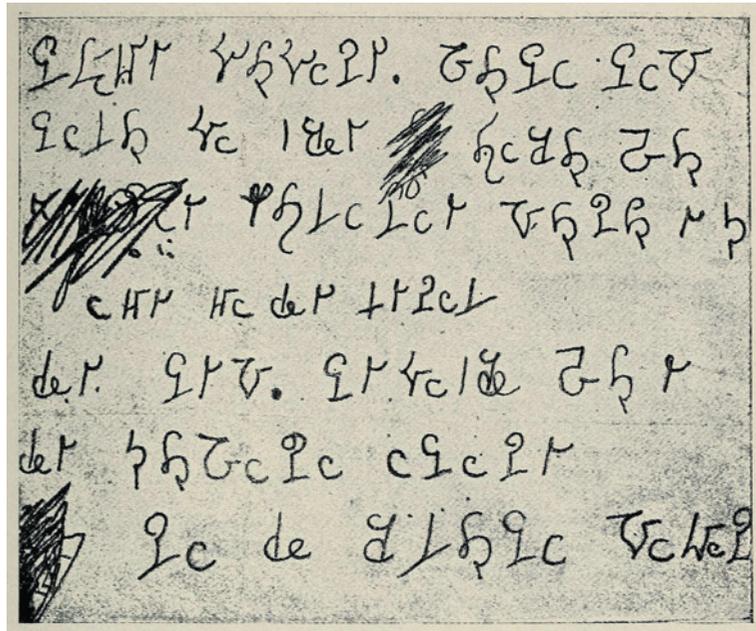
J'ai commencé en parlant d'animation *réciproque*. Il semble possible de dire que les personnages de fiction nous animent et que, partiellement, nous leur devons notre âme⁹. Mais simultanément, les personnages de fiction ne peuvent compter pour nous qu'à condition d'être pris dans des pratiques et des milieux riches qui prennent soin de cultiver ce type de relation. Comme Souriau le disait à propos de l'œuvre en général : nous avons, vis-à-vis d'elle, « charge d'âme » (2009, 198). Il semble indispensable de tenir ces deux mouvements en même temps : il faut fabriquer les conditions permettant au personnage de nous concerner afin qu'il nous rende capables d'une animation que nous lui devons.

Mais il faudrait être plus précis encore, car il n'y a pas d'animation en général. Qu'est-ce qui caractérise l'animation que portent les personnages de fiction ? Cette caractérisation n'en exclut aucune autre à expérimenter, mais je crois possible de parler des personnages de fiction en tant que portant avec eux d'autres mondes. Cultiver nos rapports à ces êtres, c'est alors pour partie nous rendre capables de continuer à sentir, dans les interstices des mondes unifiés et contrôlés, des possibles présents. Cette opération

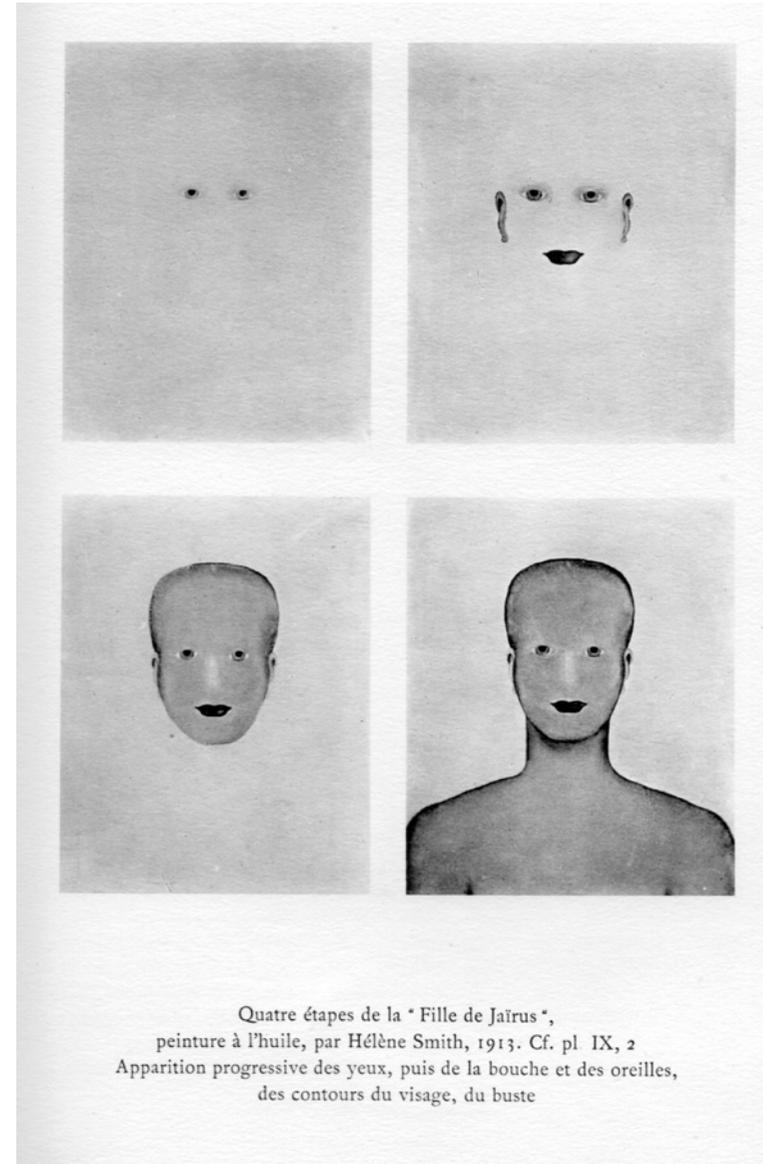
NOS RENCONTRES AVEC LES PERSONNAGES DE FICTION POURRAIENT SE CARACTÉRISER, NON COMME LE RÉSULTAT D'UNE CRÉATION AUTONOME ET ORIGINALE, MAIS COMME L'ACTIVATION DE CAPACITÉS À ÊTRE ANIMÉS PAR DES ÊTRES PLEINS D'INTRIGUES ET QUI FONT IRRUPTION DANS NOS VIES.

⁸ *Loc. cit.*, note 3

⁹ Comme l'écrivait Samuel Butler à propos, non des personnages, mais d'autres êtres : les machines ; voir (Butler 2005, 245)



Écriture martienne par Hélène Smith incarnant Esenale
 Reproduit dans *Des Indes à la planète Mars : étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*,
 Flournoy, Théodore, Paris : F. Alcan ; Genève : Ch. Eggimann, 1900



Quatre étapes de la "Fille de Jaïrus",
 peinture à l'huile, par Hélène Smith, 1913. Cf. pl. IX, 2
 Apparition progressive des yeux, puis de la bouche et des oreilles,
 des contours du visage, du buste

L'apparition progressive de La Fille de Jaïrus, peinte et photographiée par Hélène Smith au fur et à mesure qu'elle en reçoit la vision.
 La fille de Jaïrus, Hélène Smith, reproduit dans *De la planète Mars en Terre Sainte*.
 Art et subconscient - Un Médium peintre : Hélène Smith Deonna W.
 Edité par E. de Boccard, Paris, 1932

CULTIVER NOS RAPPORTS À CES
ÊTRES, C'EST ALORS POUR PARTIE
NOUS RENDRE CAPABLES DE
CONTINUER À SENTIR, DANS
LES INTERSTICES DES MONDES
UNIFIÉS ET CONTRÔLÉS, DES
POSSIBLES PRÉSENTS.

constitue ainsi une expérimentation sensible nous permettant de résister à toute réduction de nos expériences à une «réalité» «telle qu'elle est», uniforme et inactive. Les personnages de fiction sont tels que nous pouvons apprendre d'eux à sentir la présence d'autres mondes, d'autres possibles.

J'évoquerai à ce sujet le roman d'Ursula Le Guin, *Lavinia* (2011). Lavinia, fille d'Amata et de Latinus, roi du Latium, est un personnage qui apparaît dans les derniers chants de *L'Enéide* de Virgile, quand Enée arrive en Italie. Dans le poème de Virgile, Lavinia n'a qu'une existence fantomatique, on ne fait que l'apercevoir, et le poème dit très peu à son propos. Virgile, occupé par d'autres choses, n'a pas assez fait attention à Lavinia. «Je sais qu'il ne m'a donné que rougisseurs modestes et pas la moindre personnalité. Il dit, je le sais, qu'à la mort de ma mère j'ai déliré en arrachant des mèches de mes cheveux d'or. Il n'a pas fait attention, c'est tout : quand elle est morte, j'étais muette, je ne pleurais pas, je ne pensais qu'à rendre décente sa pauvre dépouille souillée. Et mes cheveux ont toujours été bruns. A la vérité, il ne m'a rien donné qu'un nom, un nom que j'ai rempli de moi-même. Pourtant, sans le poète, aurais-je seulement un nom? Je ne lui en ai jamais voulu. Même un poète ne peut pas toujours tout comprendre» (Le Guin 2011, 294). Virgile n'a saisi qu'un morceau de robe, une mèche de cheveux (décolorée). On peut penser qu'à l'inverse Ursula Le Guin s'est sentie comme happée par ce personnage, hantée par Lavinia, en charge d'âme vis-à-vis d'elle. Mais Lavinia ne devient pas seulement, dans son rapport à Ursula Le Guin, un personnage saisissant de vie, elle porte simultanément avec elle un autre monde que le poème de Virgile ne laissait que soupçonner. Lavinia fait sentir avec une très grande force un monde précisément peuplé de puissances agissantes, animales, terrestres, oraculaires. C'est ce monde du Latium et de Lavinia que le poème de Virgile, suivant les déplacements d'Enée, ne permettait qu'incomplètement de voir et de sentir. En répondant à l'appel de Lavinia, Ursula Le Guin permet à ce personnage de nous faire sentir cette autre histoire et cet autre monde.

Dans son texte intitulé «The Carrier Bag Theory of Fiction», Ursula Le Guin exposait certaines exigences qu'elle associait à sa pratique d'écrivain, des exigences qui comptent par rapport

à l'appel ressenti vis-à-vis de Lavinia. Dans ce texte, Le Guin (1989, 165) dit: «Quand elle préparait le livre qui aboutit aux *Trois Guinées*, Virginia Woolf écrivit une entrée dans son carnet, «Glossaire»; elle avait imaginé réinventer l'anglais selon un nouveau plan, afin de raconter une autre histoire. L'une des entrées de ce glossaire est *héroïsme*, défini comme «botulisme». Et héros, dans le dictionnaire de Woolf, c'est «bouteille». Le héros comme bouteille, une réévaluation radicale. Je propose maintenant la bouteille comme héros». Nous n'avons cessé, explique Le Guin, d'entendre les histoires concernant le héros armé de son épée qui surmonte les difficultés pour finalement tuer son ennemi (ou se faire tuer par lui), mais nous avons beaucoup moins souvent entendu les histoires qui ne prennent pas la forme de bâtons ou d'épées mais de sacs ou de poches, des histoires qui font sentir les formes multiples de l'art vital de contenir et de transporter. Pour Le Guin, c'est précisément ce nouveau type d'histoires que portent les romans. «Le roman est un genre d'histoire fondamentalement non héroïque. Bien sûr, le Héros s'en est fréquemment emparé [...]. Et donc le Héros a décrété par le biais de ses porte-parole les Législateurs, premièrement que la forme correcte du récit est celle de la flèche ou de la lance, commençant ici et allant tout droit là et POK ! en plein dans le mille (qui tombe raide mort); deuxièmement que l'objet central du récit, y compris romanesque, est le conflit; et troisièmement que l'histoire ne vaut rien s'il ne se trouve pas dedans. / Je ne suis d'accord avec rien de cela. J'irai jusqu'à dire que la forme qui convient au roman, celle qui lui est naturelle et appropriée, pourrait être celle d'un sac, d'une poche. Une livre contient des mots. Les mots contiennent des choses. Ils portent des significations. Un roman est un sac-médecine, tenant des choses dans une relation puissante, particulière, entre elles et à nous. / Une relation parmi les éléments dans le roman peut bien être celle du conflit, mais la réduction du récit au conflit est absurde» (*Ibid.*, 168-169). Reprendre cette proposition de Le Guin concernant les possibilités de la fiction ne revient pas à suggérer que le poème de Virgile pourrait de son côté se comprendre comme une simple répétition de l'histoire du héros. Mais la capacité de Le Guin à sentir l'exigence de répondre à la demande de Lavinia à exister – cette capacité me semble inséparable de cette autre exigence dont Le Guin témoigne : celle de raconter des histoires convoquant toutes les puissances du sac, de la poche, de la coquille, du creux de la main. C'est exactement ce changement qui

s'expérimente dans la tentative pour donner consistance à Lavinia, pour répondre à ce que ce personnage exigeait, et que Virgile n'a pas entendu ou n'a pas eu les moyens d'entendre. Aucune de ces histoires n'est facile, et l'histoire racontée par Le Guin n'est pas celle d'une rédemption par un monde vrai et pur. Mais on se sent, dès le début du récit, dans une histoire qui fait surgir un monde puissamment dépaysant, alors que Lavinia se rend à l'embouchure du fleuve afin de recueillir le sel pour la farine sacrée. «Je me suis éveillée aux premières lueurs. Les autres dormaient profondément. Les oiseaux entamaient tout juste leur chœur d'aurore. Je me suis levée pour gagner la rive du fleuve. J'ai puisé un peu d'eau dans le creux de ma main et, avant de boire, l'ai laissée couler en offrande, prononçant le nom du fleuve, Tibre, père Tibre, et ses noms anciens, secrets, Albu, Rumon. Puis j'ai bu en savourant l'arrière-goût salé. Le ciel était assez clair pour offrir à mon regard les longues vagues raides de la barre où se rencontraient le courant et la marée montante» (2011, 11). L'intrusion réussie de Lavinia par le biais du roman de Le Guin soutient l'impression vivante, animante, que l'histoire de Virgile est une version qui n'a rien de simple, et qui contient encore d'autres mondes dont nous avons besoin pour sentir et penser à l'intérieur de notre propre situation aujourd'hui.

Le mode d'existence dont j'ai parlé est celui des personnages de fiction. A propos des modes d'existence en général, Etienne Souriau écrit : «les plus importants sont peut-être ceux qui, dans la condition humaine réelle, se prononcent si peu et restent tellement à l'état d'infime ébauche et d'instauration précaire, qu'ils échappent à la conscience. [...] il y a des modes d'existence encore innommés et inexplorés, à découvrir pour instaurer certaines choses, qui seront lettre morte tant que ce mode n'aura pas été inventé, innové». (Souriau 2009, 161) Dire que les modes d'existence exigent d'être instaurés, c'est dire également qu'ils peuvent être défaits, démembrés, par destruction des environnements acceptant «de les nourrir sans les asservir». Si le rapport aux personnages de fiction continue de nous animer, il importe de sentir qu'ils existent pour avoir survécu et continué à survivre à des opérations prédatrices dans lesquelles d'autres modes ont été puissamment attaqués. Il importe dès lors également, à cet égard, de prendre soin de nos rapports aux personnages de fiction, de cultiver nos modes d'engagement vitaux avec eux, afin de leur emprunter des visions et des auditions qui nous permettent d'agir et de penser en

rapport à d'autres mondes que ceux où prospère une écologie des proies et des prédateurs.

Ces cultures réussies pourraient alors nous rendre capables de fabriquer la confiance en la possibilité d'expérimenter et de nous réapproprier¹⁰ d'autres modes d'animation. Non seulement les personnages de fiction nous communiquent la capacité à sentir les possibles bifurquants qui les accompagnent, ils nous aident également à cultiver et à nous réapproprier d'autres modes d'animations que celui dans lequel se constitue notre relation à eux.

CES CULTURES RÉUSSIES
POURRAIENT ALORS NOUS
RENDRE CAPABLES DE FABRIQUER
LA CONFIANCE EN LA POSSIBILITÉ
D'EXPÉRIMENTER ET DE NOUS
RÉAPPROPRIER D'AUTRES MODES
D'ANIMATION

AFFINITÉS EXPÉRIMENTALES

Dans un passage de *Becoming Animal*, David Abram évoque la relation d'amitié entre sa fille Hannah et un pommier (2011, 40-42). Il s'agit d'une relation forte et intense, exigeant ses propres actions, suscitant ses propres émotions, instaurant des connaissances nouvelles. Cette relation se nourrit partiellement de la capacité d'Hannah à sentir et à apprendre avec l'arbre comment celui-ci vit et se rapporte à d'autres êtres, dont elle-même fait partie. En grandissant, Hannah va tôt ou tard se retrouver confrontée aux forces du maturisme, qui l'inviteront à comprendre (et détruire) sa relation à cet arbre comme une forme de projection illusoire de capacités exclusivement humaines. Qu'est-ce que cette relation pourrait au contraire devenir, demande Abram, si, en grandissant, Hannah découvrait effectivement *de plus en plus* de différences entre elle et cet arbre, mais des différences qui amplifient, intensifient, complexifient plus encore la relation avec un être *autre* qu'elle, un être avec lequel un engagement pratique, sensible, savant est constitué et approfondi ?

Abram évoque ailleurs le *Phèdre*, le seul dialogue de Platon qui se déroule en dehors de la ville. Socrate et son interlocuteur entament leur conversation à l'ombre d'un arbre et non loin d'une rivière. «[...] j'aime à m'instruire, dit Socrate. Or les champs et les arbres ne veulent rien m'apprendre, mais les hommes s'y prêtent dans la ville» (2013, 157). Abram nous permet de demander : sommes-nous pour de bon les héritiers de l'expérience socratique ? Avons-nous réellement perdu toute capacité d'animation suscitée par des rencontres avec des êtres terrestres non humains ? N'y a-t-il

¹⁰ L'anglais «reclaim» se déploie en : «récupérer, guérir, redevenir capables de ce dont nous avons été séparés» (Stengers 2013, 81). On peut, faute de mieux, le traduire par «réappropriation» (*ibid.*, p. 120)

NOUS FAUT-IL ASSUMER LE RÉCIT
« MATURISTE » ET « MODERNE »
SELON LEQUEL NOUS
VIVRONS DÉSORMAIS DANS
LA CONNAISSANCE DE NOTRE
CONDITION EXCEPTIONNELLE À
L'INTÉRIEUR D'UN UNIVERS MUET ?

de pensée à trouver qu'auprès des humains? Nous faut-il assumer le récit « maturiste » et « moderne » selon lequel nous vivrions désormais dans la connaissance de notre condition exceptionnelle à l'intérieur d'un univers muet? Abram raconte une autre histoire, partielle, qui déjoue la stupeur que génère un tel récit. L'histoire concerne les effets puissants d'une invention technologique portée par les scribes sémites et grecs : celle qui consiste à reprendre les anciens pictogrammes qui désignaient

des êtres peuplant le monde, pour en faire des lettres phonétiques ne renvoyant qu'à la seule voix humaine (*Ibid.*, 136-139). D'autres histoires peuvent encore être racontées, mais il se pourrait que cette petite invention ait eu l'effet immense de spécialiser notre capacité à nous sentir animés, à entendre des paroles, à voir des images, en la rapportant à des signes qui n'évoquent plus rien d'autre que des sons émis par la voix humaine. Les capacités à penser, sentir, agir semblent ne plus appartenir de façon privilégiée qu'à une pensée qu'exprime la parole humaine, comme l'indique également Le Guin (1990, 10) : « En grimant dans sa tête et en excluant l'entrée de toute autre voix que la sienne, « l'Homme Civilisé » est devenu sourd. Il ne peut entendre le loup l'appeler frère – non pas Maître, mais frère. Il ne peut entendre la terre l'appeler enfant – non pas Père, mais fils. Il n'entend que ses propres mots inventant le monde ». Mais, si la terre paraît s'être tue pour certains d'entre nous, c'est seulement alors dans ces conditions très spéciales, et seulement partiellement, bien que parfois puissamment – et la proposition d'Abram, comme celle de Le Guin, nous font simultanément sentir que les relations qui nous animent n'ont jamais pu être radicalement rompues, même sous l'empire du plus farouche maturisme. Alors que nous vivons dans des situations marquées par la multiplication des ravages écologiques, ces propositions nous font également sentir l'importance vitale de trouver, intensifier, multiplier les capacités à sentir, penser, agir dans les emmêlements incessants qu'évoque Donna Haraway, ces emmêlements qui associent nos existences à celles d'une multiplicité indéfinie d'autres êtres terrestres, humains et non humains, vivants et non vivants. « Désarmés du fantasme de grimper dans des têtes, la sienne ou celle d'une autre, pour obtenir, de l'intérieur, l'histoire complète, nous pouvons faire des progrès en sémiotique multispécifique » (Haraway 2008, 226). Et autre-qu'humaine¹¹.

11 Voir (Haraway 2016), le chapitre 6 : « Sowing Worlds: A Seed Bag for Terraforming with Earth Others », p. 117-125, qui commente notamment Ursula K. Le Guin, « L'auteur des graines d'acacia » (1988, 15-25).

Afin de déployer, d'intensifier, d'expérimenter les animations réciproques dont nous sommes parties prenantes, la fiction et les personnages de fiction me semblent offrir des ressources splendides et indispensables. Alors même qu'il serait dangereux de tenir pour acquise la résistance de ces pratiques aux prétentions du maturisme, leur vitalité en fait des moyens extraordinaires par lesquels passer pour revasculariser d'autres animations encore, telles que celles qui s'expérimentent dans nos rapports à des plantes, des morts, des animaux, des lieux... Le Guin (1993, 116 [146]) écrit : « La beauté de la fiction, je suppose, est toujours troublante. Elle ne peut offrir la transcendance [...], pas plus qu'elle ne peut offrir la pure tragédie. Elle est trop embrouillée. Son essence est l'embrouillement. [...] Malgré tous les efforts d'antiromanciers talentueux, elle continue d'éviter la propre et luisante stérilité du désespoir ». Cette beauté troublante et embrouillée pourrait être celle qui exprime les emmêlements multiples qui nous animent, et dont Donna Haraway a précisément eu besoin dans le dernier chapitre de son livre *Staying with the Trouble*, où un personnage de fiction, « une enfant gigotante » (137), Camille, née dans un atelier d'écriture spéculative, explore pour nous, avec nous, les affinités expérimentales, les animations réciproques, dans lesquelles nous apprenons et inventons, dans lesquelles nous devons (ré)apprendre et (ré)inventer, comment bien vivre et bien mourir ensemble sur terre. Les cinq générations de Camille que nous suivons appartiennent à des communautés qui, à partir du début du XXI^e siècle, ont décidé de s'installer sur des lieux abîmés afin d'y expérimenter collectivement les possibilités de réhabiter une terre animée et perturbée à laquelle tiennent nos existences. Les Camille expérimenteront ainsi des affinités troublantes et animantes avec les papillons monarques menacés et plus tard avec ces mêmes papillons défunts, ainsi que de multiples fabrications de parentés. Et ces affinités sont celles que nous-mêmes apprenons avec Camille¹², un personnage vis-à-vis duquel il importe dès lors de continuer l'expérimentation visant à sans cesse lui conférer des densités supplémentaires amplifiant toujours davantage la relation d'animation que nous partageons avec lui et qui lui permet de nous instruire.

Seuls des humains matures peuvent s'offrir la « propre et luisante stérilité du désespoir », la transcendance ou la tragédie. Les autres connaissent, avec la fiction, la vitale et troublante beauté de l'embrouillement.

12 Ou plutôt les cinq Camille. Camille 1 est à son tour animée, tout au long de sa vie, par un personnage de fiction, Nausicaä, la « brave et jeune princesse » du film de Hayao Miyazaki, *Nausicaä de la vallée du vent* (1984), « qui aimait les êtres de la forêt toxique, particulièrement les insectes, méprisés et craints, appelés Ohmu » (*ibid.*, p. 151, ma traduction).

RÉFÉRENCES

Abram, David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, trad. Didier Demorey et Isabelle Stengers, Paris, La découverte, 2013, coll. Les empêcheurs de penser en rond.

Abram, David, *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*, New York, Vintage Books, 2011.

Aït-Touati, Frédérique, *Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011, coll. NRF essais.

Butler, Samuel, *Erewhon*, trad. Valery Larbaud, Paris, Gallimard, 2005, coll. L'imaginaire.

d'Arcy Wood, Gillen, *L'Année sans été. Tambora. 1816. Le volcan qui a changé le cours de l'histoire*, trad. Philippe Pignarre, Paris, La découverte, 2016.

Debaise, Didier et Isabelle Stengers (éd.), *Gestes spéculatifs*, Dijon, Les presses du réel, 2015, coll. Drama.

Flournoy, Théodore, *Etude sur un cas de somnambulisme. Des Indes à la planète Mars, le cas Hélène Smith*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. Encyclopédie psychologique.

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

Haraway, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, coll. Posthumanities.

Ishii, Katsuhito (réalisateur et scénariste), *The Taste of Tea*, Tokyo, Aoi Promotion, Grasshoppa, 2003.

James, William, *La volonté de croire*, trad. Loÿs Moulin, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2005.

James, William, *Aux étudiants, aux enseignants*, trad. L.-S. Pidoux et H. Marty, Paris, Payot & Rivages, 2000, coll. Petite bibliothèque Payot.

James, William, *Expériences d'un psychiste*, trad. E. Durandea, Paris, Payot & Rivages, 2000, coll. Petite bibliothèque Payot.

Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La découverte, 2012.

Le Guin, Ursula K., *Le langage de la nuit. Essais sur la science-fiction et la fantasy*, trad. Francis Guévremont, Paris, Éditions Aux forges de Vulcain, 2016.

Le Guin, Ursula K., « Ursula K. Le Guin on racism, anarchy, and hearing her characters speak », entretien avec Euan Monaghan, *Structo Magazine*, n° 14, 2015, <<http://lithub.com/ursula-k-le-guin-on-racism-anarchy-and-hearing-her-characters-speak/>> (consulté le 22 septembre 2017).

Le Guin, Ursula K., *Lavinia*, trad. Marie Surgers, Nantes, L'Atalante, 2011.

Le Guin, Ursula K., *Cheek by Jowl: Talks & Essays on how & why Fantasy Matters*, Seattle, Aqueduct Press, 2009.

Le Guin, Ursula K., *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York, HarperPerennial, 1993.

Le Guin, Ursula K., *Buffalo Gals and other Animal Presences*, New York, ROC, 1990.

Le Guin, Ursula K., *Dancing at the Edge of the World*, New York, Grove Press, 1989.

Le Guin, Ursula K., *Les quatre vents du désir*, trad. Jean Bailhache, Paris, Presses pocket, 1988, coll. Science-fiction.

Miyazaki, Hayao (réalisateur et scénariste), *Nausicaä de la vallée du vent*, Tokyo, Topcraft, 1984.

Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1998, coll. Folio.

Schivelbusch, Wolfgang, *Histoire des voyages en train*, trad. Jean-François Boutout, Paris, Gallimard, 1990, coll. Le promeneur.

Shelley, Mary, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, trad. Alain Morvan, Paris, Gallimard, 2014, coll. Folio science-fiction.

Souriau, Etienne, *Les différents modes d'existence*, suivi de *De l'œuvre à faire*, préface de Bruno Latour et Isabelle Stengers, *Le Sphinx de l'œuvre*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, coll. MétaphysiqueS.

Stengers, Isabelle, *Civiliser la modernité ? Whitehead et les ruminations du sens commun*, Dijon, Les presses du réel, 2017, coll. Drama.

Stengers, Isabelle, *Une autre science est possible ! Manifeste pour un ralentissement des sciences*, Paris, La découverte, 2013, coll. Les empêcheurs de penser en rond.

Stengers, Isabelle, *La Vierge et le neutrino. Les scientifiques dans la tourmente*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond / Le seuil, 2006.

Stengers, Isabelle, « Le médecin et le charlatan », in Tobie Nathan et Isabelle Stengers, *Médecins et sorciers*, Paris, 2004, Les empêcheurs de penser en rond / Le seuil, p. 125-177.

Stengers, Isabelle, *L'invention des sciences modernes*, Paris, Flammarion, 1995, coll. Champs.

Stevenson, Robert L., *Les porteurs de lanternes et autres essais*, trad. Marie Picard, Paris, Sillage, 2012.

Woolf, Virginia, *Essais choisis*, trad. Catherine Bernard, Paris, Gallimard, 2015, coll. Folio.

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène.

Après, « Infra, l'en-deçà du visible », « Alter, l'autre de la matière », le troisième numéro s'articule autour de la thématique « Ré-animation » et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-ends TJP de la saison 2016-2017.

www.corps-objet-image.com / tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, « TJP Éditions », « Revue Corps-Objet-Image », l'auteur et le titre de l'article.

Thierry Drumm / Mais qu'est-ce qu'il lui arrive ? / mars 2017

Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 03 Ré-animation / Directeur de publication Renaud Herbin