

Université de Montréal

**Manières de voir et d'être vue: l'impact des regards télévisuels
dans *Acide sulfurique* d'Amélie Nothomb et
Les Sorcières de la République de Chloé Delaume**

Par Marie Leduc

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Juin 2020

© Marie Leduc, 2020

RÉSUMÉ

Depuis *1984* (1949) de George Orwell, la télévision et les regards (panoptiques et synoptiques) qu'elle engendre constituent un leitmotiv du genre dystopique. Dans les dystopies *Acide sulfurique* (2005) d'Amélie Nothomb et *Les Sorcières de la République* (2016) de Chloé Delaume, ils occupent une place centrale. Imposant une façon de voir au moyen du cadrage de la caméra et transmettant le contenu filmé à un nombre illimité de téléspectateurs, ils sont responsables de l'horrible traitement des protagonistes. Les héroïnes, Pannonique et la Sybille, sont exposées sans leur accord sur les écrans des habitants de leur pays qui se divertissent de leurs malheurs.

Les œuvres des autrices à l'étude critiquent toutes deux, chacune à leur manière, la « société du spectacle » (Guy Debord, 1967) qu'encourage la télévision. Suivant des perspectives intermédiaires et féministes, ce mémoire s'intéresse aux conséquences de la contamination non seulement des personnages féminins mais également du genre romanesque lui-même par les regards télévisuels. Il semble avant tout qu'ils aient un effet non négligeable sur les protagonistes, puisqu'elles sont jugées selon leur apparence par les téléspectateurs et que leur sexe conditionne l'image qui leur est attribuée (la sorcière, la vierge, l'amoureuse, etc.). Or, l'impact des regards télévisuels ne se limite guère à l'intrigue des romans, puisqu'ils contaminent aussi la forme, la structure et la narration des œuvres. *Acide sulfurique* et *Les Sorcières de la République* apparaissent comme des « livres-écrans » qui font adopter la position de téléspectateur à leur lectorat et accueillent simultanément le virus télévisuel au sein du livre, tout en le combattant de l'intérieur.

Mots-clés : Chloé Delaume ; Amélie Nothomb ; littérature de l'extrême contemporain ; dystopie ; intermédialité ; dispositifs médiatiques ; féminisme ; télévision ; regards.

ABSTRACT

Since George Orwell's *1984* (1949), television and the (panoptic and synoptic) gazes that it generates have been a leitmotif of dystopian fiction. In the dystopian novels *Acide sulfurique* (2005) by Amélie Nothomb and *Les Sorcières de la République* (2016) by Chloé Delaume, they play a central role. By imposing a way of seeing through the framing of the camera and by transmitting the filmed content to an unlimited number of viewers, televisual gazes are responsible for the horrible treatment of the protagonists. The heroines, Pannonique and Sybille, are exposed without consent on the screens of fellow citizens who are entertained by their misfortunes.

The works by the two authors examined both critique, each in their own way, the “society of the spectacle” (Guy Debord, 1967) that television encourages. From an intermedial and a feminist perspective, this research analyses the televisual gazes' contamination of the novel that occurs through the portrayal of the female characters, but also through the form of the works themselves. Firstly, it seems that they have a significant effect on the protagonists, since they are judged by the viewers according to their appearance and because their sex conditions the image assigned to them (the witch, the virgin, the lover, etc.). However, the impact of televisual gazes is not limited to the intrigue of the novels : they also contaminate the form, structure and narration of the works. *Acide sulfurique* and *Les Sorcières de la République* appear as “screening books” inviting readers to adopt a viewer's role and hosting televisual gazes like a virus, all while fighting them from the inside.

Keywords: Amélie Nothomb ; Chloé Delaume ; novels of the contemporary extreme ; dystopia ; intermediality ; media devices ; feminism ; television ; gazes.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| Résumé | I |
| Abstract | II |
| Table des matières | III |
| Liste des abréviations | V |
| Remerciements | VI |
| | |
| Introduction | 1 |
| La dystopie | 2 |
| L'effet de « contamination » et les études intermédiales | 10 |
| | |
| Partie 1 – Regards et violence | 14 |
| 1.1 Théories du regard | 14 |
| 1.1.1 Perspectives sociologiques..... | 17 |
| 1.1.2 Perspective psychanalytique, psychologique et voyeurisme | 19 |
| 1.1.3 Le plaisir scopique et les médias de l'écran..... | 22 |
| 1.1.4 Perspectives féministes | 24 |
| 1.2 Définir les « regards télévisuels »..... | 26 |
| 1.2.1 Le regard de la caméra de télévision..... | 26 |
| 1.2.2 Le regard du téléspectateur | 28 |
| 1.3 La critique des regards télévisuels..... | 31 |
| | |
| Partie 2 – Regards télévisuels et représentation des personnages féminins..... | 42 |
| 2.1 Le personnage féminin à l'écran : monstration d'images archétypales..... | 42 |
| 2.1.1 Katniss, l'Amoureuse-Amazone | 43 |

| | |
|--|------------|
| 2.1.2 Pannonique et Zdena, ou la belle vierge et la femme monstrueuse | 48 |
| 2.1.2 La Sybille(-Sorcière)..... | 51 |
| 2.2 Le corps féminin sacrificiel : un objet que dissèque l'œil | 54 |
| 2.3 Sortir des regards télévisuels, sortir des images | 61 |
| Partie 3 - Le livre-écran : perspectives intermédiales..... | 72 |
| 3.1 <i>Acide sulfurique</i> : rencontre du livre et de la téléréalité | 72 |
| 3.1.1 Un lectorat voyeur..... | 73 |
| 3.1.2 Simuler l'observation..... | 76 |
| 3.2 <i>Les Sorcières de la République</i> de Chloé Delaume : une lectrice qui voit et qui entend | 81 |
| 3.2.1 En direct : le narrateur-caméra..... | 81 |
| 3.2.2 Trame sonore : faire entendre les mots | 85 |
| 3.2.3 Donner à voir : rapprocher la lectrice du téléspectateur | 86 |
| 3.2.4 La page et l'écran..... | 91 |
| 3.3 Le livre-écran : résistance et ouverture du livre | 98 |
| 3.3.1 Critique de la télévision et des regards télévisuels | 98 |
| 3.2 Pourquoi combiner le livre et l'écran ?..... | 102 |
| Conclusion..... | 106 |
| Bibliographie..... | 114 |

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AS : Amélie Nothomb, *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel, 2005, 192 p.

HG : Gary Ross, *The Hunger Games*, Lionsgate, 2012, 142 min., DVD.

SR : Chloé Delaume, *Les Sorcières de la République*, Paris, Seuil, 2016, 354 p.

REMERCIEMENTS

J'aimerais exprimer ma plus profonde gratitude à toutes ces personnes formidables qui m'ont accompagnée au cours des dernières années.

Merci à ma directrice, Mme Andrea Oberhuber, pour son soutien, sa patience, ses (re)lectures attentives et ses précieux conseils.

Merci à Sylvestre, qui, tous les jours, m'offre le plaisir de sa compagnie, m'encourage et me rend heureuse.

Merci à mes parents, sur lesquels je peux toujours compter : votre soutien et votre amour sont indéfectibles.

Merci à tout le reste de ma famille, qui est toujours prête à m'aider.

Merci à Émilie, à Éloïse, à Camille, à Beth, à Rachel, à Eugénie, à Nicolas et à Rémi, qui m'ont écoutée et m'ont conseillée pendant l'écriture de ce mémoire.

Merci à tou·te·s ceux et celles qui ont contribué de près ou de loin à mon parcours universitaire au Département des littératures de langue française.

Merci à toi qui, pour une raison ou une autre, as décidé de me lire.

INTRODUCTION

AMÉLIE NOTHOMB : Oui, moi je bois du champagne et Chloé boit du *Redbull*

CHLOÉ DELAUME : *Light*¹.

Quoiqu'elles évoluent dans des milieux littéraires bien différents² et que leur écriture l'est aussi, Chloé Delaume et Amélie Nothomb ont quelques points en commun. Ces autrices aux styles distincts ont adopté toutes deux un nom de plume³ et sont généralement étudiées dans le contexte des pratiques de l'autofiction⁴. Elles sont également très prolifiques : Delaume a fait paraître plus de vingt-cinq « livres⁵ » depuis son premier roman, *Les Mouffettes d'Atropos* (2000) et Nothomb publie une œuvre⁶ par an depuis 1992. Surtout, chacune d'entre elles a écrit un roman dystopique portant, entre autres, sur les déboires potentiels de la télévision : *Acide sulfurique* (2005) de Nothomb et *Les Sorcières de la République* (2016) de Delaume présentent des héroïnes en danger

¹ « Tube littéraire et court métrage avec Amélie Nothomb et Chloé Delaume », *Ping Pong*, France Culture, 13 octobre 2015, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/ping-pong/tube-litteraire-et-court-etrange-avec-amelie-nothomb-chloe-delaume>>, consulté le 21 mai 2020.

² Chloé Delaume, Française, vit dans un petit appartement parisien et a témoigné de ses difficultés financières tandis qu'Amélie Nothomb est d'origine belge, a une fortune considérable et a obtenu le titre de baronne.

Sur Delaume, voir notamment : Collette Fellous, « 24h dans la vie de Chloé Delaume », *Fabrique de sens*, transcription de l'émission radiophonique "24h dans la vie de..." sur *France Culture* par Maryse Legrand, 9 août 2009, en ligne, <<http://www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume>>, consulté le 10 juin 2020 ou « Tube littéraire et court métrage avec Amélie Nothomb et Chloé Delaume », *op. cit.*

Sur Nothomb, voir Nathalie Petrowski, « Place à la baronne Amélie Nothomb », *La Presse +*, 8 avril 2017, en ligne, <https://plus.lapresse.ca/screens/df122e80-603c-46c4-8ab5-aff49b02b1dd__7C__0.html>, consulté le 10 juin 2020 ou Thomas Montet, « Amélie Nothomb : Devinez dans quoi passe "l'essentiel de ses droits d'auteur" », *PurePeople*, 31 août 2018, en ligne, <https://www.purepeople.com/article/amelie-nothomb-devinez-dans-quoi-passe-l-essentiel-de-ses-droits-d-auteur_a302270/1>, consulté le 10 juin 2020.

³ Le véritable nom d'Amélie Nothomb est Fabienne Claire Nothomb, tandis que Chloé Delaume est le pseudonyme de Nathalie Dalain.

⁴ Voir, à titre d'exemple, Dawn Cornelio, « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? », *Komodo 21*, 2017, en ligne, <<http://komodo21.fr/de-nathalie-dalain-a-chloe-delaume/>>, consulté le 21 mai 2020.

⁵ L'œuvre de Delaume est protéiforme : elle rassemble des romans, des pièces de théâtre, des essais, une fiction numérique, divers textes poétiques et des performances.

⁶ L'œuvre de Nothomb est majoritairement constituée de romans (fictions, autofictions, réécritures de contes). Elle a toutefois aussi fait paraître des contes, des nouvelles et une pièce de théâtre.

de mort et dont les souffrances sont littéralement mises en spectacle sur les écrans d'innombrables téléspectateurs et téléspectatrices⁷.

Dans ces deux récits dystopiques, les regards se font oppressants pour les protagonistes féminines, leur font violence, les figent dans des images stéréotypées et violent leur intimité. Les téléspectateurs et les caméras constituent un fardeau pour les héroïnes qui se savent constamment observées. En ce sens, elles partagent le « destin » de Katniss Everdeen, personnage principal du film *The Hunger Games* (2012). Comme cette dernière, Pannonique et la Sybille sont placées dans des situations qui leur font perdre tout contrôle sur elles-mêmes, sur leur apparence et sur la manière dont elles sont perçues par autrui. Les regards deviennent alors un enjeu déterminant : les romans étudiés simulent des mondes traqués par des caméras installées de façon stratégique, où la surveillance exercée par les nouveaux médias se fait alarmante. Décrivant des univers à la fois proches et lointains, simultanément fascinants et anxiogènes, les œuvres de Delaume et de Nothomb s'inscrivent dans le genre dystopique que l'on ne distingue pas toujours facilement de l'anti-utopie⁸ (ou contre-utopie).

LA DYSTOPIE

« C'est peu dire de la dystopie qu'elle est à la mode ; un regard sur l'actualité culturelle suffit à se convaincre qu'elle est partout, ou presque⁹ ». Depuis le début du XXI^e siècle, le genre dystopique connaît un engouement renouvelé¹⁰. Dans la littérature (*The Road* de Cormac McCarthy, 2006), au cinéma (la trilogie *The Matrix* des Wachowski, 1999-2003), à la télévision (*Black Mirror* de Charlie Brooker, depuis 2011), dans les jeux vidéo (*Paper Please* de Lucas Pope, 2013), dans les bandes-dessinées (*Dilemma* de Clarke, 2016), dans les mangas (*Ikigami* de Motorō Mase, 2005-2012) et même en musique (*The ArchAndroid* de Janelle Monáe, 2010), les œuvres

⁷ Afin d'alléger la lecture, les formes simples masculines « téléspectateur » et « téléspectateurs » seront utilisées pour désigner à la fois les téléspectateurs et les téléspectatrices. Comme le présente la partie 2 « Regards télévisuels et représentation des personnages féminins », les regards télévisuels sont « masculins » et imposent leurs attentes genrées aux protagonistes.

⁸ Voir, entre autres, Francesco Muzzioli, « Postface : Fins du monde. Configurations et perspectives du genre dystopique », (*Bé)vués du futur: les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 283-286.

⁹ Laurent Bazin, *La dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « L'opportune », 2019, p. 5.

¹⁰ Dans *La dystopie, op. cit.*, Laurent Bazin donne une piste de réponse pour expliquer le succès de la dystopie depuis le début des années 2000.

dystopiques foisonnent¹¹. Bien qu'elle soit « partout, ou presque » et qu'elle soit protéiforme, la dystopie continue, pour une majorité de personnes, à représenter simplement « un récit de fiction qui décrit un monde imaginaire très sombre¹² ».

Keith M. Booker et Laurent Bazin proposent tous deux des définitions opératoires de la dystopie, en soulignant notamment ses relations à l'utopie et l'anti-utopie (ou contre-utopie). Comme le remarque Bazin, « l'utopie comme son contraire la contre-utopie adoptent et encouragent une perception exclusive¹³ » ayant pour objectif « de convaincre le lecteur de valeurs définies antérieurement à l'œuvre littéraire¹⁴ ». Ainsi, l'utopie représente des sociétés que la lectrice et le lecteur¹⁵ reconnaissent rapidement comme étant imaginaires et idéalisées, tandis que l'anti-utopie évoque des sociétés que tous considèrent terribles voire cauchemardesques. La dystopie, quant à elle, est « hybride¹⁶ » et « opère nécessairement *entre* ces antinomies historiques¹⁷ ». Elle comporte donc à la fois des éléments utopiques et anti-utopiques et, pour Bazin, « [c]'est cette coexistence paradoxale qui fonde à nos yeux la spécificité de la dystopie : [elle refuse] le dogmatisme des solutions exclusives en leur préférant l'ambiguïté des résultats contradictoires¹⁸ ». C'est, entre autres, pourquoi beaucoup de dystopies ont des fins « ouvertes », dans lesquelles les problèmes ne sont ni tout à fait résolus ni entièrement irrésolus : l'espoir d'un monde meilleur ou le doute que ce nouveau monde soit réellement préférable demeurent. Ainsi, les œuvres à l'étude n'offrent pas un traditionnel « *happy ending* ». À la fin d'*Acide sulfurique*, Pannonique retrouve EPJ 327 au Jardin des Plantes, puis témoigne de sa difficulté à profiter de la vie, de son sentiment que les autres ne peuvent la comprendre et de sa honte d'avoir survécu à « Concentration » (*AS*, p. 192) ; la Sybille des *Sorcières de la République* est dans sa cellule et attend son exécution prévue au lendemain ; et Katniss, quant à elle, retrouve sa famille après avoir survécu aux « Hunger Games », mais se sait toujours en danger et épiée par le gouvernement.

¹¹ Voir Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 5-6.

¹² Il s'agit de la définition du mot « dystopie » dans *Le Grand Robert 2017 de la langue française* [en ligne].

¹³ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ Afin d'alléger la lecture, les formes simples « lectrice » et « lectrices » seront utilisées plutôt que « lectrice ou lecteur » et « lecteurs », puisque le lectorat des autrices est majoritairement composé de femmes.

¹⁶ Raffaella Baccolini et Tom Moylan, *Dark Horizons : Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, p. 6.

¹⁷ Traduction libre de la citation « *of necessity works between these historical antinomies* » dans *Ibid.*

¹⁸ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 17.

En faisant dialoguer « des résultats contradictoires », les auteur·trice·s de dystopie questionnent leur réalité. Comme l'explique Booker, la dystopie assume une vocation critique :

*dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions.*¹⁹

Pour montrer les « conséquences négatives potentielles de l'utopisme fieffé²⁰ », les textes dystopiques examinent et jugent les sociétés actuelles, puis présentent différentes perspectives : « en terrain dystopique, il n'y a jamais de point de vue unique²¹ ». Les dystopies soulignent ainsi « *the simple fact that what one person considers an ideal dream might to another person seem a nightmare.*²² » Le fait que ce qu'une personne considère bon peut être horrible pour une autre illustre l'impasse à laquelle tout projet utopique est confronté. Les dystopies montrent que certains apprécient les mondes dans lesquels ils vivent, tandis que d'autres s'y savent parfois en danger et/ou exploités. C'est pourquoi Bazin arrive à la conclusion suivante :

[I]a dystopie, ce serait en somme ce déplacement oblique par lequel un sujet est appelé à modifier sa vision du monde ou, selon la jolie formule de Bottero (*La quête d'Ewilan*, 2003), « le pas de côté » que le sujet doit apprendre à maîtriser pour voyager entre les univers composant ses mondes d'appartenance. En ce sens on peut légitimement parler de pensée dystopique, à savoir un positionnement mental bien particulier, fait d'attention aux choses et de mise à distance simultanée, avec le pari qu'en modifiant sa posture intellectuelle on pourra comprendre autrement ce qu'on croyait tenir pour acquis. Les choses ne sont plus ce qu'elles paraissaient, le sens s'infléchit voire se retourne de fond en comble : ce lieu que je croyais heureux et parfait porte peut-être en germe les ferments de sa désintégration.²³

La dystopie demande l'instauration d'une distance critique qui doit guider le lectorat vers une prise de conscience par rapport à sa propre réalité : cette pratique sociale/politique que je pensais acceptable « porte peut-être en germe les ferments » d'une catastrophe. Cette distanciation est notamment rendue possible par l'étrangéisation, que Booker considère comme l'une des principales caractéristiques de la littérature dystopique :

Further, I consider the principal literary strategy of dystopian literature to be defamiliarization : by focusing their critiques of society on imaginatively distant settings, dystopian fictions provide

¹⁹ Keith M. Booker, *Dystopian Literature : A Theory and Research Guide*, Westport, Conn., Greenwood Press, coll. « Littératures », 1994, p. 3.

²⁰ Traduction libre de la citation « *potential negative consequences of arrant utopianism* » dans *Ibid.*

²¹ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 17.

²² M. Keith. Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature : Fiction as Social Criticism*, Westport, Conn., Greenwood Press, coll. « Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy », 1994, p. 3.

²³ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 16-17.

*fresh perspectives on problematic social and political practices that might be otherwise taken for granted or considered natural and inevitable*²⁴.

Quoiqu'elle déplace souvent l'action dans un contexte lointain, la dystopie traite de problématiques de nos sociétés contemporaines. L'auteur·trice de dystopies met de l'avant certains aspects de son temps et les interroge, les empire, afin de critiquer le dysfonctionnement de programmes sociaux, politiques ou même environnementaux. Son objectif n'est guère de voir ses « prédictions » se réaliser : il avertit ses contemporains, il les met en garde²⁵. Margaret Atwood, autrice canadienne de dystopies à succès, soutient que « la fonction spécifique [de ce genre littéraire] est de nous prévenir de sociétés que nous ne souhaitons pas habiter²⁶ ». Pour y parvenir, elles se font simultanément proches et éloignées du réel des lectrices, ce qui leur permet à la fois de s'identifier au monde décrit et de découvrir les dessous ou les dangers d'un système qu'elles acceptent quotidiennement, comme s'il était naturel.

Les œuvres étudiées remettent en question « l'entreprise » actuelle du divertissement médiatique : elles soulignent à grand trait le plaisir que ressentent les (télé)spectateurs engendré par la souffrance d'autrui. Suivant la pensée de Booker, les intrigues sont situées dans des contextes lointains ou imprécis, ce qui contribue à l'effet d'étrangéisation et fait en sorte que les lectrices ne peuvent s'identifier nettement comme étant contemporaines des sociétés décrites. Ainsi, dans *Acide sulfurique*, les repères spatio-temporels localisant le déroulement des événements demeurent flous : « Ce matin-là, Pannonique était partie se promener au Jardin des Plantes » (*AS*, p. 9) et « On les débarqua dans un camp semblable à ceux pas si anciens des déportations nazies » (*AS*, p. 10). Les lieux demeurent indéfinis²⁷, les marqueurs temporels vagues : le lectorat ne peut dire quand et où l'histoire a lieu, ce qui donne l'impression qu'elle se déroule hors du temps et de l'espace. Contrairement au roman de Nothomb, *Les Sorcières de la République* situe précisément l'intrigue à Paris, en 2062. Le monde qu'imagine Delaume présente la détérioration de la société française dans laquelle vivent les lectrices : les changements (politiques, environnementaux, sociaux) s'expliquent par la continuation et la dégénérescence de politiques d'aujourd'hui favorisant le capitalisme, soutenant les corporations au détriment de l'environnement et encourageant la mise

²⁴ M. Keith. Booker, *Dystopian literature*, *op. cit.*, p. 3-4.

²⁵ Voir Judith A. Little (dir.), *Feminist Philosophy and Science Fiction: Utopias and Dystopias*, Amherst, Prometheus Books, 2007, p. 14.

²⁶ Gregory Claeys, *op. cit.*, p. 448.

²⁷ En France, l'expression « jardin des plantes » désigne à la fois le jardin de plantes médicinales et le jardin botanique.

en place d'une « société du spectacle²⁸ ». Le film *The Hunger Games* présente une société américaine futuriste divisée en douze districts plutôt que cinquante États, renommée « Panem » et s'inspirant de l'Antiquité romaine. Comme dans *Acide sulfurique*, aucun marqueur temporel ou géographique permet de situer exactement les lieux et l'époque de l'intrigue.

À l'instar de l'utopie, la dystopie imagine la possibilité d'un monde meilleur²⁹, mais plutôt que de le faire de façon univoque, elle « modifi[e] les perspectives et les points de vue³⁰ » pour « mettre en évidence les ambivalences constitutives de tout projet utopique³¹ ». Selon Bazin, les perspectives sont essentielles :

On pourrait alors définir la dystopie comme une forme d'anamorphose herméneutique : changement de perspective ou ajustement de focale par lequel un personnage et/ou le lecteur, incité par un dispositif textuel ou iconique ambivalent, modifie sa perception première, perçoit les aspects négatifs de ce qu'il valorisait jusque-là et déclenche ce faisant un conflit interprétatif. Question de regard, en somme, et ce n'est peut-être pas un hasard si le déséquilibre des orbites en médecine oculaire est appelé précisément dystopie.³²

Il faut prendre en compte cette « anamorphose herméneutique » lorsqu'on pense la dystopie. Le texte est confronté à un miroir qui déforme son interprétation et qui mène à un dédoublement des perspectives, signes, symboles ou codes. Le regard « déséquilibré », crucial au sein des romans étudiés, est d'ailleurs grandement thématiqué au sein des œuvres dystopiques, comme le conclut Bazin : « les dystopies contemporaines exploit[ent] massivement le thème de la vision (regard ubiquiste de Big Brother, caméras de *Battle Royale* ou *Hunger Games*...) : l'œil est, par excellence, l'emblème privilégié de la pensée dystopique³³ ». Le « thème de la vision » dérangeante, dans les œuvres dystopiques, se trouve très souvent lié à la technologie et à la télévision propice à travailler les travers des médias audiovisuels de manière générale et de certaines émissions télévisuelles de façon plus spécifique.

²⁸ L'expression « société du spectacle » est empruntée à Guy Debord, qui l'étudie dans son célèbre essai *La Société du Spectacle*, publié pour la première fois en 1967. Depuis, la notion de spectacle a évidemment évolué. Vincent Kaufmann en rend compte dans son essai *Dernières nouvelles du spectacle (ce que les médias font à la littérature)*, paru en 2017. Avec lui, l'expression « société du spectacle » prend un sens différent de celui de Debord, plus adapté à la réalité actuelle, mettant moins de l'avant l'aspect capitaliste et « désunifiant » du spectacle.

²⁹ Voir M. Keith. Booker, *The dystopian impulse in modern literature*, *op. cit.*, p. 15.

³⁰ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 20.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 15-16.

L'association de la télévision aux récits dystopiques s'explique entre autres par la place qu'elle occupe au sein de certaines fictions souvent considérées comme des « chefs d'œuvre³⁴ » du genre. Ce médium³⁵ joue effectivement un rôle important dans deux des quatre romans³⁶ réputés pour être des « classiques³⁷ » dystopiques, soit *1984* (1949) de George Orwell et *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury. Dans ces deux œuvres, le téléviseur permet à la fois de regarder une personne se trouvant à l'extérieur du domicile et d'être vu en retour : l'idée selon laquelle la télévision est une fenêtre transparente servant à voir et à être surveillé est primordiale.

Le téléviseur est, dans *1984*, un outil efficace de propagande et de surveillance pour le gouvernement totalitaire de l'Océanie. Installé dans tous les domiciles, sur les lieux de travail et sur les places publiques, il informe, désinforme et contrôle la population en étant le seul véhicule d'information et en servant les intérêts de l'État. Impossible à éteindre, il assure le maintien d'un climat d'inquiétude constante et de suspicion nécessaire au fonctionnement du système totalitaire. À la fois écoutée seule ou en compagnie des autres habitants de l'Océanie, la télévision, menaçante, régit les journées de tous les habitants. Winston Smith, le protagoniste, tente tant bien que mal d'éviter les téléviseurs : leur présence physique lui rappelle constamment que « *BIG BROTHER IS WATCHING YOU*³⁸ ».

Dans *Fahrenheit 451*, Mildred, la femme du protagoniste Montag, passe toutes ses journées dans le salon, appelé « TV parlour³⁹ », à écouter différentes émissions. Trois des quatre murs du salon sont formés d'écrans et Mildred attend avec impatience le moment où Montag aura les moyens de payer l'installation du quatrième. Même lorsque son mari est malade, elle ne souhaite pas éteindre le « parlour » : elle considère que les personnages apparaissant sur les écrans constituent sa famille. Malheureuse et suicidaire, Mildred se coupe de tout et vit par procuration :

³⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵ Dans le cadre de ce mémoire, le terme « médium » constitue le singulier du terme « médias ». Suivant la définition d'Éric Méchoulan, « [l]e médium est [...] ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu » : Éric Méchoulan, « L'intermédialité et l'immatériel », *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB, 2010, p. 44.

³⁶ *Nous autres* (1920) de Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1931) d'Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell et *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury.

³⁷ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Londres, Global Grey Ebooks, 2019 [1949], p. 2.

³⁹ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York, Simon & Schuster, 2012 [1953], p. 17.

elle s'enferme entre les murs de la télévision, puis participe à des émissions futiles, vides et superficielles pour se distraire.

Acide sulfurique, *Les Sorcières de la République* et *The Hunger Games* lient la surveillance que permet la télévision à un public réclamant un divertissement. À l'instar de Winston de *1984*, Pannonique, La Sybille et Katniss sont traquées. Elles sont aussi contraintes à se soumettre aux regards de téléspectateurs qui, à l'instar de Mildred, se sentent proches d'elles, tout en demeurant séparés par leurs écrans. Dans les œuvres étudiées, les téléspectateurs doivent, comme les habitants de l'Océanie ou Mildred, organiser leurs journées en fonction des émissions de télévision. Quoique plus de cinquante ans séparent *1984* d'*Acide sulfurique*, la télévision continue à jouer un rôle capital dans les dystopies contemporaines.

Il appert effectivement que depuis son introduction dans ces deux piliers de la littérature dystopique dans lesquels elle a une force de contrôle et d'attraction indéniable, la télévision s'impose comme un leitmotiv du genre. Tout au long des XX^e et XXI^e siècles, des œuvres dystopiques présentent la télévision comme un médium encourageant le divertissement et le spectacle déshumanisant. Les héroïnes des romans étudiés sont en effet en péril et mises consciemment dans des situations pouvant provoquer leur décès qui serait retransmis en direct à la télévision. La fictionnalisation du spectacle télévisuel de la mort d'autrui n'est toutefois pas une innovation de Nothomb ou de Delaume. Dès 1961, la nouvelle *Harrison Bergson* de Kurt Vonnegut présente des parents assisant à l'assassinat de leur fils en direct à la télévision. En 1982, avant même qu'elles ne deviennent populaires, Stephen King imagine dans *Running Man* des émissions de télé-réalités comparables à « Concentration » ou aux « Hunger Games » pour lesquelles des personnes en manque d'argent se portent volontaires, même si elles peuvent y perdre la vie. Les émissions dystopiques accordent sans aucun doute davantage d'importance au plaisir de la masse des téléspectateurs qu'aux existences de leurs « participants ». Le film *The Truman Show* (1998) de Peter Weir exemplifie lui aussi cette tendance à se moquer de la vie de la star de télé-réalité. Le film dystopique suit Truman Burbank, adopté par une corporation à sa naissance, alors qu'il découvre que sa vie entière est un mensonge et a été scriptée : Burbank est dans une simulation

télévisée, et toutes les personnes qu'il côtoie sont des acteurs. Le public, enjoué et séduit, suit assidûment l'émission depuis plus de vingt-neuf ans⁴⁰.

Les dystopies à l'étude, parues respectivement en 2005 et 2016, représentent elles aussi la télévision comme un médium à la fois fascinant et malsain. L'audience est fidèle, comme dans *The Truman Show*, et semble être incapable de se séparer de son téléviseur. Ainsi, les téléspectateurs d'*Acide sulfurique* vont jusqu'à se déplacer chez leurs voisins pour écouter l'émission « Concentration », s'ils ne possèdent pas eux-mêmes un téléviseur (*AS*, p. 149) : leur attrait pour le spectacle déshumanisant les pousse à trouver des alternatives pour être en mesure de suivre le programme en direct. Les habitants de Panem, dans *The Hunger Games*, sont contraints par leur gouvernement de regarder les « Hunger Games » ou, du moins, tous les moments forts de l'émission. Les téléspectateurs français de l'an 2062, dans *Les Sorcières de la République*, ont carrément le cerveau connecté à leur téléviseur (*SR*, p. 37). Scrutées attentivement par des masses de téléspectateurs, Pannonique, Katniss et la Sybille tentent tout simplement de survivre : elles perdent la souveraineté sur leur corps, exposé contre leur gré sur les écrans de la nation.

En sélectionnant deux romans de langue française ainsi qu'un film dystopique, j'ai délibérément choisi de diriger mon attention vers un genre dans lequel la vision est reconnue comme un thème et où la télévision constitue un motif. Lier la vision et la télévision pour étudier les « regards télévisuels » s'avère fructueux : les regards dysfonctionnels que crée la télévision dans les dystopies à l'étude traversent la fiction de telle sorte qu'ils ont une influence non seulement sur l'intrigue, mais aussi sur la représentation des personnages aux yeux des téléspectateurs fictifs⁴¹ et sur la structuration de narration des romans. Ayant un impact à la fois thématique et formel, il semble que la télévision et les regards qui lui sont propres s'infiltrèrent dans les œuvres pour les « contaminer ».

⁴⁰ Au tout début du film (2 minutes 55 secondes), le spectateur apprend qu'il s'agit du « Jour 10 909 » de l'émission « The Truman Show ». Peter Weir, *The Truman show*, Paramount Pictures, 1998, 103 m.

⁴¹ L'expression « téléspectateurs fictifs » sera utilisée au cours de ce mémoire afin de faire référence aux téléspectateurs apparaissant dans l'intrigue des fictions dystopiques. Le téléspectateur fictif est donc un téléspectateur tel qu'il est représenté dans les œuvres étudiées, et non un téléspectateur « réel ».

L'EFFET DE « CONTAMINATION » ET LES ÉTUDES INTERMÉDIALES

Alors que les interférences entre la littérature et le cinéma ou la télévision ont été largement étudiées, le processus d'influences intermédiaires inversé constitue un champ d'étude en plein développement. Peu de chercheurs se sont sérieusement intéressés aux conséquences stylistiques et médiatiques de la télévision sur la littérature écrite : comme si, parce qu'elle existait bien avant lui, l'écran télévisuel ne pouvait avoir d'incidence majeure sur la littérature et le livre. Pourtant, les études intermédiaires présupposent que les médias et leurs supports ne peuvent être analysés comme s'ils étaient indépendants les uns des autres :

Si nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît, entre autres, de l'évolution historique de ces relations ; si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique que la conception des médias en tant que « monades », de « sortes isolées » de médias est inappropriée.⁴²

Ainsi, l'approche intermédiaire ne « considère pas les médias comme des phénomènes isolés mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques⁴³ ». L'intermédialité s'intéresse en effet à « l'inter », à « l'entre » : elle « renvoie au caractère de ce qui se trouve entre des milieux⁴⁴ », soit entre les médias. Comme le soutient Jean-Marc Larrue : « c'est complexe parce que ces entres sont dynamiques, animés, en changement constant !⁴⁵ » Les médias ne demeurent guère statiques : ils sont en mouvement continu et ce sont justement leurs motions et transformations qui nous intéressent.

Dans *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Éric Méchoulan propose trois conceptions différentes en matière d'études intermédiaires :

Le concept d'intermédialité opère alors à trois niveaux différents d'analyse. Il peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités); l'intermédialité vient ainsi après les médias et c'est, aujourd'hui, l'usage le plus courant. Ensuite, il renvoie à un creuset de différents médias d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un médium bien circonscrit : l'intermédialité apparaît, dans ce cas-ci, avant les médias. Enfin, il met en valeur le milieu général dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est alors immédiatement présente à toute pratique d'un médium. L'intermédialité sera alors analysée en fonction de ce que sont des « milieux » et des

⁴² Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2, 2000, p. 112-113.

⁴³ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁴ Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁵ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 33.

« médiations », mais aussi des « effets d'immédiateté », des « fabrications de présence », des « modèles de résistance », des « manières d'insister ».⁴⁶

Dans le cadre du présent travail, je suivrai le premier et plus commun « niveau d'analyse » présenté par Méchoulan, en pensant les « relations entre divers médias », soit entre l'écriture (sur laquelle s'appuie grandement l'art littéraire⁴⁷) et son support traditionnel, le livre « papier », ainsi que la télévision et son support, l'écran⁴⁸.

Tout comme Kaufmann et de nombreux autres théoriciens de l'intermédialité l'ayant précédé⁴⁹, je soutiens que l'ordre d'apparition des médias n'a pas d'importance :

Isoler les supports, les technologies, et faire comme s'ils se succédaient gentiment, à la queue leu leu, comme si le nouveau n'était que nouveau, et l'ancien qu'ancien, tel est le modèle de tous les prophétismes, de tous les « ceci tuera cela », pour le meilleur ou pour le pire. Mais il n'arrive qu'exceptionnellement que ceci tue cela, c'est en général ce qu'on est obligé de constater rétrospectivement, quand les prophètes se fatiguent et que les prophéties sont devenues une routine. En revanche, il est très fréquent que ceci *contamine* cela et inversement, directement, mais aussi indirectement. Les médias sont comme des virus que ne cessent d'être mutés avant d'être renvoyés aux expéditeurs.⁵⁰

Comme l'explique Kaufmann, les médias ne disparaissent pas lorsqu'un nouveau médium surgit. Les médias ne deviennent guère soudainement désuets : ce sont certaines technologies qui les hébergent qui paraissent éventuellement obsolètes⁵¹. Par exemple, l'imprimé a révolutionné le codex⁵², qui a succédé au volumen⁵³, qui a remplacé la pierre... Mais l'écrit en tant que médium n'a pas pour autant disparu. Tout comme la naissance du médium de l'écrit n'a pas entraîné la fin de la parole orale⁵⁴, la radio et la télévision n'ont pas provoqué la ruine du livre écrit.

⁴⁶ Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 49-50.

⁴⁷ Comme le rappelle Müller, les arts se caractérisent par leur « fonction esthétique », alors que ce n'est pas le cas des médias, qui accordent davantage d'importance « aux aspects matériels et communicationnel d'un dispositif ». Voir Jürgen E. Müller, *loc. cit.*, p. 131.

⁴⁸ Le livre est un considéré comme un support de la littérature : il est un « élément concret » (voir la définition du mot « support » dans *Le Grand Robert 2017 de la langue française* [en ligne]) supportant le texte et permettant sa diffusion. De façon similaire, l'écran (du téléviseur, notamment) est ce qui permet de supporter et de diffuser la télévision.

⁴⁹ Pour un rappel historique sur la question de l'origine en intermédialité, se référer à Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 31-37.

⁵⁰ Vincent Kaufmann, *Dernières nouvelles du spectacle : (Ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 49-50.

⁵¹ Voir Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 45-46.

⁵² Le codex rassemble les feuilles, autrefois manuscrites, en les cousant ensemble et en les reliant.

⁵³ Le volumen est formé de feuilles de papyrus collées les unes aux autres et enroulées autour de bâtons.

⁵⁴ Sur l'arrivée de l'écriture en tant que médium et son impact sur l'oralité, voir Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 16, Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal), 2010, p. 233-259.

La comparaison des médias à des virus que propose Kaufmann s'avère tout à fait efficace dans le cadre de l'étude à mener : comme un virus, un médium a besoin d'un hôte, soit un support médiatique (livre, toile, écran, téléviseur, etc.), pour survivre, et il change de forme pendant sa « durée de vie ». L'idée de contamination entre les médias paraît elle aussi pertinente, puisqu'elle permet de se concentrer sur les changements « directs » et « indirects » qu'un médium provoque sur un autre. Il semble que la naissance d'un « nouveau » médium (hébergé par une nouvelle technologie) entraîne inévitablement la contamination de l'« ancien » qui, comme tout virus, « se mute » pour survivre. Ainsi, même si la télévision n'a pas « tué » l'écriture, le livre et la littérature, j'avance qu'elle les a « infectés » :

Il faut saisir ces combinatoires notamment dans leur intermédialité, dans ce qui passe d'un médium à l'autre, comme le ferait une infection. On imagine donc ici qu'il existe une logique des effets *latéraux* ou même *collatéraux* (c'est-à-dire non intentionnels mais pas toujours évitables, etc.), et que ces effets sont à observer à la fois du côté de l'ancien et du nouveau.⁵⁵

Au cours de ce mémoire, j'exposerai l'impact des regards télévisuels sur la littérature dystopique francophone, en éclaircissant les effets du « nouveau » sur « l'ancien », comme le propose le spécialiste des médias et de la culture. Il s'agira alors de souligner « les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias.⁵⁶ » En m'appuyant sur les romans *Acide sulfurique* et *Les Sorcières de la République*, je relèverai différents phénomènes de contamination, mais aussi l'infection que représente le télévisuel pour le littéraire. Il semble effectivement que la télévision contamine les livres : elle occupe une place primordiale au sein des intrigues, a un effet sur la représentation des protagonistes, et plusieurs de ses caractéristiques teintent la forme de même que la narration des romans à l'étude. Néanmoins, tout en acceptant la contamination télévisuelle, les livres de Delaume et de Nothomb ne se laissent pas complètement infecter : même s'ils tentent parfois de simuler certaines de caractéristiques des écrans télévisuels, les « hôtes » des romans demeurent des livres « papier ».

Afin de bien mener mon étude, je définirai d'abord les « regards télévisuels » en prenant en compte les travaux de chercheurs s'étant intéressés aux regards selon des perspectives sociologiques, psychanalytiques, psychologiques et féministes (partie 1). Il sera alors possible

⁵⁵ Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶ Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 28.

dégager la critique des regards télévisuels que proposent les dystopies à l'étude, qui accentuent à la fois leur violence et leur effet dévastateur pour les personnes exposées sur les écrans.

Dans une seconde partie, je m'intéresserai à l'impact des regards télévisuels sur la représentation des personnages féminins aux yeux des téléspectateurs fictifs. Je pose l'hypothèse que le sexe des protagonistes a une incidence sur la manière de laquelle elles sont représentées dans les émissions; même si les jeunes femmes sont décrites aux lectrices comme étant complexes, elles semblent constamment réduites à des archétypes sur l'écran télévisuel. En adoptant une perspective féministe et en me référant aux travaux de Martine Delvaux⁵⁷ et de Mona Chollet⁵⁸, j'exposerai comment les protagonistes sont présentées dans les émissions de télévision dystopiques afin de les faire entrer dans une « série » qui privilégie leur apparence et les canons de beauté stéréotypée à leur intériorité. Il s'agira de montrer comment les protagonistes sont contraintes par les regards télévisuels à s'apparenter à des « types de femmes » (re)connus par les téléspectateurs, puis de constater comment les jeunes femmes s'en détachent. Cette partie a pour objectif de souligner les conséquences genrées des regards télévisuels sur les héroïnes exposées au « regard masculin⁵⁹ » que perpétue la télévision dystopique.

Enfin, les différents phénomènes de « contamination » de la télévision et de ses regards sur la littérature dystopique seront analysés en profondeur dans *Acide sulfurique* et *Les Sorcières de la République* (partie 3). L'étude des relations entre les médias soulève plusieurs interrogations : quel est concrètement l'impact des regards télévisuels sur la narration des romans ? Comment la contamination de la télévision sur la littérature peut-elle contribuer à une critique de ce médium de masse ? La littérature peut-elle s'inspirer de la télévision pour renouveler les expériences de lecture ? Je proposerai des pistes de réponses à ces questions en soutenant que les romans du corpus deviennent des « livres-écrans » qui jouent avec le regard des lectrices pour les pousser à adopter la posture de téléspectateurs. Tout en portant attention à la reprise et à la transformation de caractéristiques de la télévision au sein des deux romans, j'y disséquerais la relation complexe qu'entretient la littérature avec la télévision.

⁵⁷ Martine Delvaux, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2013, 224 p.

⁵⁸ Mona Chollet, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2015, 293 p.

⁵⁹ L'expression « regard masculin » est une traduction de l'expression « male gaze », utilisée pour la première fois par Laura Mulvey dans l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

PARTIE 1 – REGARDS ET VIOLENCE

1.1 THÉORIES DU REGARD

*The world we inhabit is filled with images. They are central to how we represent, make meaning, communicate in the world around us. In many ways, our culture is an increasingly visual one.*⁶⁰

Dans un monde où « les images [se substituent] aux mots comme mode d’expression dominant⁶¹ », comme l’affirment Marita Sturken et Lisa Cartwright d’emblée dans leur étude de 2001, les romans *Acide sulfurique* d’Amélie Nothomb et *Les Sorcières de la République* de Chloé Delaume tentent d’interroger les regards que l’on porte sur les autres via la télévision. Les protagonistes des romans, tout comme Katniss dans le film *The Hunger Games*, deviennent bien malgré elles les stars de programmes télévisés regardés par des nations entières. Ainsi, dans *Acide sulfurique*, Nothomb fait de Pannonique l’héroïne de l’émission de télé-réalité « Concentration », pour laquelle des personnes sont kidnappées et déplacées dans des camps surveillés par des caméras. Le titre de l’émission, un jeu de mots douteux, fait à la fois référence aux camps de concentration dans lesquels les détenus sont envoyés et au degré d’attention des téléspectateurs enjoués. Delaume, quant à elle, relate dans *Les Sorcières de la République* le déroulement du tribunal de la Sybille, jugée devant (et par) des millions de Français à l’écoute de la diffusion en direct du procès. Après s’être défendue en « #LIVE » (SR, p. 9) pendant plusieurs jours dans son box de témoignage, la Sybille est condamnée à une mort télévisée.

Les deux romans et le film *The Hunger Games* critiquent de manière poignante les dérapages possibles des cultures de l’image et du spectacle qu’encouragent les nouveaux médias : les personnages apparaissent comme captifs des regards. Les œuvres questionnent les « manières de voir⁶² », les types de regards et leurs effets (à la fois sur les spectateurs et les personnes

⁶⁰ Marita Sturken et Lisa Cartwright, *Practices of Looking : an Introduction to Visual Culture*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2001, p. 1.

⁶¹ W. J. Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 27.

⁶² Traduction francophone de l’expression « *Ways of Seeing* », titre du travail collectif de John Berger, Sven Blomberg, Mike Dibb, Chris Fox et Richard Hollis.

observées) pour mieux comprendre les liens entre le « voir » et les dispositifs médiatiques. En donnant à la télévision une place aussi importante dans leur intrigue, les productions artistiques soulignent les regards propres au médium télévisuel, de même que leur rôle dans la diffusion et la consolidation de « sociétés du spectacle⁶³ ».

Depuis leur définition par Guy Debord en 1967, la notion de « société du spectacle » et le spectacle lui-même ont évolué. Comme le remarque Vincent Kaufmann quarante ans plus tard, le spectacle s'est autonomisé⁶⁴, il

n'est plus seulement là pour faire de nous de braves et heureux consommateurs, mais également pour faire de nous, de plus en plus, des acteurs ou même des produits, des objets de l'économie de l'attention, dont il propose, avec notre accord et parfois notre participation enthousiaste, la consommation, révélant ainsi parfois son essence perverse ou pornographique⁶⁵.

Cette « économie de l'attention » repose nécessairement sur le plaisir de se donner en spectacle, mais aussi de regarder les autres, notamment lorsqu'ils sont présentés dans des situations dangereuses. Le spectacle, « pervers » et « pornographique », semble faciliter le voyeurisme d'une « société spectaculaire, aimantée par la télévision⁶⁶ ». Comme les médias de l'image l'ayant précédée (cinéma, photographie, peinture), la télévision encourage le regard d'autrui : elle est toutefois parvenue à se démarquer en créant de nouveaux regards qui lui sont propres, permettant une « visibilité » et une « exclusivité » :

[...] quand on y réfléchit, tout porte à croire que la banque centrale ou la couverture-or de l'économie de l'attention reste, en dépit de tous les réseaux sociaux et de tous les blogs du monde (en fait justement à cause de ceux-ci), la télévision. Elle le reste, non pas au sens où ce ne serait le cas que pour le moment, que ce ne serait qu'une question de temps jusqu'à ce qu'elle cède son privilège. Elle le reste tout d'abord parce que la télévision elle-même se numérise et change en se numérisant, de sorte que d'ici quelques décennies plus personne ne sera peut être en mesure de faire la différence entre un appareil de télévision, un ordinateur et une tablette, et ensuite parce que, dans la perspective d'une théorie des effets latéraux des médias, on peut faire au contraire l'hypothèse que sa fonction de banque centrale de l'attention est renforcée par l'infinie prolifération d'information sur Internet. Il n'y a pas de visibilité sans exclusivité.⁶⁷

Selon Kaufmann, la télévision continue de représenter « la banque centrale ou la couverture-or de l'économie de l'attention » en dépit de ses mutations à l'« ère du numérique ». Elle peut se

⁶³ Voir Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], 208 p.

⁶⁴ Voir Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

transformer et incorporer les autres médias, mais elle assure toujours une certaine « visibilité », comme l'illustre *Les Sorcières de la République*. Au fil du roman, les lectrices comprennent que le téléviseur de la société dystopique est aussi, en quelque sorte, un ordinateur qui permet de voir des vidéos cocasses (comme sur *Youtube*), d'acheter différents objets ayant appartenu à la Sybille, de participer à des sondages, de suivre les tendances grâce aux *hashtags* (#), de lire des échanges de courriels, etc. Bien qu'elle intègre plusieurs caractéristiques de l'ordinateur, la télévision demeure le seul médium qui garantisse que le contenu sera vu puisque tous les citoyens y sont branchés et sont contraints de suivre le « Canal National » (*SR*, p. 17).

La télévision, malgré l'apparition de réseaux sociaux et de nouvelles technologies de l'information, continue donc à s'imposer aux regards et à transmettre des « manières de voir ». Ces dernières se sont répandues, infiltrées au sein de différents dispositifs médiatiques. Les dystopies du corpus reprennent ces « manières de voir » que crée la télévision, puis les dénoncent en exposant leur potentiel et leurs nombreuses conséquences. Les « regards télévisuels » occupent une place fondamentale dans les œuvres, à la fois thématique, stylistique et formelle.

Afin de noter les spécificités des « regards télévisuels » et d'en proposer une définition, il faut se renseigner sur les regards déjà étudiés selon différentes perspectives. Il semble que la télévision permette de donner une sensation de pouvoir à ses téléspectateurs, qui prennent plaisir à regarder des êtres à tenue distance, séparés par l'écran. Justement, les pouvoirs qu'accorde la possibilité de regarder l'autre – et de le surveiller à distance – ont été analysés en sociologie ; et le désir, voire le besoin, de voir et d'être vu ont fait l'objet de plusieurs travaux de psychanalystes et de psychologues. Aussi, puisque les personnages principaux des dystopies à l'étude sont tous des femmes d'apparence jeune⁶⁸ évoluant dans le contexte d'émissions de télévision, il est important de prendre en compte certaines théories féministes sur le « regard masculin » posé sur le corps des femmes dans les arts et dans les médias.

⁶⁸ Katniss et Pannonique sont deux jeunes filles : la vedette des « Hunger Games » a seize ans et l'héroïne de « Concentration » a vingt ans (*AS*, p. 20). Par contre, la Sybille n'est pas véritablement jeune : bien qu'elle ait « [la] peau, la silhouette d'une jeune fille » (*SR*, p. 20), elle a « deux mille neuf cent treize ans » (*SR*, p. 46)

1.1.1 Perspectives sociologiques

Le regard, au sein des dystopies du corpus, est en grande partie contrôlé par les gouvernements. Comme le remarque le sociologue français Gérard Leclerc dans *Le regard et le pouvoir*, le regard consiste en un mécanisme structurant la société :

Le système des regards est un phénomène historique, culturel et institutionnel. Il met en cause bien entendu la perception physique, le regard « naturel », mais aussi le regard discursif et intellectuel. Le Regard comme forme macro-sociale renvoie à des pratiques : la surveillance et le spectacle sont des formes de regard.⁶⁹

Pour Leclerc, les regards « macro-sociaux » sont liés aux pouvoirs étatiques, qui instaurent des pratiques sociales permettant d'assurer une maîtrise des sujets/citoyens. Cela est notamment rendu possible grâce à la puissance coercitive du regard, qui permet de dominer « l'Autre » :

le regard est lié au Pouvoir sous toutes ses formes. Il peut signifier l'appropriation prédatrice de certains objets de la Nature, mais aussi de l'Autre. Il peut impliquer ou engendrer la domination, la contrainte, la violence, sous la forme du voyeurisme, etc. Le regard peut donc signifier une forme d'autosoumission dans le simple fait de se laisser regarder passivement, les yeux baissés se détournant du regard de celui qui observe et domine.⁷⁰

La capacité de regarder l'autre contre son gré offre une supériorité ; c'est une question de pouvoir du regardant sur l'être regardé. Autrement dit, le regard permet de dominer l'autre qui se sait observé, mais qui demeure impuissant face à cette exposition involontaire. C'est d'ailleurs sur cette idée que s'appuie Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, lorsqu'il définit le concept du « panoptisme », s'inspirant du modèle du Panoptique de Bentham. Cette prison en forme d'anneau circulaire, où un garde se trouve parfois caché au centre, permet de contrôler les individus. Selon Foucault, « le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu⁷¹ ». Ici, l'« appropriation prédatrice⁷² » du regard se fait décidément sentir. L'être se trouve doublement captif, à la fois de sa cellule et du regard :

De là l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la

⁶⁹ Gérard Leclerc, *Le regard et le pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 11.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 225, 1975, p. 234.

⁷² Gérard Leclerc, *op. cit.*, p. 5.

surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action⁷³.

L'être, se sachant exposé, se doit de modifier son comportement pour se plier aux contraintes imposées par le Pouvoir. Selon Foucault, le panoptisme carcéral s'est étendu à la société entière, de sorte que « [notre] société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance⁷⁴ ». Foucault affirme que « [l']Antiquité avait été une civilisation du spectacle⁷⁵ », mais que « [l'âge] moderne pose le problème inverse⁷⁶ », en permettant « à un petit nombre, ou même à un seul, la vue instantanée d'une grande multitude⁷⁷ ». Dans de nombreuses dystopies, comme *1984* de George Orwell ou *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, les auteurs imaginent une forme d'actualisation du panoptisme, où les puissants (politiciens ou propriétaires de grandes compagnies) contrôlent la population en mettant en place des systèmes de surveillance efficaces, de telle sorte que les nations entières se transforment en prisons. Ce phénomène est d'ailleurs remarqué dans *The Hunger Games*, film dans lequel les habitants de Panem sont épiés par des caméras cachées et par les Pacificateurs, force militaire et policière gouvernementale, tout en étant contraints de rester dans le périmètre de leur district, délimité par des clôtures électrifiées.

La persistance de la critique de la surveillance dans la dystopie – intimement liée à la télévision – n'est guère un hasard. Depuis la parution de *1984* en 1949, la surveillance demeure un thème récurrent des dystopies contemporaines. Effectivement, comme l'expliquent Emily van der Meulen et Robert Heynen dans le chapitre « *Gendered Visions : Reimagining Surveillance Studies* », la question de la surveillance continue de déranger, notamment à cause des avancées technologiques constantes, comme en témoignent les réactions des révélations faites par *WikiLeaks* et Edward Snowden⁷⁸. La peur d'un « *Big Brother* » demeure et se reflète dans les futurs malades que décrivent les dystopies.

Les gouvernements et/ou grands empires médiatiques sont bel et bien mis à mal dans les œuvres du corpus ; pourtant, la surveillance la plus évidente est celle opérée par les émissions de télévision, qui sont une représentation efficace de ce que Thomas Mathiesen appelle

⁷³ *Ibid.*, p. 234.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Nicolaus Heinrich Julius, *Leçons sur les prisons* (1831), cité par Michel Foucault, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁸ Voir Emily Van der Meulen et Robert Heynen, *Expanding the Gaze : Gender and the Politics of Surveillance*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. 3.

« synoptisme⁷⁹ ». S'opposant à la thèse de Foucault, Mathiesen soutient que la société du spectacle ne disparaît pas au profit de la société de surveillance. Ce sociologue du droit relève l'absence complète des médias de masse dans *Surveiller et punir* et, pour combler cette faille, propose le concept de « synoptisme », qui consiste en la surveillance d'une minorité par la majorité, comme le permettent les nouveaux médias⁸⁰. « Concentration », « Les Hunger Games » et le Tribunal de la Sybille sont des événements télévisés, diffusés à toute la population, qui permettent une appropriation efficace de l'autre par le regard. Comme le souligne Mathiesen, le synoptisme n'exclut guère le panoptisme : ils se « nourrissent réciproquement⁸¹ ». Selon Leclerc, panoptisme et synoptisme « coexistent simultanément⁸² »; pour Van der Meulen et Heynen, ils forment un véritable « tandem⁸³ ». D'ailleurs, pour illustrer efficacement la complète fusion de ces deux régimes, Mathiesen prend pour exemple la célèbre dystopie *1984*, dans laquelle la télévision permet de voir *Big Brother* (synoptisme) et d'être simultanément surveillé par lui (panoptisme). Chez Nothomb et Delaume, le synoptisme apparaît comme un moyen supplémentaire de contrôle de la population sous le panoptisme, puisque les émissions télévisées divertissent et fascinent les masses, comme elles facilitent par ailleurs la surveillance de la population occupée à épier les êtres apparaissant sur les écrans. La surveillance étatique semble donc, à priori, fortifiée par le désir des téléspectateurs de regarder autrui, analysé par différents psychanalystes et psychologues.

1.1.2 Perspective psychanalytique, psychologique et voyeurisme

Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse, s'intéresse à la question du regard dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* lorsqu'il discute de la *Schaulust*. Comme l'explique le traducteur Philippe Koeppel, la *Schaulust*, transposée en français comme étant le plaisir scopique ou la scopophilie, « désigne tout plaisir (et/ou toute envie) engendré dans la sphère du regard, tant sur le monde actif que sur le mode passif de l'exhibition [...] " Schaulust " veut donc dire à la fois : " plaisir et/ou envie de regarder et/ou de montrer " ⁸⁴ ». Freud soutient que la vue, « dérivée, en

⁷⁹ Thomas Mathiesen, « The Viewer Society : Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited », *Theoretical Criminology*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 219.

⁸⁰ Voir *ibid.*

⁸¹ Traduction libre de la citation « *reciprocally feed on each other* » de Thomas Mathiesen, *op. cit.*, p. 231.

⁸² Gérard Leclerc, *loc. cit.*, p. 35.

⁸³ Robert Heynen et Emily Van der Meulen, *loc. cit.*, p. 8.

⁸⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 2001 [1905], p. 67.

dernière ligne, du toucher⁸⁵ » n'est guère une perversion, puisqu'elle « reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée et la sélection naturelle compte sur la praticabilité de cette voie⁸⁶ ». Le psychanalyste explique que la pulsion scopique est sublimée dans la pratique artistique par la plupart des personnes, lorsqu'elles parviennent à rediriger leur intérêt vers le corps en entier plutôt que vers les parties génitales⁸⁷. L'œil, selon Freud, est un organe à la fois au service des pulsions sexuelles et des pulsions du moi. Il a donc deux fonctions : permettre l'accès au réel et faire contempler l'objet de plaisir. Or, il est « difficile de servir deux maîtres à la fois⁸⁸ » : plus la relation que l'œil entretient avec une de ces deux pulsions est intime, « plus il se refuse à l'autre⁸⁹ ». Les tendances voyeuristes résulteraient donc de la domination de la pulsion sexuelle, au profit de la pulsion de conservation du moi, sur l'organe visuel. Freud va jusqu'à avancer que « l'œil correspond à une zone érogène⁹⁰ » dans certaines situations, comme dans le cas du « plaisir de regarder-et-de-s'exhiber⁹¹ ». Par conséquent, l'être humain tirerait un véritable plaisir à regarder l'autre. C'est ce qui justifierait en grande partie le succès des émissions de télé-réalité dystopiques. Dans *Acide sulfurique*, on observe que les gens *aiment* regarder « Concentration » : « Le public, lui, en redemanda dès la première diffusion. L'émission, qui s'appelait sobrement " Concentration ", obtint une audience record. » (AS, p. 13). Les téléspectateurs sont un nombre « record » à suivre l'émission : ils se massent devant leurs écrans et « en redemand[ent] » : ils *désirent en voir* davantage. Les habitants du Capitole ressentent, eux aussi, un grand plaisir, parfois extatique, en regardant les « Hunger Games », comme l'illustre cette capture d'écran :

⁸⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁸ Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, p. 171.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 85.

⁹¹ *Ibid.*



Les habitants du Capitole regardent le début des Jeux.
Capture d'écran (HG, 67 min 51 sec)

Les téléspectateurs, rassemblés devant des écrans géants, sont tous contents d'assister au spectacle télévisuel. L'homme dont le visage est présenté en gros plan crie d'enthousiasme : il semble y avoir quelque chose de tout à fait excitant, voir jouissif, au fait de regarder des êtres qui s'apprêtent pourtant à s'entretuer.

Selon Freud, la scopophilie devient perverse lorsque le plaisir de regarder devient le principal moyen d'obtenir une satisfaction sexuelle. Il peut donc exister des êtres obsessionnels, qui regardent l'autre contre son gré, lorsqu'il se dénude ou qu'il pratique une activité sexuelle, afin d'en tirer un plaisir sexuel. Il s'agit alors de la pratique du voyeurisme, classée parmi les troubles paraphiliques⁹² par les psychiatres⁹³. En psychologie, le voyeurisme est effectivement perçu comme un trouble mental lorsque la personne espionne un individu non consentant de façon récurrente afin d'en tirer un plaisir sexuel, ou lorsque la personne qui regarde ressent une détresse, témoigne des difficultés psychosociales qu'elle éprouve à cause de sa pratique voyeuriste⁹⁴.

La pulsion scopique pousserait donc à regarder les autres et serait déterminante, comme l'affirme Jacques Lacan, plusieurs années après Freud. Le psychanalyste est convaincu que « la capacité de voir et de nous regarder comme les autres nous voient est cruciale pour la formation

⁹² « Le terme paraphilie renvoie à tout intérêt sexuel intense et persistant, autre que l'intérêt sexuel pour la stimulation génitale ou les préliminaires avec un partenaire humain phénotypiquement normal, sexuellement mature et consentant. Un trouble paraphilique est une paraphilie qui cause d'une façon concomitante une détresse ou une altération du fonctionnement chez l'individu ou une paraphilie dont la satisfaction a entraîné un préjudice personnel ou un risque de préjudice pour d'autres personnes. » (American Psychiatric Association, *Manuel Diagnostique et Statistique des Troubles Mentaux*, 5^e éd., Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015, p.891-892)

⁹³ Voir American Psychiatric Association, « Troubles Paraphiliques », dans Claire Guilabert (dir.), *DSM-5 - Manuel Diagnostique et Statistique des Troubles Mentaux*, 5^e éd., Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015, p. 891.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 893-894.

identitaire⁹⁵ », notamment lors du stade du miroir. Cette idée est aussi présente en psychologie, dans les théories de l'apprentissage social. Selon Albert Bandura, « la majorité des apprentissages sociaux se font sur une base vicariante en observant le comportement des autres et les conséquences qui en résultent pour eux⁹⁶ ». L'observation des autres influence non seulement l'apprentissage, mais aussi la pensée, les émotions et le comportement⁹⁷. C'est pourquoi plusieurs jeunes, après avoir bien observé leurs tuteurs, modèlent leur comportement, comme le montrent les études menées par Bandura et Walters concluant que les adolescents hyper agressifs qui proviennent de milieux défavorisés reproduisent le comportement de leurs parents⁹⁸.

Selon ces études psychologiques et psychanalytiques, l'observation d'autrui semble se faire partiellement à la dérobée : les êtres regardés ne paraissent pas toujours conscients de l'impact qu'ils ont sur le regardeur. L'enfant, qui règle ses actions et son comportement sur ses aînés et ses modèles, ou le voyeur, qui reluque des personnes qui n'en sont pas conscientes pour se donner du plaisir, scrutent les gens avec une attention particulière, avec intensité, ce qui leur permet de « saisir » visuellement une personne. C'est ce regard insistant de l'Autre sur soi, à la fois dissimulé et incontrôlable, que les œuvres du corpus mettent en relief au moyen de la télévision.

1.1.3 Le plaisir scopique et les médias de l'écran

La culture occidentale actuelle, marquée par la télévision, Internet et les réseaux sociaux semble de plus en plus « voyeuse », permettant la mise en place d'une « société spectatrice » habituée à regarder l'autre tout en restant cachée de l'autre côté de son écran⁹⁹. Le plaisir scopique irait même jusqu'à justifier les pratiques de surveillance qui, quoiqu'elles soient sévèrement critiquées par les dystopies du corpus, paraissent de moins en moins invasives dans un monde où de nombreuses personnes choisissent volontairement de s'exposer sur le Web. Progressivement, le terme « voyeurisme » perd sa connotation sexuelle dans les médias¹⁰⁰. Clay Calvert affirme que

⁹⁵ Traduction libre de la citation : « *the capacity to look, and to see ourselves as others see us, is crucial for identity formation* », dans David Lyon, « 9/11, Synopticon, and Scopophilia : Watching and Being Watched », *The New Politics of Surveillance and Visibility*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 48.

⁹⁶ Brigitte Guerrin, « Albert Bandura et son œuvre », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 108, n° 1, 2012, p. 108.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ David Lyon, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁰ Jonathan Metz, « From Scopophilia to Survivor: A Brief History of Voyeurism », *Textual Practice*, vol. 18, n° 3, 2004, p. 418.

les Occidentaux et, plus précisément, les Américains, formeraient une « *Voyeur Nation* ». Dans son livre, Calvert s'intéresse à « *today's fascination with peering and gazing into place which we typically are forbidden and seeing and hearing the innermost detail of other's life*¹⁰¹. » Cela le mène à développer l'idée de « voyeurisme médiatisé¹⁰² », qu'il définit comme la

*consommation d'images révélatrices et d'informations sur les vies apparemment réelles et non protégées d'autres personnes, souvent - mais pas toujours - à des fins de divertissement, au détriment de la vie privée et du discours, par le biais des médias de masse et d'Internet.*¹⁰³

De la conception psychanalytique du voyeurisme, Calvert retient l'idée de formes de regards qui apparaissent comme « déviantes¹⁰⁴ », ou « hors des limites des conduites acceptables¹⁰⁵ ». Forcément, cela « implique qu'il y aurait des limites sociales et légales par rapport aux images que nous regardons des autres, qu'elles soient sur la télévision ou sur Internet¹⁰⁶ ». Pour l'instant, le voyeurisme médiatisé apparaît comme acceptable pour une majorité d'Occidentaux qui le pratiquent ; certains le qualifient même de « voyeurisme normal¹⁰⁷ », par rapport au voyeurisme établi par les psychanalystes, qui serait déviant. Jonathan Metzl appuie cette idée lorsqu'il soutient que « [certainement], le voyeurisme est une pathologie mentale, tout en étant une pratique culturelle devenue normative¹⁰⁸ ». Cependant, il est intéressant de noter que le voyeurisme, qu'il soit considéré comme « normal » ou « pathologique » se fait toujours dans l'objectif d'obtenir un savoir sur l'autre, ou même un plaisir par l'autre. Le voyeur regarde l'autre pour se divertir, pour en tirer un plaisir sexuel, mais aussi pour apprendre sur lui, avoir accès à son intimité avec ou sans son accord. Dans le cadre des œuvres étudiées, l'absence de consentement des participants regardés par les nations voyeuses a un impact décisif sur les personnages. Étant donné que les trois

¹⁰¹ Clay Calvert, *Voyeur Nation : Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Boulder, Westview Press, 2000, p. 2.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Traduction libre de la citation « *the consumption of revealing images of and information about others' apparently real and unguarded lives, often yet not always for purposes of entertainment but frequently at the expense of privacy and discourse, through the means of mass media and Internet* » dans *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁵ Traduction libre de la citation « *fall outside boundary of acceptable conduct* » dans *Ibid.*, p. 51-52.

¹⁰⁶ Traduction libre de la citation « *It implies that there may be socially or perhaps legally imposed limitations on the images of others that we should watch, be they on television or on the World Wide Web* » dans Clay Calvert, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁷ Jonathan Metzl, *loc. cit.*, p. 417.

¹⁰⁸ Traduction libre de la citation « *To be sure, voyeurism is a mental pathology, as it is a cultural practice that has become normative* » dans *Ibid.*, p. 428.

protagonistes sont des femmes à l'apparence jeune, il sera important de porter une attention toute particulière aux aspects genrés du regard et à leurs effets dans différents médias.

1.1.4 Perspectives féministes

Dans *Ways of Seeing*, John Berger et ses collaborateurs s'intéressent au regard et expliquent son importance dans la relation au monde, à autrui et à l'art. En se penchant sur les *manières* de voir, ils portent leur attention à la relation de l'être humain à la vue et réfléchissent aux facteurs extérieurs conditionnant le regard. Comme ils le rappellent, « *The way we see things is affected by what we know or what we believe*¹⁰⁹ »; une même vue est comprise et perçue de façon différente selon les individus et leurs contextes sociaux, géographiques et /ou historiques.

Dans le troisième chapitre de leur ouvrage, les auteurs se concentrent sur le rapport des femmes aux regards en s'appuyant notamment sur différentes œuvres représentant des femmes. Ils constatent que les femmes sont scrutées par les hommes au quotidien et que la façon dont elles sont traitées dans la société (et dans les médias) dépend de la manière de laquelle elles sont perçues par les hommes¹¹⁰. Elles doivent donc constamment se surveiller, contrôler leurs réactions afin de montrer comment elles devraient être considérées. Les auteurs parviennent à une conclusion qui inspirera de nombreuses études féministes :

*One might simplify this by saying: men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision – a sight*¹¹¹.

La femme, traditionnellement, est associée à la passivité, tandis que l'homme serait son opposé actif. Dans les œuvres artistiques étudiées par Berger & Co, les personnages féminins sont majoritairement passifs : les femmes sont regardées, se laissent regarder. Les hommes, quant à eux, sont ceux qui regardent, qui peignent, qui prennent les photos. Selon les auteurs de *Ways of Seeing*, les femmes sont toujours observées par les hommes et elles vont jusqu'à intérioriser le regard masculin scrutateur, en se voyant elles-mêmes comme un objet du regard voyeur. L'emploi du

¹⁰⁹ John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, et al., *Ways of seeing*, Londres ; Harmondsworth, British Broadcasting Corporation ; Penguin Books, 1972, p. 8.

¹¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 46.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 47.

terme « *sight*¹¹² » est donc doublement significatif. Il se traduit, en français, à la fois par le terme « vue¹¹³ », mais aussi par « spectacle¹¹⁴ ». La femme se transforme donc, à ses propres yeux, en une simple vision, passive, mais aussi en un spectacle, qui existe (nécessairement) en fonction de son spectateur.

Le regard masculin ou le « male gaze »

Seulement trois ans après la publication de l'ouvrage de Berger, Laura Mulvey fait paraître un article intitulé « *Narrative Pleasure and Cinema*¹¹⁵ », dans lequel elle réfléchit au regard posé sur le corps des femmes, cette fois dans le contexte précis du cinéma. En empruntant à la psychanalyse et en s'appuyant sur le concept de la scopophilie freudienne, Mulvey avance que le cinéma place son spectateur dans une position de voyeur, notamment en le situant dans un lieu sombre. Elle soutient également que le septième art contribue à cantonner le personnage féminin à une position passive, comme le remarquaient Berger et ses collaborateurs, poussant finalement les spectateurs à s'identifier au personnage masculin actif¹¹⁶, peu importe leur sexe.

Pour Mulvey, il existe un « male gaze » dans le monde cinématographique, résultant en partie du manque de réalisatrices (femmes). Elle distingue plusieurs niveaux du « regard masculin ». En premier lieu, le personnage féminin est observé comme objet de désir par les personnages masculins dans la fiction cinématographique. Ensuite, au moyen de la captation vidéo soulignant le regard du réalisateur (un homme), les courbes des personnages féminins sont accentuées, sexualisées. La caméra reflétant la vision du réalisateur, le personnage féminin devient également un objet de désir pour les spectateurs, qui sont forcés à adopter son point de vue. Les femmes sont donc érotisées sous tous les regards (personnages, réalisateur, spectateur et spectatrice) : elles en sont, bien malgré elles, *objet*, davantage que *sujet*. Le cinéma contribuerait donc, selon Mulvey, au « rôle traditionnellement exhibitionniste¹¹⁷ » auquel sont reléguées les femmes, en faisant d'elles des êtres « simultanément regardés et exposés¹¹⁸ » et en favorisant le « male gaze ». Ce regard masculin est reflété dans les dystopies à l'étude, dans lesquelles les corps

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ « Sight », *Le Robert & Collins : Pratiques maxi français-anglais*, Paris et Glasgow, Dictionnaires Le Robert et Harper Collins, coll. « Les Pratiques », 2007, p. 787.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Laura Mulvey, *loc. cit.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

¹¹⁷ Traduction libre de « *traditional exhibitionist role* » dans *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁸ Traduction libre de « *simultaneously looked at and displayed* », dans *Ibid.*

des protagonistes féminines sont exhibés à des nations entières de téléspectateurs qui les dévorent de leur regard.

Ces différentes perspectives sur le regard permettent de souligner la force de la vue qui soumet l'autre, se l'approprie d'une façon ou d'une autre. Peu importe l'approche d'étude choisie, une forme de possession et de contrôle de celui qui regarde est mise de l'avant. La personne observée est à la merci des regards, auxquels elle n'a souvent guère consenti. En se référant aux différentes notions étudiées – pouvoir de l'observateur, panoptisme, synoptisme, plaisir scopique, voyeurisme, voyeurisme médiatisé, regard masculin – on comprend la spécificité des regards télévisuels favorable au voyeurisme médiatisé¹¹⁹, puis leur représentation et leur critique au sein des dystopies à l'étude.

1.2 DÉFINIR LES « REGARDS TÉLÉVISUELS »

La présente étude s'appuie sur la certitude que les regards télévisuels sont distincts de ceux du cinéma. Bien que la télévision soit en constante mutation, avec l'apparition de nouveaux services de « streaming » et des réseaux sociaux, les regards qu'elle a créés conservent leurs caractéristiques propres et influencent les autres médias. Deux caractéristiques principales de la télévision semblent affecter la relation du téléspectateur avec le contenu qui lui est offert : la présentation du réel, notamment au moyen du direct, et la présence centrale du dispositif dans le domicile. Ces différences non négligeables entraînent la mise en place de deux regards qui, de prime abord, paraissent similaires à ceux qu'offre le cinéma, mais s'en distinguent ultimement : le regard de la caméra de télévision et celui du téléspectateur.

1.2.1 Le regard de la caméra de télévision

Le premier regard télévisuel est celui de la « caméra » ou, en quelque sorte, celui du réalisateur. Bien qu'elle veuille apparaître comme un regard « naturel » et comme un moyen de découvrir un monde à distance, la caméra de télévision effectue une sélection via les réalisateurs. Elle offre une vision du monde, d'une réalité, et non le monde et le réel en tant que tels. Le cadrage de la caméra; l'angle de vue choisi; le choix des événements apparaissant sur les ondes; et la mise

¹¹⁹ Voir Clay Calvert, *op. cit.*, p. 2.

en relief de certains détails au détriment d'autres rendent le processus de sélection opéré par la télévision évident, de sorte qu'elle offre plutôt une certaine mise en scène et une mise en forme du réel. Comme le montre Umberto Eco en s'appuyant sur l'exemple de la diffusion d'un match de football, « même le direct suppose un choix, une manipulation¹²⁰ ». Le regard de la caméra de télévision se démarque donc par sa prétention de présenter le réel, de s'éloigner de la fiction, tout en procédant à un tri et à des choix stylistiques, qui doivent demeurer inaperçus.

Dans de nombreuses émissions de télévision (jeux télévisés, talk-shows, journal, télé-réalité, documentaire, diffusion d'événements sportifs, etc.), l'objectif de superposition de l'œil de la caméra à celui du téléspectateur a entraîné la mise en place de l'esthétique du direct, dans laquelle le regard-caméra occupe une place primordiale : « L'esthétique du direct (et non plus le direct lui-même), dans la mesure où elle traduit une nouvelle exigence de réalisme, est désormais, pour Bazin, ce qui définit le mieux l'art de la télévision.¹²¹ » Vu la simultanéité de la diffusion et de l'enregistrement, le direct apparaît comme une promesse d'authenticité¹²². L'esthétique du direct permet donc de donner à certaines émissions préenregistrées l'impression qu'elles sont diffusées en direct. Elle contribue à la création d'un effet de vérité ; l'œil de la caméra doit agir naturellement, de façon à se substituer à l'œil du téléspectateur et lui permettre la réalisation d'un fantasme : dépasser les limites de la vision humaine, voir là où il ne se trouve pas, donner accès à ce qui serait naturellement inaccessible¹²³.

L'objectif principal de la chaîne de télévision n'est toutefois pas d'offrir un pouvoir d'omniscience au téléspectateur, mais bien de générer des profits. La chaîne est une entreprise : elle a donc des visées économiques¹²⁴ et elle se doit d'attirer le plus grand nombre de téléspectateurs possibles. Pour ce faire, la chaîne tente de déterminer ce qu'elle croit que le téléspectateur veut voir, puis elle le lui offre dans la case horaire la plus appropriée pour lui. Le regard de la caméra peut donc servir des objectifs d'information ou de divertissement, selon ce qu'il croit qui serait préféré par le téléspectateur. Dans tous les cas, il impose une manière de voir, même s'il tente de s'en cacher. Permettant la diffusion à grande échelle d'un regard précis, la

¹²⁰ Umberto Eco, « TV: la transparence perdue », *La guerre du faux*, Paris, BGrasset, 1985, p. 151.

¹²¹ Gilles Delavaud, « André Bazin, critique de télévision », *L'œil critique : Le journaliste critique de télévision*, Bruxelles ; Bry-sur-Marne, De Boeck Supérieur, 2002, p. 55-56.

¹²² François Jost, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2017, p. 53.

¹²³ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 72.

télévision a d'ailleurs été utilisée, comme le journal avant elle, sans vergogne par les gouvernements afin de faire de la promotion et de la propagande¹²⁵. Plusieurs critiquent cette télévision qui, dorénavant, se cacherait derrière un semblant de liberté et d'indépendance, chercherait davantage à divertir qu'à informer,¹²⁶ et à susciter l'émotion plutôt qu'à mener à la réflexion, notamment au moyen d'images violentes que « nous vivons plus que nous [les] voyons¹²⁷ », puisqu'elles prétendent représenter le « réel ».

1.2.2 Le regard du téléspectateur

L'accès au supposé réel représenté par la caméra de télévision est facilité par la présence du téléviseur au sein du domicile, qui permet d'adopter une attitude de visionnement différente de celle du cinéma : à l'abri du jugement d'inconnus, le téléspectateur peut réagir sans se censurer. Comme l'explique François Jost, le cinéma semble pour certains davantage impersonnel, s'adressant à un vaste public, tandis que la télévision donne l'impression, avec le regard-caméra, qu'elle s'adresse directement et individuellement à chacun de ses téléspectateurs¹²⁸. Or, le regard de la caméra est bel et bien synoptique, permettant à une majorité de personnes de regarder attentivement une minorité de personnes apparaissant à la l'écran. La position du téléviseur au sein du domicile permet non seulement de faciliter l'accès au contenu télévisuel, mais aussi de créer une impression de proximité, voire d'intimité, avec l'émission regardée ou les gens apparaissant à l'écran, que l'on invite « chez soi ».

La médiation télévisuelle permet ainsi de faire momentanément oublier au téléspectateur qu'il ne se trouve pas lui-même dans l'émission. Il s'identifie aux personnes, aux personnages ou aux acteurs apparaissant sur son écran encore plus facilement, puisqu'elles sont souvent « réelles » à ses yeux et qu'il a l'impression de côtoyer dans son quotidien¹²⁹. Malgré tout, la présence physique du médium permet l'introduction d'une distance sécurisante entre l'objet ou le sujet regardé et le téléspectateur, puisqu'ils sont toujours séparés par l'écran. Cette distance facilite le

¹²⁵ Chris Horrocks, *The Joy of Sets : A Short History of the Television*, London, Reaktion Books, 2018, p. 69.

¹²⁶ Kevin David Kendrick et John Costello, « 'Healthy Viewing?' : Experiencing Life and Death Through a Voyeuristic Gaze », *Nursing Ethics*, vol. 7, n° 1, 2000, p. 19.

¹²⁷ François Jost, *Comprendre la télévision et ses programmes*, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁹ Eva Katharina Hammes, « Qualitative Study on Reality TV Motivations », *Glorifying the Simple Life: Analyses of Socio-Psychological Constructs in the Context of Reality TV*, Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2016, p. 73-74.

jugement, comme l'explique Clay Calvert: « *We never need to interact with these individuals – that is part the thrill of the “mediated” aspect of mediated voyeurism*¹³⁰ ». La télévision se présente comme un « *contradictory object*¹³¹ », « *[occupying] a dimension unlike any other artefact, because it inhabits a space between presence and absence: both a screen and a window*¹³². » Elle autorise donc un double mouvement, en donnant au téléspectateur l'impression de se sentir près de ceux qu'il regarde et des autres téléspectateurs, tout en demeurant éloigné. Cette dualité est soulignée par Joshua Meyrowitz :

*Even though many people watch television alone, television is capable of giving the viewer a sense of connection with the outside world and with others who are watching. At the same time, people take much less “responsibility” for what they watch on television than what they read in books. With television viewing, people often feel they are merely observing what outside world is like. It is not unusual for a person to watch avidly a television show and yet comment, “My God, I can’t believe what the world is coming to!” Ironically, the ability of viewers to dissociate themselves from the content of television allows for the most widespread sharing of similar information in the history of civilization.*¹³³

Cette capacité de se distancier de ce qui est regardé à l'écran permet d'apporter un sentiment de pouvoir au téléspectateur, qui est celui qui regarde et qui juge. Comme le voyeur ou le gardien au centre de la prison Panoptique, il demeure caché. Calvert rappelle les propos de Leclerc lorsqu'il affirme que « le voyeur détient le pouvoir sur l'individu observé¹³⁴ », qu'il « est le preneur d'informations, pas le donneur¹³⁵. »

Le téléspectateur a une (fausse) impression de toute-puissance : il croit pouvoir décider de ce qu'il veut regarder, il peut enregistrer, il peut « zapper ». La télévision est un art se démarquant par la variété de son contenu. Sur une même chaîne peuvent s'enchaîner des émissions d'information, des documentaires, des films, des téléseries, des jeux, des concours, des télé-réalités, des retransmissions de matchs sportifs, des publicités... Une connaissance des codes de chaque type de contenu est nécessaire afin de les distinguer adéquatement : puisque fiction et représentation du monde « réel » cohabitent en un même lieu, le téléspectateur non avisé pourrait être confus et se sentir moins en contrôle.

¹³⁰ Clay Calvert, *op. cit.*, p. 24.

¹³¹ Chris Horrocks, *op. cit.*, p. 7.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place : the Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 89-90.

¹³⁴ Traduction libre de « *the voyeur holds power over the observed individual* » dans Clay Calvert, *op. cit.*, p. 69.

¹³⁵ Traduction libre de « *the taker of information, not the giver* », dans *Ibid.*

Le téléspectateur, contrairement au spectateur du cinéma, se trouve influencé par le fait qu'il a l'opportunité de regarder une représentation de la réalité, pas seulement de la fiction. Le direct, particulièrement, permet de faire ressentir une impression de simultanéité tout à fait enivrante pour certains téléspectateurs. Comme l'explique André Bazin : « Nul doute en effet que la conscience de la simultanéité de l'existence de l'objet et de notre perception ne soit au cœur du plaisir spécifique de la télévision : le seul que le cinéma ne puisse nous offrir¹³⁶. » La réalité (supposée) de ce que représente la télévision ainsi que sa simultanéité a une influence sur le téléspectateur qui se sent davantage impliqué dans l'action. Plusieurs années après Bazin, François Jost continue à accorder une importance au direct télévisuel en soutenant que la possibilité de l'imprévu est un atout pour l'expérience du téléspectateur :

Ce qui provoque l'émotion dans le spectacle direct (le spectacle au sens propre, sur une scène), c'est qu'il se fonde sur un « contrat » exhibitionniste (celui qui passe à la télévision de son plein gré accepte de se montrer plus ou moins intimement), mais que, dans le direct, les limites fixées par le contrat peuvent être dépassées.¹³⁷

Le téléspectateur est dans un état d'anticipation particulier, dans l'attente de l'imprévu, lorsqu'il regarde une émission en direct, ce qui peut être tout à fait excitant. Il ne réalise pas nécessairement que même « l'imprévu » peut (parfois) avoir été prévu.

Même s'il n'a véritablement qu'une très petite influence, le téléspectateur détient un pouvoir plus grand que celui du spectateur au cinéma : il a le choix de regarder de « vraies personnes », dans le « vrai monde », ce qui donne une valeur importante aux informations qu'il collecte ; il peut voir des accidents (des problèmes de garde-robe, des moments embarrassants, des lapsus, etc.) ; il peut changer de poste à tout moment ; et, puisque de nombreuses émissions permettent une interactivité avec le téléspectateur, il peut parfois intervenir sur (ou par rapport à) ce qu'il voit à l'écran. Ce dernier pouvoir n'est guère anodin, notamment dans le cas de la télé réalité : comme l'explique Jost, la capacité d'influencer directement le sort des participants facilite grandement la méchanceté¹³⁸. Cette tendance mesquine des téléspectateurs à abuser de leur pouvoir est d'ailleurs mise de l'avant dans les dystopies, notamment dans le roman *Acide sulfurique*.

¹³⁶ André Bazin, « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », *Cahiers du cinéma*, n° 42, décembre 1954, p. 25.

¹³⁷ François Jost, *Le temps d'un regard : Du spectateur aux images*, Québec ; Paris, Nuit blanche ; Méridiens Klincksieck, 1998, p. 88.

¹³⁸ François Jost, *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 64-65.

1.3 LA CRITIQUE DES REGARDS TÉLÉVISUELS

Les dystopies, par définition, font l'examen de la société actuelle pour insister sur ses difficultés et ses défauts, que l'on accepte pourtant sans les questionner au quotidien¹³⁹. Dans chacune des œuvres du corpus, une dénonciation des violences que représentent l'exposition et la surveillance télévisuelle participe à la formulation d'une critique d'une société du spectacle, qui fait primer son divertissement sur le bien-être d'autrui. Les regards télévisuels apparaissent comme tout-puissants et inflexibles dans les fictions. Que ce soit dans le film *The Hunger Games* ou dans les romans *Les Sorcières de la République* et *Acide sulfurique*, les caméras semblent omniprésentes, toujours prêtes à transmettre les malheurs des protagonistes à de fidèles téléspectateurs. Les poids des regards et de la surveillance synoptique sont accentués dans chacune des œuvres. Sans pudeur, les caméras, voraces prédateurs, se nourrissent des difficultés, de la douleur et des supplices d'êtres qui, contre leur volonté, sont projetés sur les écrans de nations entières.

Le film *The Hunger Games*, réalisé en 2012 par Gary Ross, présente une société du spectacle à la fois futuriste et s'inspirant de l'Antiquité, dans laquelle les tributs¹⁴⁰ forcés à participer aux « jeux » font l'objet d'une observation constante et attentive. Dès l'occasion du tirage au sort des noms, une scène est montée, un éclairage est ajusté et des caméras sont installées pour ne rien perdre des réactions des jeunes qui seront envoyés au combat dans l'arène des « Hunger Games », à la manière des gladiateurs romains.

¹³⁹ Voir M. Keith. Booker, *Dystopian literature, op. cit.*, p. 3.

¹⁴⁰ Les tributs, dans *The Hunger Games*, sont les deux jeunes dont les noms sont pigés pour représenter leur districts lors des « Hunger Games ». Ils sont donc une contribution (humaine) obligatoire, imposée par le pouvoir étatique.



Capture d'écran (*HG*, 11 min 38 sec)

La sélection aléatoire des victimes est spectacularisée, diffusée, puis rediffusée sur les ondes de tout Panem. Les tributs choisis au hasard pour les « Hunger Games », âgés entre douze et dix-huit ans, sont enlevés à leurs parents et perdent soudainement leur anonymat. Ils sont ensuite exhibés à la population entière au moyen d'une parade et d'une entrevue devant public qui sont transmises sur tous les écrans, à l'échelle nationale. Enfin, les jeunes sont envoyés dans l'arène, de laquelle ils sont prisonniers. Des caméras y sont cachées partout ; les tributs se savent regardés, mais ils ne peuvent pas nécessairement apercevoir où se trouvent les caméras. Dès son premier soir dans l'arène, Katniss grimpe dans un arbre afin de s'y camoufler pour la nuit. Alors qu'elle attend que la noirceur s'installe, elle entend un son et discerne un léger mouvement qui lui permettent de comprendre qu'une caméra est dissimulée dans le nœud d'un tronc d'arbre.



Capture d'écran (*HG*, 74 min 41 sec)

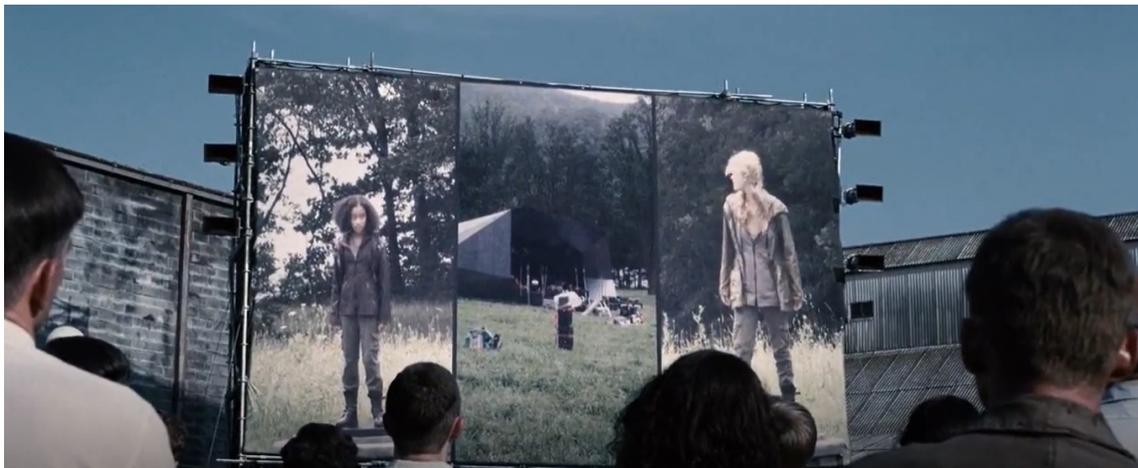


Capture d'écran (*HG*, 74 min 43 sec)

Bien que les caméras soient pratiquement invisibles aux yeux des tributs, elles couvrent la surface de toute l'arène. Il est impossible d'échapper à leur objectif : il n'y a aucun angle mort dans ce dispositif où il est constamment question de vie ou de mort. Certaines scènes du film font d'ailleurs contempler la salle de montage, dans laquelle l'équipe peut voir ce que transmettent toutes les caméras : elles montrent les tributs selon différentes prises de vue. D'autres font voir les animateurs, Caesar Flickerman et Claudius Templesmith, qui décrivent les événements selon l'esthétique du direct, comparable à celle des commentateurs sportifs : les images sont donc transmises aux téléspectateurs. Justement, des séquences permettent de distinguer des téléspectateurs qui regardent la diffusion des événements avec (ou sans) excitation. Ces allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur de l'arène permettent d'illustrer efficacement la constante surveillance synoptique des tributs au moyen des caméras, de même que le regard que portent les téléspectateurs sur les tributs.



Caesar et Claudius commentent l'apparition des guêpes tueuses dans l'arène.
Capture d'écran (HG, 86 min 48 sec)



Des résidents d'un District regardent le début des Jeux sur un écran géant.
Capture d'écran (HG, 69 min 28 sec)



La jeune sœur et la mère de Katniss assistent au début des Jeux dans leur domicile.
Capture d'écran (HG, 69 min 31 sec)

Katniss, la protagoniste, est consciente de cette surveillance perpétuelle de laquelle elle est victime. Étant d'ordinaire la chasseresse, Katniss n'a guère l'habitude d'être celle qui est chassée. Traquée par les autres tributs et prisonnière de l'arène, elle se sait aussi la proie des regards. Ces derniers ont d'ailleurs une puissance et une influence colossales sur son existence. Comme Haymitch le lui apprend au moment de son déplacement vers le Capitole pour sa préparation aux « Hunger Games », l'image qu'elle projette d'elle-même est d'une importance suprême :

You really want to know how to stay alive? You get people to like you. Oh! Not what you were expecting? Well, when you're in the middle of The Games, and you're starving or freezing, some water, a knife, or even some matches can mean the difference between life and death. And those things only come from sponsors. And to get sponsors, you have to make people like you. And right now, sweetheart, you're not off to a real good start. (HG, 27 min 14 sec)

Non seulement Katniss est-elle dans l'obligation de supporter le poids des regards posés sur elle alors qu'elle se bat pour sa vie, elle doit également admettre que les téléspectateurs ont un « bio-pouvoir¹⁴¹ » sur les tributs, soit un pouvoir de vie ou de mort. Sa survie dépend en grande partie de sa performance devant la caméra et du soutien qu'elle récolte de la part des téléspectateurs. La pression qu'exercent les regards intimide Katniss, comme on peut le remarquer lors de son arrivée sur scène pour son entrevue auprès de Caesar Flickerman. La jeune fille, qui marche habituellement les épaules droites et avec assurance, avance lentement, incertaine, vers l'animateur. Alors qu'elle fixe la foule, une infime fraction de la population qui l'observe, le son s'assourdit. Tout comme elle, le spectateur du film n'entend soudainement que les applaudissements et les cris des spectateurs du Capitole. Katniss regarde le public, hébétée.



Capture d'écran (HG, 54 min 51 sec)

¹⁴¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994 [1976], p. 184.



Capture d'écran (HG, 55 min 05 sec)



Capture d'écran (HG, 55 min 41 sec)

L'exposition, la nécessité de plaire au public font violence à la protagoniste, habituellement réservée et solitaire. Pour la majorité de son entrevue, Katniss est manifestement tendue, mal à l'aise : ses sourires et sa voix n'ont rien de naturel. La protagoniste s'apparente à un mannequin, une poupée, une marionnette qui n'a qu'une fonction : servir le spectacle. Le direct et la foule, agressants, ne lui permettent aucune erreur : elle n'a qu'une seule chance pour produire une bonne impression avant d'être lancée dans la cage aux lions.

Dans *Les Sorcières de la République*, Chloé Delaume s'inspire, elle aussi, de l'esthétique du direct de la télévision dans la narration de son roman, de manière à rappeler constamment aux lectrices que les personnages ne s'adressent non à une personne, mais bien à tous les téléspectateurs via la caméra. Marjolaine Pithiviers, la commentatrice, commence toujours ses interventions dans le roman de façon similaire : « Ici Marjolaine Pithiviers, vous êtes sur Canal National [...] » ; le lectorat ne peut donc jamais oublier qu'il « assiste » à une retransmission télévisuelle. Puisque les

personnages s'adressent à la caméra pendant presque tout le roman, sa présence constante est soulignée. Contrairement à Katniss, la Sybille semble à l'aise devant la foule du Tribunal et devant les caméras : elle interpelle le public à plusieurs reprises, attire son attention sur certains détails et demande des interventions de la régie. La caméra accable toutefois la Sybille davantage une fois qu'elle sort de son box de témoignage. Certains extraits permettent de noter que la caméra talonne la Sybille même lorsqu'elle sort du Tribunal de Paris: « Nous sommes sur Canal National, la Sibylle est dans sa cellule, vous pourrez la suivre toute la nuit en activant votre propre relais. » (SR, p. 156)

Marjolaine Pithiviers rappelle aux téléspectateurs leur pouvoir, qui s'étend jusque dans l'intimité de la Sybille. Comme Katniss, elle n'a aucun moment privé : elle se trouve constamment surveillée, épiée, « suivie ». Le fait qu'elle puisse être regardée par la population entière alors qu'elle se trouve dans sa cellule de détention illustre superbement l'alliance des machines panoptiques et synoptiques. La Sybille est prisonnière de sa cellule, de ses gardes, mais aussi de milliers de téléspectateurs. Toute forme de rébellion apparaît alors impossible ; c'est pourquoi, à la fin du roman, elle se soumet à son sort sans même essayer de se défendre ou d'utiliser ses pouvoirs. Elle sait que son exécution, prévue au lendemain, est désormais un spectacle inévitable : « Demain matin, je vais mourir. Ma peau fondra en très gros plan, un cyclone fracassera le dôme en hommage au plafond de verre, mes cendres seront dans toutes les bouches à l'heure du déjeuner. » (SR, p. 355) La Sybille pense à sa mort, mais aussi à la façon dont elle apparaîtra aux yeux du public. Elle ne décrit pas la douleur de la peau qui fond, mais bien une violence différente à laquelle elle est confrontée : la retransmission en direct de sa condamnation au supplice du feu, aux yeux de tous, « en très gros plan ». Son corps, au moment de sa condamnation et même après sa mort, sera observé, goûté et partagé par le public. La Sybille brisera le plafond de verre qui retient habituellement les femmes, de telle sorte que ses cendres se répartiront dans la ville et seront « dans toutes les bouches », c'est-à-dire dans les bouches des habitants ayant phagocyté son corps visuellement au cours des derniers jours de son existence.

Malgré le rôle crucial que jouent les téléspectateurs dans sa sentence, la Sybille comprend aisément ce qui les a amenés à voter pour sa condamnation à mort :

C'est vrai, c'est fini ; je vais mourir. Je l'ai compris au moment où j'ai vu les vigiles entrer dans la régie. Une journée de congé à l'échelle nationale, je n'en veux à personne, en 2062, une offre irrésistible.

Ils me regardent, ils se disent : elle dort ; demain tout sera fini, la fête une sieste une cuite et une bonne nuit de sommeil national, un cadeau gouvernemental, à notre peuple reconnaissant.

Ne plus avoir à suivre, ne plus avoir à entendre, à voir, ni à comprendre. Ne plus devoir être attentif, impliqué, concerné, consulté. Finis, les exposés interminables, les pièces à conviction dont le seul intérêt se trouvait dans leurs enchères. Finis, les débats sur le débat, les excroissances exponentielles, les décharges de 230 volts. Finies, mes propres heures. (SR, p. 352-353)

Le regard des téléspectateurs, voyeur et, parfois, enjoué, n'est pas libre. Les habitants de la France d'un futur assez rapproché ont les yeux rivés à leur écran, se trouvent dans l'obligation de regarder constamment le Canal National. Comme le rappelle l'extrait ci-dessus, lorsqu'ils s'endorment, ils reçoivent une « [décharge] de 230 volts » (SR, p. 253). L'étouffement et l'épuisement des citoyens français est accentué à l'aide de nombreuses énumérations des tâches des téléspectateurs. La Sybille est consciente que leur vote était guidé par leur besoin de bien-être, de repos. Avec l'anaphore de « Finis », la Sybille met en parallèle ce que les habitants de France obtiennent et ce qu'elle perd... Ils bénéficieront directement de son sacrifice, en octroyant plus de valeur à leur bien-être qu'à sa vie.

Dans *Acide sulfurique*, la protagoniste Pannonique réussit à survivre. Elle parvient, la nuit, à rencontrer la kapo Zdena et à échapper à la surveillance des caméras. Leur regard pervers est mis en lumière dans le roman, notamment au premier chapitre décrivant la vie dans les camps de l'émission « Concentration » : « La caméra avait de quoi filmer. Elle promenait ses yeux multiples sur les baraquements où les prisonniers étaient parqués : des latrines, meublées de paillasses superposées. » (AS, p. 13) Le regard de la caméra de télévision apparaît comme actif, monstrueux, avec « ses yeux multiples » s'acharnant à transmettre les malheurs des détenus. Comme chez Delaume, l'association entre le panoptique carcéral et le synoptisme est évidente dans l'intrigue. Les êtres raflés pour « Concentration » sont, comme la Sybille ou Katniss, prisonniers d'une installation où le regard synoptique engendre des millions de gardiens.

La force synoptique de la caméra de télévision est illustrée à même le texte : « La caméra n'aurait d'yeux que pour elle pendant plus de cinq cents secondes. Et cet œil synthétique présageait des millions d'yeux de chair. » (AS, p. 14) Nothomb lie aisément les deux regards télévisuels, distincts mais interdépendants ; le regard de la caméra permet constamment de deviner celui des téléspectateurs, avides de détails sur la vie des détenus. L'association entre la caméra et le regard est indéniable : l'« œil synthétique », les « yeux multiples » de la caméra et les « millions d'yeux »

des téléspectateurs permettent, dès le début du roman, de souligner l'omniprésence et le nombre imposant de regards posés sur les victimes de l'émission.

Surveillés à tout instant, les prisonniers de « Concentration » souffrent. Leur calvaire est intensifié par les regards des caméras et des téléspectateurs, qui leur font véritablement violence :

Les prisonniers ne savaient pas lesquels d'entre eux étaient filmés ni ce que les spectateurs voyaient. Cela participait de leur supplice. Ceux qui craquaient avaient affreusement peur d'être télégéniques : à la douleur de la crise s'ajoutait la honte d'être une attraction. Et en effet, la caméra ne dédaignait pas les moments d'hystérie.

Elle ne les privilégiait pas non plus. Elle savait qu'il était de l'intérêt de « Concentration » de montrer le maximum de la beauté de cette humanité torturée. C'est ainsi qu'elle élut très vite Pannonique.

Pannonique l'ignorait. Cela la sauva. Si elle avait pu se douter qu'elle était la cible préférée de la caméra, elle n'eût pas tenu le coup. (*AS*, p. 19-20)

La caméra et le poids de l'observation qu'elle implique exacerbe le sentiment d'impuissance des victimes de la télé réalité. L'incapacité de savoir si leur mal-être est retransmis aux téléspectateurs affamés de spectacle ajoute considérablement au martyre des détenus en leur donnant l'impression de devenir des bêtes de foire. L'inhumanité du regard insidieusement dissimulé est particulièrement accentuée dans la dernière phrase de l'extrait. En spécifiant que Pannonique n'aurait « pas tenu le coup » si elle avait su qu'elle était autant représentée à l'écran, la puissance de l'alliance des regards panoptique et synoptique est confirmée : on comprend que le dispositif panoptique et la diffusion médiatique peuvent jouer un rôle crucial dans l'anéantissement d'une personne. Pannonique peut résister à toutes les tortures, mais elle ne peut accepter que certains se divertissent grâce au sort qui lui est réservé. La mise en spectacle de son malheur lui apparaît comme le comble de la violence, égalant celle de la douleur elle-même.

Pourtant, Pannonique est bel et bien la star de la télé réalité, en dépit de ses efforts pour passer inaperçue. Dans l'extrait présenté plus haut, la caméra pernicieuse est personnifiée : elle a sa propre volonté, ses préférences, et décide de ce qu'elle veut ou ne veut pas montrer aux téléspectateurs. Or elle « élit » Pannonique, la soumet contre sa volonté aux regards fascinés et enjoués des téléspectateurs qui, contrairement aux spectateurs du Tribunal de la Sybille, ont le choix de regarder l'émission. Comme l'expliquent Berger et ses collaborateurs dans *Ways of Seeing* : « *We only see what we look at. To look is an act of choice*¹⁴² ». Les téléspectateurs, dans

¹⁴² John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, et al., *op. cit.*, p. 8.

Acide sulfurique, sont conscients qu'ils ont un choix, et ils décident quand même d'encourager l'émission :

« Concentration » atteignit l'audience absolue : cent pour cent de la population. L'émission fut regardée par tout le monde, à la lettre. Les aveugles, les sourds, les anachorètes, les religieux, les poètes des rues, les petits enfants, les jeunes mariés, les animaux de compagnie – même les chaînes de télévision concurrentes avaient interrompu leurs programmes, afin que leurs animateurs puissent voir l'émission.

Les hommes politiques, devant leur poste, secouaient la tête de désespoir en disant :

— C'est terrible. Nous aurions dû intervenir.

Dans les bars, les gens à demi affalés sur le zinc diagnostiquaient, les yeux rivés à l'écran :

— Elle va y passer, moi je dis. C'est dégueulasse. Pourquoi les politiciens ont laissé faire ? Y avait qu'à interdire ce genre de saleté. Y a plus de moralité à la tête de l'État, c'est tout ce que j'ai à dire. Les bien-pensants pensaient tout haut leur bien, la tête inclinée avec tristesse en direction du poste :
— Quelle souffrance ! Quel jour noir pour l'humanité ! Nous n'avons pas le droit de ne pas regarder ça : il faudra témoigner pour tant d'horreur, il faudra rendre des comptes. À ce moment-là, nous ne dirons pas que nous n'étions pas là.

Dans les prisons, les détenus regardaient et persiflaient :

— Et dire que c'est nous, les hors-la-loi ! C'est nous qu'on met en taule, et pas les organisateurs de cette merde.

Mais ils regardaient.

Les amoureux candides, blottis l'un contre l'autre dans des lits douilletts, avaient installé le poste à leur chevet.

— Regarde comme nous sommes étrangers à ce monde ignoble ! L'amour nous protège !

La veille, chacun avait profité d'un petit besoin de l'autre pour s'emparer de la télécommande et voter en tapotant.

Les carmélites, en silence, regardaient.

Les parents montraient l'émission aux enfants, pour leur expliquer que c'était ça, le mal.

Dans les hôpitaux, les malades regardaient, considérant sans doute leur pathologie comme une exemption de culpabilité.

Le sommet de l'hypocrisie fut atteint par ceux qui n'avaient pas la télévision, s'invitaient chez leurs voisins pour regarder « Concentration » et s'indignaient :

— Quand je vois ça, je suis content de ne pas avoir la télévision ! (*AS*, p. 175-177)

Les téléspectateurs sont attirés par l'émission, ne peuvent s'empêcher de voter pour le prochain détenu à mettre à mort. Qu'importe leur situation financière, leur classe sociale, les êtres sont tous attirés, ont « les yeux rivés à l'écran ». Ils disent s'opposer à l'émission, « [m]ais ils [la] regard[ent] », comme le mettent en lumière les nombreuses répétitions du verbe « regarder ». La narration critique vivement les téléspectateurs, qui se laissent captiver par les malheurs représentés sur l'écran sans intervenir auprès des victimes. La puissance de l'instinct scopique, alliée à une fascination de l'horreur et du morbide, est vivement dénoncée. Comme l'explique Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, les êtres humains sont attirés par ce qui les dégoûte :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou un d'un dedans exorbitant, et à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. Un absolu le protège

de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais, en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tenant que condamné.¹⁴³

Ce double mouvement d'attraction et de répulsion semble constitutif de l'expérience des téléspectateurs de « Concentration » : ils *veulent regarder*, ils ont « cet élan, ce spasme » qui les dépasse et contre lequel ils ne peuvent lutter. Pour beaucoup de téléspectateurs, le regard n'est toutefois pas signe d'approbation : ils se pensent innocents ou font semblant de l'être. Les téléspectateurs se savent témoins, mais ne se considèrent pas responsables des malheurs qu'ils encouragent pourtant en regardant, en écoutant et en votant pour la mise à mort de certains détenus.

Le regard télévisuel s'avère troublant parce qu'il permet autant de développer un sentiment de proximité avec ce qui est regardé que d'instaurer une distance entre sujet et objet. Le regard des téléspectateurs et leur vote semblent ici encore plus cruels que dans le cas du Tribunal de la Sibylle : ils ont le choix de ne pas écouter, de ne pas voter, mais ils le font tout de même. La curiosité malsaine et la normalisation du voyeurisme médiatisé¹⁴⁴ cautionnent le traitement inhumain des prisonniers de l'émission ainsi que le sacrifice d'innocents. La soif de divertissement paraît insatiable, jouant en termes dystopiques le « *panem et circenses* » de la Rome antique.

¹⁴³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

¹⁴⁴ Clay Calvert, *op. cit.*, p. 2.

PARTIE 2 – REGARDS TÉLÉVISUELS ET REPRÉSENTATION DES PERSONNAGES FÉMININS

Les filles en série sont données depuis toujours comme pure décoration. Elles décoorent, elles ont la fonction des accessoires, des bijoux, des frises et autres ornements architecturaux. Ces détails font l'image et donnent l'impression qu'il n'y a rien de plus innocent que le désir du beau : les femmes sont belles, et elles rendent belle la grise réalité.¹⁴⁵

Les regards télévisuels que met en scène la fiction influencent directement les personnages, qui se sentent constamment observés et finissent par souffrir de l'exposition causée par le dispositif médiatique. Étant donné que les protagonistes sont toutes des femmes à l'apparence jeune, une attention toute particulière devra être portée aspects genrés de la violence des regards télévisuels. Il semble que les regards télévisuels soient « masculins¹⁴⁶ » ou, du moins, qu'ils reconduisent les stéréotypes de beauté féminine tout en travaillant à l'appauvrissement de la subjectivité pour faire entrer les protagonistes dans une « série¹⁴⁷ ». Dans chacune des œuvres à l'étude, les « filles » sont encadrées par les regards télévisuels, qui les formatent pour qu'elles puissent être facilement classables, identifiables.

2.1 LE PERSONNAGE FÉMININ À L'ÉCRAN : MONSTRATION D'IMAGES ARCHÉTYPALES

Le regard de la caméra de télévision a un effet direct sur la représentation des personnages tels qu'ils apparaissent aux yeux des téléspectateurs fictifs¹⁴⁸ des dystopies à l'étude. Les héroïnes sont, à l'écran, réduites des images, à des icônes. Par conséquent, elles sont facilement associables à des archétypes féminins, c'est-à-dire à des images transmises par la pensée dominante et acceptées de tous comme étant des « types de femmes » communs. Au sein du corpus analysé, les personnages féminins ne sont pas perçus dans toute leur complexité par les téléspectateurs fictifs,

¹⁴⁵ Martine Delvaux, *Les filles en série*, op. cit., p. 22-23.

¹⁴⁶ Le regard masculin est la traduction de l'expression « male gaze » de Laura Mulvey, présentée dans la première partie « Regards et violence » à la p. 25.

¹⁴⁷ L'idée de sérialité des « filles » est étudiée en profondeur par Martine Delvaux dans *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, op. cit.

¹⁴⁸ L'expression « téléspectateurs fictifs » sera utilisée au cours de ce mémoire afin de faire référence aux téléspectateurs apparaissant dans l'intrigue des fictions dystopiques. Le téléspectateur fictif est donc un téléspectateur tel qu'il est représenté dans les œuvres étudiées, et non un téléspectateur « réel ».

qui laissent leur intériorité de côté : leur représentation peut toujours être résumée à un archétype, auquel ils sont associés malgré eux.

Cette reprise de personnages communs n'est guère anodine. Historiquement, il semble qu'il y ait un nombre assez restreint de rôles que pouvaient jouer les personnages féminins. Dans son ouvrage *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, la sociologue française Nathalie Heinich, spécialiste de l'art, se penche sur un corpus d'œuvres de fiction occidentales constitué de « romans et [de] nouvelles essentiellement, à quoi s'ajoutent des contes, des pièces de théâtre et des films lorsque la fiction y apparaît particulièrement révélatrice¹⁴⁹ » parues entre la fin du XVIIe siècle et le XXe siècle¹⁵⁰. Au sein de celui-ci, elle relève

le « champ de possibilités stratégiques » offert aux femmes à travers les figures qu'en construit la fiction : une configuration relativement stable, faite d'un petit nombre d'« états » dûment structurés, définis par quelques paramètres, et dont les changements obéissent à des règles précises¹⁵¹.

En s'appuyant sur le travail d'Heinich et la typologie d'états de femmes qu'elle établit, il est possible d'identifier l'archétype attribué par les téléspectateurs fictifs à de multiples personnages féminins des œuvres étudiées, même si elles ont été écrites au XXI^e siècle. Les archétypes traditionnels, parfois adaptés au contexte contemporain, sont en grande partie transmis par les caméras.

2.1.1 Katniss, l'Amoureuse-Amazone

Dans le film *The Hunger Games*, Katniss est associée à deux archétypes particuliers, dont celui de l'amoureuse. Sans qu'elle n'ait donné son accord, la jeune femme devient une des deux « *star-crossed lovers* » (*HG*, 1 heure 03 secondes) du District 12. Elle se voit affublée de ce rôle par Peeta, qui fait sa déclaration d'amour lors de l'entrevue avec Caesar Flickerman, la veille du départ des jeunes sélectionnés pour l'arène. Selon l'héroïne, cette position lui nuit : « *He made me look weak* » (*HG*, 59 minutes 07 secondes). Être vue comme une jeune fille amoureuse – et, par conséquent, sentimentale – dans une compétition visant à tuer ses adversaires constitue un signe de faiblesse pour la représentante du District 12. Or Haymitch lui fait comprendre que la déclaration de Peeta est en fait un atout majeur, qu'elle peut utiliser à son avantage :

Haymitch: Now I can sell the star-crossed lovers from District 12...

¹⁴⁹ Nathalie Heinich, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, 2018 [1996], p. 15.

¹⁵⁰ Voir *Ibid.*, p. 16.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

Katniss: We are not star-crossed lovers!

Haymitch: It's a television show! And being in love with that boy might just get you sponsors, which could save your damn life! (HG, 59 minutes 11 secondes)

Katniss réalise rapidement que d'être représentée comme la jeune amoureuse au destin dramatique l'aide à gagner un bon nombre de commanditaires riches : ils reconnaissent l'archétype de l'amoureuse tragique et prennent la jeune fille en pitié. Avec la reprise de l'expression « *star-crossed lovers*¹⁵² », qualifiant la relation de Roméo et Juliette dès le prologue de la fameuse pièce éponyme de William Shakespeare, Haymitch fait en sorte que la protagoniste apparaisse aux yeux des téléspectateurs comme une « Juliette » qui ne pourrait être réunie avec son « Roméo » que dans la mort. L'image transmise de l'héroïne peut donc être associée à l'état de femme qu'Heinich nomme « la fille à prendre¹⁵³ ». Elle représente la jeune fille vierge qui fait son « entr[ée] sur le marché amoureux¹⁵⁴ ». Comme l'explique Heinich, la « fille à prendre » se trouve très souvent dans une situation la contraignant à choisir entre la « loi du père¹⁵⁵ » ou « la loi de l'amour¹⁵⁶ ». Aux yeux des téléspectateurs du Capitole, la compétition des « Hunger Games », déjà horrible en soi, promet un destin encore plus tragique à la jeune fille. Remplaçant la loi injuste du père autoritaire, les « Hunger Games » organisés par l'État despotique constituent un rempart auquel se heurte l'amour naissant : même si Katniss survivait aux jeux, elle perdrait son amoureux, puisqu'il ne peut y avoir qu'un.e seul.e gagnant.e. La tribut du District 12 se retrouve donc, selon le point de vue des téléspectateurs, dans une situation similaire à celle de la « jeune fille à prendre » traditionnelle, où elle aurait à décider entre poursuivre sa vie sans son amoureux ou le rejoindre dans la mort.

L'héroïne touche décidément le public en étant représentée comme une amoureuse par son mentor Haymitch, par les « *gamemakers* » et par le regard de la caméra. Toutefois, aux yeux des téléspectateurs vivant à l'extérieur du Capitole, elle ne se résume pas qu'à ce rôle traditionnel. Rapidement, elle s'affirme comme une jeune guerrière résiliente, qui ne plie pas devant l'adversité. Dans les Districts les moins fortunés, Katniss est aussi perçue comme une figure de l'Amazone. Personnage complexe, l'Amazone est toujours, peu importe les variantes du mythe, une femme¹⁵⁷.

¹⁵² William Shakespeare, « Romeo and Juliet », dans William Shakespeare et John Dover Wilson, *Romeo and Juliet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1597], p. 3.

¹⁵³ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Voir Alain Bertrand, *L'Archémythe des Amazones*, Raleigh, Lulu, 2014 [2000], p. 21.

Véritable guerrière¹⁵⁸, conquérante¹⁵⁹, elle est le « symbole d'un féminin puissant qui s'approprie des attributs masculins tels que les armes et la violence, la conquête de la sphère publique, l'autonomie et la parole, pour affirmer son autorité¹⁶⁰ ». Dans le premier volet de la trilogie, la protagoniste est bel et bien une combattante n'ayant pas peur de faire preuve de violence, mais elle n'a pas encore réussi à faire la « conquête de la sphère publique » ou à « affirmer son autorité ». Elle y parviendra dans le troisième film, *Mockingjay Part 1*¹⁶¹. Les actes de rébellions qu'elle pose (tir d'une flèche dans la section des *gamemakers* lors de son audition, décoration du corps de Rue à l'aide de fleurs, refus de tuer Peeta) laissent toutefois entrevoir son autonomie, qui ressemble à celle de l'Amazone.

L'Amazone est indissociable de la communauté de ses pairs, formée uniquement de femmes s'étant unies afin de « contrer l'essentialisation et l'assujettissement de leur sexe¹⁶² » par les hommes ayant « [manqué] à leur promesse de protection et de loyauté¹⁶³ ». Si Katniss ne s'insère guère au sein d'un groupe de femmes violées par les hommes s'étant rebellées et enfuies pour vivre en marge, elle est plutôt membre d'une communauté constituée de tous les êtres mal traités et soumis par l'autorité illégitime du Capitole. Les habitants des districts souffrent les *Hunger Games* année après année afin qu'ils se souviennent toujours de l'échec de leur révolte contre le gouvernement oppressif et injuste, en échange de leur « protection », qui consiste davantage en de la surveillance, et du transport des denrées. Tous les ans, une fille et un garçon sont enlevés à leurs parents dans chaque District en charge de faire parvenir une ressource au Capitole. Au moment de la Moisson annuelle, qui pousse Katniss à prendre la place de sa jeune sœur tirée au sort pour prendre part à la compétition inhumaine, la protagoniste a décidément le soutien de sa communauté, le District 12, qui lui fait un signe de main distinctif, reconnaissant son sacrifice.

¹⁵⁸ Voir *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁹ Voir *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁰ Andrea Oberhuber et Pascale Joubi, « Les Amazones en marche... ou à cheval », *MuseMedusa*, n° 7, 2019, en ligne < http://musemedusa.com/dossier_7/joubi-oberhuber/>, consulté le 31 mars 2020.

¹⁶¹ *Mockingjay* est le deuxième opus de la série de Suzanne Collins, paru en 2010. L'adaptation cinématographique du roman est parue en deux volets, réalisés par Francis Lawrence. *The Hunger Games : Mockingjay Part 1* est paru en 2014 dans les cinémas, tandis que *The Hunger Games : Mockingjay Part 2* a été présenté en 2015.

¹⁶² Andrea Oberhuber et Pascale Joubi, *loc. cit.*

¹⁶³ *Ibid.*



Capture d'écran, (HG, 16 min 39 secondes)



Capture d'écran (HG, 16 min 44 secondes)

Au cours du film, les spectateur·trice·s constatent que la communauté de l'héroïne s'étend : elle ne se limite pas à son District d'origine. Après la mort de Rue, une jeune fille à laquelle Katniss décide de s'allier, la protagoniste offre ses condoléances au District 11 que représentait la petite. Les spectateur·trice·s du film remarquent que le District 11 se joint à la représentante du District 12, qui ne peut le savoir. Peu à peu, la jeune femme rallie tous ceux qui souffrent du mauvais traitement du Capitole.



Capture d'écran (HG, 1 heure 44 minutes et 57 secondes)



Capture d'écran (HG, 1 heure 45 minutes et 02 secondes)

À priori, l'archétype de l'Amazone semble inconciliable avec le rôle de l'amoureuse attribué à Katniss, étant donné le fait qu'habituellement, les Amazones ne « [côtoient les hommes] qu'à des fins de reproduction¹⁶⁴ », selon « leurs propres termes¹⁶⁵ ». Cependant, la communauté de l'héroïne n'est pas une communauté de femmes autrefois dominées, mais bien d'infortunés assujettis, peu importe leur sexe. La protagoniste n'a pas le patriarcat pour ennemi, mais bien un système politique injuste incarné par le dictateur Cornelius Snow. Aussi, même si elle n'est pas « virilisée » aux yeux des téléspectateurs, ou qu'elle n'a point subi l'ablation d'un sein, la jeune femme demeure, comme l'Amazone, un être aux qualités androgynes¹⁶⁶. À l'aide de son arme de prédilection, l'arc à flèche,

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Voir Ellyn Lem et Holly Hassel, « “Killer” Katniss and “Love Boy” Peeta : Suzanne Collins’s Defiance of Gender-Genres Reading », dans Mary F. Pharr, Leisa A. Clark et Donald E. Palumbo (dir.), *Of Bread, Blood and The Hunger Games : Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*, Jefferson, McFarland, 2012, p. 121.

elle se déplace avec facilité dans la forêt puis, une fois dans l'arène, elle chasse et elle tue ses ennemis sans pitié, à l'instar des fidèles d'Artémis¹⁶⁷.



Capture d'écran (HG, 2 heures, 6 minutes, 16 secondes)

Sans doute, la gagnante des « Hunger Games » rappelle certains traits de l'archétype européen de l'Amazone, lorsqu'elle utilise son arc pour abattre ses ennemis. Vers la fin du film, elle se rebelle, défie ouvertement le système injuste, comme les Amazones s'opposent au système patriarcal. En choisissant de ne pas tuer Peeta ; en décidant de sortir les baies de sa poche pour commettre un double suicide ; et en déjouant les règles des « Hunger Games », Katniss inspire sa communauté qui l'observe sur les écrans et l'encourage à se rebeller, elle aussi. La jeune femme porte un premier coup décisif contre le Capitole et déclenche sans même le savoir une guerre dont elle sera le symbole. Décidément, la représentation faite de la protagoniste fait appel à une image commune de l'imaginaire occidental ; comme l'Amazone, elle devient un symbole de la rébellion menant à la défaite d'un système cruel.

2.1.2 Pannonique et Zdena, ou la belle vierge et la femme monstrueuse

Si Katniss n'hésite pas à s'armer de violence pour vaincre, l'héroïne d'*Acide sulfurique*, Pannonique, est beaucoup plus douce. Tout comme la star des « Hunger Games », elle est sélectionnée pour participer à une émission de télé-réalité brutale et meurtrière. Par contre, Pannonique ne parvient jamais à inciter les téléspectateurs à l'action. La jeune fille est pourtant

¹⁶⁷ Voir Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 34.

idolâtrée de tous ; rapidement, elle devient la star de l'émission « Concentration », notamment grâce à son apparence et à ses capacités intellectuelles :

Pannonique avait vingt ans et le visage le plus sublime qui se pût concevoir. Avant la rafle, elle était étudiante en paléontologie. La passion pour les diplodocus ne lui avait pas laissé trop le temps de se regarder dans les miroirs ni de consacrer à l'amour une si radieuse jeunesse. Son intelligence rendait sa splendeur encore plus terrifiante. (*AS*, p. 20-21)

Magnifique, intelligente et vierge, Pannonique charme et touche les téléspectateurs. L'accent mis sur la beauté de son apparence dans sa description est tout à fait remarquable : « sa splendeur » est qualifiée de « terrifiante », mettant en lumière son intensité, son anormalité et son aspect paralysant. Le succès de la protagoniste est en grande partie dû à la grandeur de l'archétype auquel elle semble correspondre. Perçue par les téléspectateurs comme étant ce qu'Heinich appelle la « vierge héroïque », Pannonique permet de rendre à l'écran la « beauté de cette humanité torturée » (*AS*, p. 19-20). Jeune, belle et érudite, Pannonique peut facilement être liée à l'archétype décrit par la sociologue ; elle est de fait « la version idéalisée de la femme savante [...] dont le renoncement au sexe assure l'héroïsation¹⁶⁸ ».

La lectrice/le lecteur établit immédiatement une corrélation entre le personnage de Pannonique et l'archétype de la vierge. Tout comme le téléspectateur fictif, la lectrice fait de Pannonique une icône de la jeune femme vierge, sainte. Pannonique est idolâtrée, reconnue comme « l'égérie du public » (*AS*, p. 52). Son héroïsation, comme l'explique Heinich, est intrinsèquement liée à sa virginité :

il ne peut y avoir d'héroïne que vierge : l'élévation au statut héroïque exige pour une femme ce sacrifice de la sexualité, faisant de la virginité non une circonstance temporaire et temporelle mais un véritable statut, consubstantiel à la personne. Ainsi faut-il comprendre la qualification par leur virginité des deux grandes héroïnes de la chrétienté : la *Vierge* Marie et Jeanne la *Pucelle*.¹⁶⁹

La virginité de Pannonique est présumée par le public et elle joue un rôle crucial dans l'affection que les téléspectateurs lui portent. Lorsque les organisateurs de l'émission s'inquiètent de la cessation de la croissance des taux d'écoutes et qu'un d'entre eux suggère de pousser la mise en place d'une histoire d'amour entre la kapo Zdena et Pannonique, on refuse catégoriquement : « Non, le public aime qu'elle soit une vierge inaccessible » (*AS*, p. 141). La beauté n'est guère suffisante

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

afin de faire de Pannonique une véritable héroïne : sa pureté, sa droiture et sa bonté jouent un rôle crucial afin de maintenir la *persona* qu'elle est censée incarner.

Alors que Pannonique est idéalisée par les téléspectateurs grâce à l'image de la sainte, de la vierge, Zdena est considérée comme son contraire. C'est une jeune femme sotte, grossière, égoïste, violente et laide souhaitant obtenir des faveurs sexuelles de Pannonique. Tandis que Pannonique n'inspire aux téléspectateurs que de l'admiration, la kapo ne leur plaît guère : « [les spectateurs] furent particulièrement révoltés par une jeune femme au visage mal équarri qui s'appelait Zdena » (AS, p. 15). Non seulement le public ne l'apprécie-t-il pas, mais il est dégoûté par la tourmenteuse. Jalouse et stupide, elle envie l'intelligence d'EPJ 327, un compagnon d'infortune de Pannonique, avec qui elle semble bien s'entendre. La jeune femme se démarque de l'héroïne en représentant une jeune femme monstrueuse, comme l'exprime EPJ 327 : « kapo Zdena, je te hais, tu es tout ce que je méprise, et CZK 114 est tout ce que j'aime, la beauté, la noblesse, la grâce, si je pouvais te tuer, kapo Zdena... » (AS, p.34) L'opposition entre les deux personnages est évidente. La bourrelle doit être une figure abjecte pour mettre en relief la somptuosité de Pannonique. Un tel procédé de manichéisme clair entre le beau/bon et le laid/mauvais est commun chez Nothomb et rappelle l'imaginaire et le fonctionnement du conte de fée¹⁷⁰ : la kapo fait penser, entre autres, aux demi-sœurs méchantes et jalouses s'acharnant sur Cendrillon. Tout comme elles, la persécutrice maltraite, voire s'acharne sur Pannonique parce que la beauté de la protagoniste l'obsède. Les organisateurs se réjouissent de cette tendance qu'a la jeune femme de martyriser la plus appréciée des détenus :

Sans pour autant transgresser les ordres, qui étaient de ne pas abîmer sa beauté, la kapo cognait CZK 114 plus que de raison.

Les organisateurs s'en étaient aperçus. Ils ne désapprouvèrent pas cette disposition : il y avait de la télégenie à voir se déchaîner cette incarnation de la brusquerie qu'était Zdena sur la délicatesse déchirante de la jeune fille. (AS, p. 29)

L'opposition drastique des personnages est accentuée. L'antithèse distingue clairement les deux jeunes femmes, qui s'opposent par leur « brusquerie » ou leur « délicatesse ». Elles sont deux icônes contraires, belle et moche, pure et abjecte, douce et violente. Le public les catégorise facilement, puisqu'elles répondent à des clichés appris dès son enfance. Les téléspectateurs sont attachés à Pannonique ; ils détestent Zdena. Ironiquement, la kapo les respecte, tandis que

¹⁷⁰ Sur la réécriture des contes de fée chez Amélie Nothomb, se référer à l'article d'Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111.

Pannonique les méprise et considère qu'ils sont les plus coupables du malheur des êtres raflés pour l'émission. La bourrelle croit que c'est grâce aux téléspectateurs, en grande partie, qu'elle a un emploi : elle se sent donc redevable. Elle ne comprend guère que l'émission à laquelle elle participe est inhumaine : elle croit que les victimes de « Concentration » ont mérité leur place de prisonniers, qu'ils ne sont pas aussi forts qu'elle. Pannonique, de son côté, croit fermement que les téléspectateurs sont ceux qui sont les plus à blâmer, encore davantage que les organisateurs. Ce sont eux qui, selon elle, font en sorte que l'émission continue : faute de téléspectateurs, elle cesserait. L'héroïne n'hésite pas à accuser les téléspectateurs, en regardant droit dans la caméra. Malgré tout, ils ne font que l'admirer encore davantage : le mépris que Pannonique ressent envers eux la rend paradoxalement plus « héroïque » à leurs yeux.

2.1.2 La Sybille(-Sorcière)

Si Pannonique croit fermement que les téléspectateurs sont responsables de son triste sort, la Sybille des *Sorcières de la République* comprend les Français qui ont voté pour sa condamnation à mort. La représentation faite de la Sybille par les autorités est essentiellement négative : ils la croient responsable du Grand Blanc et, par conséquent, du malheur des Français. Tout au long de son procès, la Sybille est associée à deux figures archétypales féminines, qui teintent la perception qu'ont les spectateurs de l'accusée : la Sybille (sans surprise), et la sorcière.

La Sybille n'a d'autre nom que sa fonction, qui lui a été attribuée à la naissance par la déesse Héra. Elle n'a pas eu de choix : elle a été élue et n'a jamais eu son mot à dire. Elle est nommée, caractérisée et identifiée entièrement par le rôle qu'elle occupe auprès des déesses :

Mon nom est la Sibylle. Je n'en ai aucun autre. Ne soyez pas ridicules, le diable est dans les détails, pas dans les pseudonymes. Née à Cymé, Cumes d'Eolide. Mon âge, j'y reviendrai; ma vie, ce n'est pas le moment.

[...]

Profession : prophétesse. Fondatrice du Parti du Cercle, conseillère des déesses, oracle des Heures perdues. Spécialisée très tôt : Télépathie – Clairvoyance – Clairaudience – Précognition – Rétrocognition. Entre nous, j'aurais préféré être artiste-interprète, mais on ne fait pas toujours ce qu'on veut. (SR, p. 22)

La Sybille n'a pas d'identité qui lui soit propre. Elle n'a pas la liberté de faire ce qu'elle voudrait : elle est avant tout – et uniquement – déterminée par la fonction qu'elle occupe auprès des

déeses. Les téléspectateurs l'identifient donc plus qu'aisément à la figure historique et mythologique dont elle porte le nom.

La Sybille est une figure typiquement féminine ayant traversé les âges et marqué l'imaginaire occidental. Comme l'explique Micheline Galley dans son ouvrage *La Sibylle : de l'Antiquité à nos jours*, elle est demeurée une figure culturellement importante malgré le passage du temps, notamment grâce à la réappropriation qu'en a fait la religion chrétienne¹⁷¹. Bien que sa représentation ait connu de multiples variations selon les époques et les artistes, certaines caractéristiques fondamentales de la Sybille demeurent. C'est une femme intrigante, ayant une « fonction de médiation d'une dimension sacrée¹⁷² », et dont la voix constitue un « élément essentiel, irréductible, omniprésent¹⁷³ ». Selon certaines légendes, la Sybille serait immortelle ; parfois, son corps meurt, disparaît – mais, toujours, sa voix reste¹⁷⁴. On lui attribue traditionnellement des dons de voyance et d'interprétation de la parole divine¹⁷⁵. Présente dans les textes antiques, la Sybille est considérée comme la vierge porte-parole d'Apollon¹⁷⁶. La Sybille de Chloé Delaume joue avec ces caractéristiques de l'archétype : tout comme la Sybille antique, la Sybille du roman a vécu plusieurs millénaires, et elle interprète l'avenir. Toutefois, plutôt que de se rapporter à Apollon, elle conseille une lignée de déesses féminines. Reprenant le mythe de la célèbre Sybille Cassandre – ayant reçu le don de voyance d'Apollon mais, parce qu'elle se refuse à lui, elle est incapable de convaincre quiconque de la véracité de ses prédictions – l'avis de la protagoniste est constamment ignoré, même lorsqu'on le lui demande. Sa voix, puissance propre au personnage sibyllin, est dévaluée : « Comprenez : c'est dans ma nature de voir les malheurs arriver. Seulement, que voulez-vous que je vous dise, à chaque fois c'est pareil, personne ne m'écoute. » (*SR*, p. 23) La Sybille, comme Cassandre, n'est pas douée de persuasion. Elle utilise sa voix pour conseiller les déesses et pour se défendre au Tribunal, sans succès.

Qu'importe les époques, la Sybille est perçue comme fascinante parce que détentrice d'un pouvoir mystérieux. En ce sens, il n'est guère étonnant que le personnage de la Sybille de Delaume soit également comparé par les téléspectateurs fictifs à un autre archétype féminin traditionnel aux

¹⁷¹ Voir Micheline Galley, *La Sibylle : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Geuthner, 2010, p. 59.

¹⁷² *Ibid.*, p. 182.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴ Voir *Ibid.*, p. 166.

¹⁷⁵ Voir *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁶ Voir *Ibid.*, p. 29.

pouvoirs énigmatiques : la sorcière. Si les représentations de celle-ci varient énormément à travers les époques et les cultures¹⁷⁷, elle reste « un phénomène essentiellement féminin, comme le confirme l'étude de la sorcellerie populaire et [les statistiques de] procès¹⁷⁸ », où les femmes « ont représenté en moyenne 80 % des accusés et 85 % des condamnés¹⁷⁹ ». Comme le soutient Mona Chollet dans l'introduction de son récent ouvrage *Sorcières : la puissance invaincue des femmes* (2019), lors des persécutions de sorcières, « [a]voir un corps de femme pouvait suffire à faire de vous une suspecte¹⁸⁰. »

La sorcière est une femme « difficile à cerner¹⁸¹ », ayant des pouvoirs hors du commun. Figure lourde d'histoire, elle est la femme « dans tous ses états¹⁸² », chassée parce qu'elle « incarne la femme affranchie de toutes les dominations, de toutes les limitations¹⁸³ » et qu'elle menace la loi des hommes au moyen de son savoir occulte. La Sybille du roman *Les Sorcières de la République* est traitée de sorcière par les spectateurs dès le début du roman. Décrivant le tribunal après le discours d'ouverture du Président Banabé Plouguel-Castelain, la commentatrice Marjolaine Pithiviers lit certaines pancartes que brandit l'auditoire : « Vous entendez ces cris, ces hourras. Vous voyez ces banderoles. *La jeunesse à jamais reconnaissante – Barnabé mon amour – La vieillesse repentante – Tous unis contre la sorcière.* » (SR, p. 18) Avant même le début de son procès, la Sybille est présentée comme une sorcière, un ennemi commun, un élément perturbateur contre lequel il faut s'unir. Plus tard, lorsqu'elle se présente et qu'elle parle de ses pouvoirs, la Sybille explique qu'elle est « titulaire d'un master III de Magie élémentaire appliquée, spécialisation Vent d'autan » (SR, p. 26). Avec son ironie habituelle, Delaume fait de la magie à la fois une pratique et une discipline scolaire, que l'on peut étudier et de laquelle on peut être diplômé, reconnu comme spécialiste. Ici, le rapprochement avec la figure de la sorcière devient évident : bien que la figure sibylline possède un pouvoir de prescience, elle n'est habituellement pas associée à la magie. Très vite, la Sybille s'identifie elle-même comme une sorcière :

Apprendre le Vent d'autan, l'apprendre pour le chanter, doucement l'appivoiser. J'ai mis du temps, beaucoup de temps à l'étudier, en France. J'aurais préféré me produire à Broadway dans

¹⁷⁷ Voir Alex Gagnon, « Des bûchers au cinéma. La sorcellerie dans tous ses états », *MuseMedusa*, n° 5, 2017, en ligne, <http://musemedusa.com/dossier_5/gagnon/>, consulté le 23 mai 2020.

¹⁷⁸ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 290.

¹⁷⁹ Mona Chollet, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2019, p. 16.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸¹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 290.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Mona Chollet, *Sorcières*, *op. cit.*, p. 11.

une comédie musicale, mais je suis une sorcière qui chante atrocement faux. Je chante quand même, pour moi, toute seule, tout le temps. (SR, p. 27)

Ironiquement, la voix de la Sybille sonne « faux », malgré qu'il s'agisse de son attribut particulier. La Sybille, qui chante le destin de l'humanité, chante également afin d'exercer sa magie et pour son propre plaisir. Le public compare la Sybille à l'archétype de la sorcière, telle qu'elle apparaît dans la culture occidentale, en tant qu'opposé maléfique de la fée¹⁸⁴. Avec ses grimoires, ses potions, ses sorts et ses chants permettant de contrôler les vents, elle est réduite à l'image de la femme inquiétante et malveillante ayant marqué l'imaginaire.

Somme toute, à travers le regard télévisuel de la caméra, les protagonistes féminines sont systématiquement simplifiées de manière à les restreindre à des archétypes féminins au regard du public. Aux yeux des téléspectateurs, elles paraissent toujours comme des représentations d'une féminité stéréotypée et donc largement simplifiée. Amoureuse tragique, amazone, vierge héroïque, monstre, sybille ou sorcière, les personnages des romans à l'étude sont systématiquement liés à des « types de femme » traditionnels dans la perception qu'en ont les téléspectateurs, qui n'ont pas l'occasion de les voir dans leur plénitude. Sur les écrans ne transparaissent que des fragments des personnages, facilement identifiables, qui dictent en grande partie leur réception en en faisant des êtres détestés ou adulés du public. Les héroïnes n'ont pas beaucoup d'options pour être aimées et, conséquemment, pour survivre : elles doivent se voir attribuer une *persona* généralement appréciée et/ou être jolies. Les téléspectateurs fictifs semblent particulièrement friands de jeunes femmes belles et attirantes, qu'ils se plaisent à dévorer de leur regard.

2.2 LE CORPS FÉMININ SACRIFICIEL : UN OBJET QUE DISSÈQUE L'ŒIL

Puisqu'elles ne peuvent être considérées comme des êtres complexes par les téléspectateurs fictifs, mais bien comme des archétypes, les protagonistes sont privées d'une dimension importante : leur intériorité. Le fait qu'elles apparaissent à l'écran les aplanit directement, ce qui a un effet sur leur représentation en images bidimensionnelles. Selon les différentes prises de vues choisies par

¹⁸⁴ Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, coll. « Médiations », 2007, p. 145-146.

les organisateurs ou « *gamemakers* », leurs corps féminins sont étalés sur les écrans, exposés sans leur approbation.

Comme l'explique Mona Chollet dans *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, « [n]ous manifestons une foi profonde et obstinée dans les vertus de l'exposition, au point de nier la violence qu'elle implique¹⁸⁵. » Cette réalité trouve son écho au sein des œuvres étudiées, dans lesquelles l'exposition brutalise véritablement les corps féminins qui *se font images*. En tant que telles, les protagonistes s'apparentent moins à des personnes qu'à des objets : « L'image nie l'importance de tout ce qui existe en dehors d'elle : les odeurs, décrétées répugnantes, les sensations [...]; mais aussi, évidemment, la personne avec son individualité, son histoire¹⁸⁶ ». La mise en image du personnage féminin à travers les regards télévisuels le déshumanise : en devenant un objet, le personnage féminin devient facilement sacrificiable. Dans *La femme et le sacrifice*, Anne Dufourmantelle souligne justement que la femme sacrificielle est réduite à son corps vide, dépossédé :

La femme sacrificielle, c'est d'abord un corps de femme interdit, convoité, un territoire qui devient autre qu'un corps, un pur signifiant. Quand une femme est sacrificielle, c'est que son corps ne lui appartient plus ou ne lui a jamais appartenu, qu'il fait signe pour d'autres à sa place et pourtant... en retrait, en silence derrière et à l'intérieur de ce corps, il y a une vie¹⁸⁷.

À la lumière des observations de Chollet et de Dufourmantelle, on constate que les corps des protagonistes surexposées appartiennent à tous : ils sont une coquille vide, un objet comme un autre, une figure (et non un être humain) que l'on peut admirer. Dans les dystopies du corpus, la femme est sacrifiée pour devenir une image, que l'on peut imprimer, copier, coller, vendre et acheter sans sa permission. Il est possible de regarder les jeunes femmes comme on veut. C'est ce sur quoi on insiste dans la première partie d'*Acide sulfurique*. Pannonique, enlevée brusquement alors qu'elle se promenait dans un parc pour être participante à l'émission, n'a jamais désiré se retrouver dans la sphère publique. Malgré tout, son image est répercutée sur les écrans de télévision des téléspectateurs, avant de déborder du cadre du téléviseur : alors qu'elle gagne en popularité, ses photographies sont affichées dans des éditoriaux et des magazines :

CKZ 114 – ainsi s'appelait Pannonique – était désormais l'égérie des spectateurs. Les journaux consacraient des articles à cette jeune fille admirable de beauté et de classe, dont personne ne

¹⁸⁵ Mona Chollet, *Beauté fatale*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁸⁷ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 74-75.

connaissait la voix. On vantait la noble intelligence de son expression. Sa photo s'étalait en couverture de nombre de revues. Le noir et blanc, la couleur, tout lui allait.
[...]
[Zdena] découpa une photo particulièrement réussie de CKZ 114 et la colla près de son lit. (*AS*, p. 26)

Pannonique perd son autorité sur son corps, qui apparaît non seulement dans l'émission « Concentration » mais aussi sur la une des revues. Les téléspectateurs peuvent se procurer l'image de celle qu'ils considèrent comme leur « égérie », leur muse, dans la couleur qu'ils préfèrent. Même si elle n'est pas téléspectatrice mais bien une kapo de « Concentration », Zdena est obsédée par Pannonique et sa grande beauté. En coupant l'image du magazine et en la plaçant où elle dort, Zdena se saisit du corps de la détenue qui lui résiste pourtant dans la vie de tous les jours. Alors qu'elle déteste la kapo Zdena, Pannonique est tout de même affichée dans son intimité. La jeune femme n'a aucun contrôle sur ce qui est fait de son image ; le narrateur omet justement de mentionner ce qu'en fait la kapo. La bourrelle pourrait autant se contenter de contempler amoureusement l'héroïne que décider de satisfaire un plaisir sexuel tout en la reluquant. L'image, le corps et le visage de la « belle » Pannonique ne lui appartiennent plus : il s'agit d'une propriété partagée, que l'on peut regarder où et quand cela nous plait, même lorsque la jeune femme n'est pas représentée sur les écrans télévisuels. Zdena ne parvient jamais à séduire Pannonique, qui refuse constamment ses avances, même lorsque sa vie est en jeu. Comble de l'ironie, la kapo parvient malgré tout à la placer « près de son lit » à l'aide de sa photographie « particulièrement réussie ». Il semble ici que Pannonique se multiplie, se dé-corporalise, s'aplanit, et devient un portrait que l'on se procure quand on ne peut posséder la coquille-femme elle-même.

Sans doute, lorsque la femme se fait image, il devient de plus en plus aisé de juger son apparence de façon détachée, sans se soucier de la personne « à l'intérieur de ce corps¹⁸⁸ ». Dans *Les Sorcières de la République*, la description de la Sibylle permet de noter cette facilité qu'ont les téléspectateurs à s'emparer des corps des femmes et à les examiner impitoyablement :

La voici enfin. La Sibylle. Enchaînée, pieds nus, en robe blanche, pareille à ses cheveux. 194 centimètres, la longueur de ses cheveux, ça lui fait comme une petite traîne. Voyez la mousse poudreuse, une auréole de neige, un écrin de coton.

L'atmosphère est indescriptible. Quatre-vingt-dix mille personnes et presque autant de drapeaux, de fanions, de banderoles qui s'agitent. Une musique électro-martiale, sur la scène une poupée de porcelaine phosphorescente, le public est fasciné. Depuis son arrestation il y a quarante-deux jours, le visage, le corps de la Sibylle sont devenus familiers. Si menue et si pâle, longtemps dans

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 75.

les médias, on l'a dite albinos. La peau, la silhouette d'une jeune fille. Sans acte de naissance, son âge réel reste incertain, mais vous lui trouvez, comme moi d'ailleurs, beaucoup de style.

D'un point de vue capillaire, la Sibylle vous séduit à 72%. Pour ce qui est des yeux, le fait qu'ils changent tout le temps de couleur met plutôt mal à l'aise 68% d'entre vous. (SR, p. 20)

L'attention portée aux détails dans la description physique de la Sybille permet de noter la manière de laquelle le corps des femmes est scruté : par exemple, la longueur exacte des cheveux de la Sybille a été calculée afin de la dépeindre avec le plus de précision possible. La voix narrative, sèche, inspecte l'apparence de la protagoniste et se retranche derrière des pourcentages. Marjolaine Pithiviers explique que « le visage, le corps de la Sybille sont devenus familiers » (SR, p. 20). L'usurpation visuelle de son corps par la nation est évidente ; le corps de l'accusée est devenu habituel, aisément accessible... Tous se le sont approprié.

Notons également que les téléspectateurs de la France dystopique imaginée par Delaume sont encouragés à porter des jugements sur le corps de la Sybille. Leur œil acéré découpe les corps féminins aussi facilement qu'une lame. La Sybille apparaît vaguement « comme un assemblage de divers morceaux qui ne communiquent pas entre eux et qui doivent tous être parfaits, sous peine de ruiner la valeur de l'ensemble¹⁸⁹. ». Les téléspectateurs la jugent, votent pour indiquer quelle partie de son corps les séduit et quelle autre leur déplaît, nuit à la « valeur de l'ensemble ». L'effet de fragmentation a pour conséquence immédiate de la déshumaniser ; on morcelle le corps, on examine ses différentes parties comme s'il s'agissait d'objets, comme si elles n'étaient pas partie intégrante d'un être humain. De toute évidence, un discours est porté sur l'apparence du corps féminin, qui se fait pratiquement marchandise. Toujours, le regard télévisuel de la caméra permet simultanément un rapprochement et une distance avec l'être observé : le corps de la Sybille est familier, mais demeure assez lointain et extérieur à soi pour qu'on se sente à l'aise de le noter, de donner son avis par rapport à lui.

Le fait même que les téléspectateurs soient appelés à noter les corps des femmes permet de témoigner de l'importance accordée à leur apparence physique. Les héroïnes se trouvent devant l'impératif de se soumettre aux normes de beauté féminines, sous peine de déplaire, d'être détestées par le public. Un des organisateurs de l'émission « Concentration » remarque d'ailleurs que Pannonique n'aurait pas autant de succès auprès des téléspectateurs si elle n'était pas aussi

¹⁸⁹ Mona Chollet, *Beauté fatale, op. cit.*, p. 184.

jolie : « C'est parce qu'elle est belle, tout simplement. Elle aurait été moche, personne ne se serait soucié d'elle. » (*AS*, p. 179) Certainement, l'apparence de Pannonique est en grande partie ce qui lui permet de se démarquer des autres détenus, desquels les morts ne causent aucun émoi.

Pour obtenir la faveur des téléspectateurs, il faut que la jeune femme les charme et les séduise. Zdena, le personnage féminin moins aimé du public et le plus éloigné des canons de beauté, n'y parvient guère. Lorsqu'elle n'arrive plus à dormir, hantée par son attirance pour Pannonique qu'elle ne réussit pas à s'expliquer, des poches se forment sous ses yeux. Sans attendre, les médias critiquent allègrement son allure : « Les magazines décrétèrent que la plus bête des kapos avait de plus en plus une tête du brute » (*AS*, p. 24). Décidément, Zdena ne comble guère les attentes de douceur, de fraîcheur et de délicatesse auxquelles sont soumises les jeunes femmes. Le jeu sur le double sens des mots « bête » et « brute » met de l'avant non seulement la violence et la stupidité du personnage, mais aussi son rapprochement à un animal.

De toute évidence, l'animalité doit être éradiquée pour qu'une jeune femme puisse devenir un objet de désir, voire de culte. Les regards télévisuels ont un véritable pouvoir sur les corps des femmes, qu'il faut conformer pour qu'ils se rapprochent d'une image désirable et érotique. C'est entre autres la raison pour laquelle Katniss doit subir une importante opération de mise en beauté dès son arrivée au Capitole. Pour plaire aux futurs téléspectateurs des « Hunger Games », elle doit évidemment être belle. Toutefois, comme l'explique Chollet, la beauté féminine est codée : « La marchandise impose son système à travers les images sophistiquées, en deux dimensions, dont nous sommes bombardés : elle veut des surfaces lisses, unifiées, brillantes, comme plastifiées, exemptes de toute once de graisse et de tout poil¹⁹⁰. » Ce sont précisément ces contraintes d'artificialité féminine qui transparaissent lors de la scène de préparation physique de Katniss. Allongée sur une table d'opération, elle est lavée, polie, épilée, puis lavée à nouveau. La pilosité féminine consiste en un problème majeur : les sourcils sont épilés à la pince ; sa chevelure est brossée ; chaque cheveu ne permettant pas la claire séparation du cuir chevelu en une raie en son centre est coupé ; les jambes sont épilées à la cire. Visiblement, l'épilation à la cire fait mal à Katniss : elle ne peut s'empêcher de grogner de douleur lorsqu'on arrache ses poils. Cependant, pour obtenir les faveurs du public, elle doit se plier à ses glabres attentes. Le poids des regards des spectateurs la force à sacrifier son état naturel, qui se rapproche trop de l'animal ; elle doit se plier à des standards de beauté féminine,

¹⁹⁰ Mona Chollet, *Beauté fatale*, op. cit., p. 176.

même s'ils sont douloureux et s'ils montrent le factice d'un féminin plus proche de l'enfant que de la jeune femme.



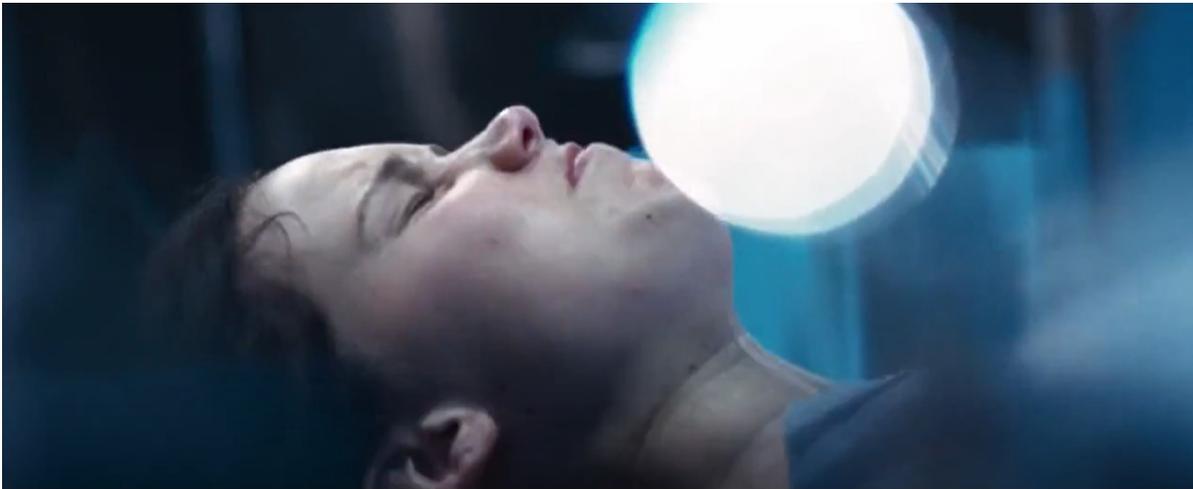
Capture d'écran (HG, 29 minutes 17 secondes)



Capture d'écran (HG, 29 minutes 22 secondes)



Capture d'écran (HG, 29 min 26 secondes)



Capture d'écran (HG, 29 min 25 secondes)

En plus de sacrifier leur apparence pour se conformer aux attentes genrées des téléspectateurs, les protagonistes sont véritablement offertes en sacrifice : chaque jeune femme est immolée par et pour les regards. Pannonique et Katniss se trouvent dans des émissions créant délibérément des situations qui les mettent en danger, qui pourraient provoquer leur mort à tout instant. La Sybille, quant à elle, est carrément sacrifiée : elle est condamnée au bûcher. Il semble que l'humanité des protagonistes soit constamment oubliée ; comme mentionné précédemment, leur mise en image, leur identification et leur réduction à des archétypes en font davantage des figures que des êtres. La jeune fille est une victime collatérale, nécessaire pour divertir la masse de téléspectateurs. C'est pourquoi Pannonique joue un rôle déterminant dans le succès de l'émission « Concentration » : « Les organisateurs ne tardèrent pas à la repérer et à voir en elle, à raison, un

atout majeur de " Concentration ". Qu'une fille si belle et si gracieuse fût promise à une mort à laquelle on assisterait en direct créait une tension insoutenable et irrésistible. » (AS, p. 21) Les téléspectateurs ne savent pas seulement Pannonique menacée ; ils la savent « promise à une mort », à laquelle ils désirent ardemment assister via leur écran. Nécessairement lié au regard inflexible du téléspectateur, celui de la caméra est impitoyable ; il retransmet délibérément les désastres s'abattant sur les victimes de la télévision, leurs meurtres.

Ayant le pouvoir de mettre leur intégrité corporelle et psychologique en jeu, les regards télévisuels du téléspectateur et de la caméra sont plus puissants que les personnages féminins. Ils sont tués, humiliés, dégradés. Leurs plus grands moments de détresse sont spectacularisés. Par exemple, toute la nation française a l'occasion de voir le viol de la Sybille :

Je sais que mes examens médicaux ont été très suivis cette nuit, aussi je pense ne pas avoir à justifier l'implosion crânienne de mes infirmiers. Je sais également que les images circulent en dépit du courant qui a été coupé. Je ne pense pas non plus avoir à décrire en détail les afflictions mentales et les nécroses physiologiques auxquelles s'exposera quiconque visionnant ce que les gros titres dénomment fabuleusement « sextape », alors que ça s'appelle un viol. (SR, p. 181)

Le corps de la Sybille ayant déjoué les règles du temps est soumis toutes les nuits à des tests médicaux. Lors d'une d'entre elles, la protagoniste est violée par ses infirmiers. Cet horrible acte est évidemment observé avec attention par les téléspectateurs ; la Sybille souligne, à l'aide de l'adverbe « très », le nombre important de personnes ayant assisté visuellement à son supplice. Les regards télévisuels sont véritablement féroces, inhumains. Le regard de la caméra de télévision est tout-puissant : malgré les coupures de courant, il réussit à transmettre les images de ce qui s'est produit. En plus, il décide de comment l'événement sera représenté : ici, le viol est désigné comme une « sextape », donc comme si la Sybille avait consenti à la relation sexuelle et avait voulu qu'elle soit filmée et partagée. Évidemment, cela n'est pas le cas. Le regard de la caméra exerce une pression sur le réel et la représentation des jeunes femmes, les déforme et les reforme selon ses désirs.

2.3 SORTIR DES REGARDS TÉLÉVISUELS, SORTIR DES IMAGES

Ce sont ces images dénaturées qui sont transmises aux téléspectateurs fictifs. Or, pour les spectateur·trice·s du film *The Hunger Games* ou pour les lectrices des romans *Acide sulfurique* et

Les Sorcières de la République, il est évident que les personnages féminins ne se résument pas aux rôles qu'on les oblige à endosser ou à des corps vides à contempler. En sortant de l'image que transmet la télévision, en offrant des moments que les téléspectateurs fictifs ne peuvent voir ou en donnant accès à l'intériorité des personnages, les écrivaines témoignent d'une résistance féminine à la mise en image télévisuelle. Les protagonistes tentent quant à elles de « sortir de la série », comme le formule Martine Delvaux, romancière, essayiste et spécialiste des théories féministes. Bien que les corps de jeunes femmes soient représentés de façon stéréotypée, cela ne les empêche guère de se dresser contre les images imposées :

Tant de princesses endormies, blanches comme neige et belles au bois dormant, inscrivent d'emblée les petites filles dans un imaginaire du ne-pas-faire, de l'attente et de l'élection. Au fond, est-ce qu'on ne veut pas, encore aujourd'hui, que les filles soient jolies, sages et polies, des choses à admirer?

Mais les filles résistent. Elles préfèrent souvent traverser la forêt, au risque d'y croiser le loup, que d'attendre allongées en demi-mortes.¹⁹¹

Comme l'explique Delvaux, les filles ne cèdent pas toutes à la pression genrée : certaines délaissent consciemment les images et les rôles qui leur sont imposés. Cette tendance à détourner et à déjouer l'archétype est présente chez la Sybille. La protagoniste des *Sorcières de la République* participe à un mouvement de réappropriation féministe de la figure typiquement féminine qu'est la sorcière. Comme l'explique Mona Chollet dans le chapitre introductif de *Sorcières*, être traité de sorcière a été longtemps considéré comme « la pire des marques d'infamies¹⁹² ». Repris comme symbole par les féministes des années 1970, illustrant à la fois une puissance féminine et rappelant la persécution injuste des femmes par les hommes, le mot « sorcière » devient « un titre honorifique¹⁹³ ». Suivant ce que Judith Butler appelle dans *Le pouvoir des mots* la capacité de resignification par le langage¹⁹⁴, les féministes s'emparent d'un terme considéré comme une insulte et en détournent le sens¹⁹⁵. La philosophe américaine dont les travaux ont beaucoup contribué, dans les années 1990-2000, aux théories du genre pense au pouvoir de subversion de l'injure de la part de ceux et celles dont elle est la cible :

La réévaluation d'un terme comme « queer » suggère que le discours peut être « renvoyé » à son auteur sous une forme différente, qu'il peut être cité à l'encontre de ses buts premiers,

¹⁹¹ Martine Delvaux, *Les filles en série*, op. cit., p. 41.

¹⁹² Mona Chollet, *Sorcières*, op. cit., p. 12.

¹⁹³ Mona Chollet, *Sorcières*, op. cit., p. 12.

¹⁹⁴ Voir Judith Butler, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordman, Paris, Amsterdam, 1997 2017, p. 36-37.

¹⁹⁵ Voir Alex Gagnon, *loc. cit.*

accomplissant ainsi un renversement de ses effets. Plus généralement, le pouvoir changeant de ces termes semble indiquer une sorte de performativité discursive qui n'est pas réductible à une série d'actes de discours isolables, mais constitue une chaîne rituelle de resignifications dont l'origine et la fin restent nécessairement incertaines.¹⁹⁶

En reprenant le terme « sorcière » et en le revendiquant pour se qualifier elles-mêmes, des féministes contribuent à cette « chaîne rituelle », et « visent simultanément à révéler et à contrer l'emploi offensant du discours¹⁹⁷ ». S'inscrivant dans la lignée de Matilda Joslyn Gage (1826-1898), la toute première militante pour le droit des femmes à « revendiquer elle-même [le] titre¹⁹⁸ » de sorcière, Chloé Delaume participe activement à ce mouvement de réhabilitation¹⁹⁹ relancé par les féministes à partir de 1968²⁰⁰ en faisant de Sybille une sorcière moderne, envoyée au bûcher, possédant un savoir unique et essentiel, ainsi qu'une figure de puissance féminine. La Sybille, comme la sorcière Floppy Le Redoux du conte *Le Château des enfants volés* de Maria Gripe²⁰¹, a des yeux dérangeants, qui changent de couleur « continuellement et [qui] exer[cent] un véritable pouvoir sur les gens²⁰² ». Sybille, avec la magie et le pouvoir de ses yeux, rend « plutôt mal à l'aise » (SR, p. 20) ceux qui la fixent et la jugent. Ses iris rappellent qu'elle aussi regarde, et qu'elle voit tout : elle connaît le passé, le présent, et l'avenir.

Dans les dernières pages du roman, la Sybille a vu le sort qui lui est réservé. Elle n'est plus dans au Tribunal de Paris, mais dans sa cellule ; elle ne s'adresse plus au téléspectateur, mais bien à la lectrice. Alors que, dans le reste du roman, la protagoniste s'adresse au public à voix haute, via la caméra, la lectrice se trouve soudainement dans les pensées de la Sybille, grâce à un changement du type de narrateur, qui passe d'externe à interne. Dès lors, la lectrice en connaît davantage sur la Sybille que le téléspectateur. Elle a accès à ses peurs et à ses dernières pensées avant son décès. La puissance féministe du personnage est confirmée à la toute dernière phrase du roman, dans laquelle la Sybille accepte sa mort à venir, et pense à la postérité : « Je remets mon histoire à qui saura en faire un nouveau commencement. » (SR, p. 355) Le « nouveau commencement », dans le roman, désigne le moment où les déesses sont descendues sur Terre pour éviter la fin du monde. Il s'agit

¹⁹⁶ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 37.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹⁸ Mona Chollet, *Sorcières*, op. cit., p. 24.

¹⁹⁹ Après *Les Sorcières de la République*, Chloé Delaume fait paraître en 2019 un essai féministe chez Seuil, intitulé *Mes bien chères sœurs*, dans lequel elle pense au renouvellement féministe dans le contexte français actuel et prône la mise en place d'une sororité, entre femmes, entre sorcières. (Chloé Delaume, *Mes bien chères sœurs*, p. 77)

²⁰⁰ Voir Mona Chollet, *Sorcières*, op. cit., p. 24.

²⁰¹ Voir *Ibid.*, p. 9-10.

²⁰² *Ibid.*, p. 10.

aussi du titre qu'elles ont donné à leur livre distribué en France, dans lequel la pensée des déesses et les prophéties de la Sybille se retrouvent. Dans la dernière phrase du texte, la Sybille reconnaît la proximité de sa mort : elle ne croit pas moins en la cause qu'elle a défendue, l'égalité des sexes. Elle espère que son décès et son histoire permettront la mise en place d'un monde nouveau. Sa mise à mort reflète la continuation d'un système patriarcal injuste ; néanmoins, elle espère et rêve toujours un monde meilleur, prônant « *Liberté, Parité, Sororité* » (SR, p. 316). Détournant la formule révolutionnaire traditionnelle, les membres du Parti du Cercle imaginent un monde où il n'y a plus de privilège engendré par la distinction biologique et où la sororité remplace la fraternité et les « *boys clubs*²⁰³ ». Comme le répète la Sybille, « les sorcières sur les bûchers brûlent » (SR, p. 353) ; la protagoniste est une sorcière de plus condamnée lors d'un procès injuste. Malgré tout, elle souhaite que son sacrifice et son histoire permettent l'avènement d'une nouvelle ère où son savoir supérieur (féminin) sera enfin écouté.

L'incursion finale au sein des pensées de la Sybille permet à la lectrice de quitter la position du téléspectateur dans laquelle elle a été tenue tout au long du roman²⁰⁴. Soudainement, la protagoniste ne parle plus à voix haute, et la lectrice a accès à un monologue intérieur :

Demain matin, je vais mourir. Le peuple en sera satisfait, le gouvernement soulagé. Ce que je fais, en ce moment, vraiment, dans ma cellule, les caméras de surveillance ne peuvent pas le capter.

Mon corps repose sur le matelas, une respiration régulière, mes poignets sont dociles, une dernière transfusion. J'ai fermé les paupières, c'est mon dernier sommeil, c'est ce qu'ils se disent, ceux qui me regardent.

Ils me regardent et ils observent, commentent les phases de ce sommeil. Paradoxal ? profond ? Ils me regardent, ils pensent : elle dort. Sa dernière nuit, ses derniers rêves. À quoi ressemblent ses derniers rêves, elle ne s'attendait pas à mourir ; à quoi peuvent ressembler les rêves fabriqués par un subconscient vieux de deux mille neuf cent treize ans ? Ils s'interrogent. Je vais mourir. (SR, p. 351)

Le passage à un point de vue interne montre que la protagoniste est toujours consciente de la présence des caméras. Elle déjoue les regards télévisuels en faisant croire qu'elle dort alors que ce n'est pas le cas. La lectrice comprend alors qu'elle a peut-être été, elle aussi, déjouée au cours du roman, puisqu'elle était considérée comme un téléspectateur français par la voix narrative. Contrairement à ce que le public croit, la Sybille n'est pas calme : elle pense anxieusement à la mort qui, comme le lui ont appris ses visions, l'attend le lendemain. La Sybille sait qu'elle trompe les

²⁰³ Voir Martine Delvaux, *Le Boys club*, Montréal, Remue-ménage, 2020.

²⁰⁴ Cette idée sera développée et expliquée davantage à la Partie 3 « Le livre écran : processus d'influences intermédiaires », pp.71-104.

regards télévisuels, et elle le fait délibérément (« ce que je fais, en ce moment, dans ma cellule, les caméras de surveillance ne peuvent pas le capter »). La narration permet à la lectrice d'avoir accès aux flux de pensées de la protagoniste, de dépasser l'image de repos qu'elle projette pour montrer le malheur et le désarroi qui opèrent en elle. La Sybille est davantage qu'un corps-image, qu'une femme passive et endormie : elle est un être vivant, pensant et ressentant de profondes émotions. Elle est plus qu'une Sybille, qu'une sorcière : elle est une puissance féminine, qui devait être immortelle et qui, comme les Sybille de l'*Énéide* de Virgile (~ -20) ou du *Chemin de longue étude* (1402) de Christine de Pisan, devait être un guide précieux ; or, le lendemain, elle sera tuée par la société qu'elle tentait d'aider.

Alors que la Sybille se définit comme sorcière et se réapproprie l'archétype, Pannonique, quant à elle, ne se reconnaît jamais comme une vierge héroïque, identité qui lui est pourtant imposée par les organisateurs de « Concentration » et le regard de la caméra. La narration omnisciente de Nothomb permet de donner accès, par moment, aux pensées de sa protagoniste, lesquelles ne sont pas partagées avec le public, parce qu'elles ne sont pas dites à voix haute. Plutôt que de s'imaginer comme étant la Vierge Marie, Pannonique décide d'être Dieu (ni plus, ni moins), à un certain moment de son emprisonnement.

C'est quand son absence est la plus criante que Dieu est le plus nécessaire. Avant « Concentration », Dieu était pour Pannonique ce qu'il était pour la plupart des gens : une idée. [...]

Dieu : elle n'était pas taillée pour le rôle. Personne ne l'était. Là n'était pourtant pas la question. La place était vacante : c'était cela, le problème. Elle occuperait donc cette place. Ce serait elle, le principe fondateur à haïr : c'était beaucoup moins douloureux que de n'avoir personne à qui adresser cette haine. Mais cela ne s'arrêterait pas là. Elle serait Dieu dans sa tête, pas seulement pour s'invectiver.

Elle serait Dieu pour tout. Il ne s'agissait plus de créer l'univers : c'était trop tard, le mal était déjà fait. Au fond, sa création accomplie, quelle était la tâche de Dieu? [...]

La création, ce n'était pas difficile parce que c'était tellement grisant : c'était ensuite que le boulot divin se corsait.

C'était là qu'interviendrait Pannonique. Elle ne serait pas le Christ – pas question de jouer les victimes expiatoires, rôle que, précisément, l'émission leur attribuait. Elle serait Dieu, principe de grandeur et d'amour.

Concrètement, cela signifiait qu'il allait falloir aimer les autres pour de bon. Ce ne serait pas simple, car les prisonniers étaient loin d'inspirer tous l'amour. (*AS*, p. 68-70)

Pannonique choisit de prendre la place de Dieu, en premier lieu, parce qu'elle a besoin de quelque chose ou de quelqu'un à détester, à considérer responsable de ses malheurs. Or elle ne se contente pas d'être la personne à laquelle elle peut adresser sa haine : elle choisit d'aimer tout le monde, même la détestable et vieille ZHF 911, et elle tente de protéger une jeune détenue, PFX 150. Pannonique refuse le double état de victime qu'on tente de lui imposer : elle n'est pas qu'une victime atterrée de « Concentration », ou qu'une vierge n'ayant pas connu l'amour, qui n'a aucun contrôle sur son destin. Elle est Dieu, père du monde, figure d'omnipotence et d'amour inconditionnel.

Après avoir causé malgré elle la condamnation de la jeune PFX 150 qu'elle tentait d'aider, Pannonique « renonce à être Dieu, pour cet unique motif que c'était une idée nocive. » (AS, p. 92) Elle se découvre alors un nouveau modèle, lorsqu'elle porte assistance à son amie MDA 802 et qu'un kapo l'interpelle : « Et alors, tu te prends pour Simon de Cyrène ? » (AS, p. 92). Bien que le kapo tentait de se moquer d'elle, Pannonique s'identifie à cette nouvelle figure biblique :

Simon de Cyrène : pourquoi n'y avait-elle pas pensé plus tôt? C'était le plus beau personnage de la Bible, parce qu'il n'était pas nécessaire de croire en Dieu pour le trouver miraculeux. Un être humain qui en aide un autre, pour ce seul motif que sa charge est trop pesante sur ses épaules.

« Je n'aurai désormais pas de plus grand idéal », se jura Pannonique. (AS, p. 92)

Pannonique prend donc pour exemple un autre personnage chrétien, Simon de Cyrène. Ce dernier, selon certains évangiles, aurait été un passant païen qui, après en avoir été sommé par les soldats, aurait aidé Jésus à se relever de sa troisième chute et aurait porté la croix à sa suite, en étant « profondément touché²⁰⁵ ». Une fois de plus, Pannonique ne s'identifie guère à la Vierge, qui aurait pu être un exemple de compassion et de sacrifice, elle aussi. Pannonique, comme les « filles hors série » de Delvaux, résiste en ne se limitant pas à des figures ou personnages (historiques) féminins comme la Sainte Vierge, qui sont des exemples de l'attente et de la passivité. Elle tend vers l'agentivité, comme tous les modèles auxquels elle songe, qui sont des hommes : Dieu (le père créateur), Jésus (le fils accumulant les miracles, ultime figure de la victime) et Simon de Cyrène (l'homme portant la croix).

²⁰⁵ Anna Katharina Emmerich, *La Voie douloureuse : d'après les révélations de Catherine Emmerich*, Montréal, M. de la Rousselière, 1897, p. 35.

Dans *Acide sulfurique* et dans *Les Sorcières de la République*, la lectrice est mise davantage dans le secret des Dieux que les téléspectateurs fictifs. Alors que les regards télévisuels participent à une mise en image du féminin, le livre regonfle les personnages féminins qui avaient été aplatis, en en faisant de véritables êtres pensants, vivants, réalistes, irréductibles. La lectrice, en étant confrontée aux visions dévalorisantes des téléspectateurs, remarque que « [l]es écrans de télévision et d'ordinateur, les photographies de mode, les caméras de cinéma, les webcam... sont autant de paupières ouvertes sur le monde, de façon à effacer les détails, les contours. Le fascisme du "tout voir" a l'effet d'un effacement²⁰⁶. » Sans surprise, la grande victime de cet effacement est le personnage féminin, dont l'apparence devient la seule marque d'importance. En donnant accès aux pensées et aux sentiments des personnages, le livre permet de contrecarrer et de critiquer les regards télévisuels, de dépasser l'allure et l'extériorité, puis d'offrir une représentation moins monolithique des protagonistes.

Le dispositif médiatique du livre permet donc, dans les romans étudiés, de donner une voix nouvelle aux personnages féminins, ce qui offre plus de renseignements à la lectrice qu'aux téléspectateurs fictifs. Bien que *The Hunger Games* soit un film et ne transmette pas les pensées de Katniss pourtant présentes dans le roman de Suzanne Collins, le public réel du film constate qu'il a accès à davantage d'informations que le téléspectateur, lui aussi. Il n'est pas toujours facile de savoir ce que le téléspectateur fictif voit exactement, mais les spectateur·trice·s du film disposent nettement d'un plus grand accès : il·elle·s peuvent voir des moments ou des prises de vues supplémentaires. Cela leur permet de constater que Katniss n'a jamais souhaité devenir une figure de guerrière ou de rébellion face au gouvernement. Elle représente son propre District pour la compétition, mais elle ne se voit jamais comme une Amazone, se battant pour une société d'infortunés, jusqu'à ce qu'elle apprenne quel symbole elle est devenue plusieurs mois plus tard par le Président Snow, dans *Catching Fire*²⁰⁷.

Si elle se fait attribuer différents rôles contre son gré, Katniss parvient toujours à en tirer des avantages pour elle. Il est évident pour les spectateurs du film que Katniss n'est pas une simple « amoureuse », même si les téléspectateurs fictifs la reconnaissent ainsi. La protagoniste excelle à cacher ce qu'elle pense véritablement aux organisateurs et aux téléspectateurs. Elle se sait

²⁰⁶ Martine Delvaux, *Les filles en série, op. cit.*, p. 171.

²⁰⁷ *Catching Fire* est le deuxième opus de la série de Suzanne Collins, paru en 2009. L'adaptation cinématographique du roman est parue en 2013 et a été réalisée par Francis Lawrence.

constamment observée et elle est consciente que sa survie repose sur sa capacité à se démarquer de ses concurrents aux yeux des sponsors. Katniss n'est pas vraiment « féminine », peu importe ce que le regard de la caméra laisse paraître. Hors de l'arène, elle est représentée sur les écrans uniquement vêtue de robes, cet habillement « qui dit clairement que les filles sont des filles²⁰⁸ ». Pourtant, dans sa vie de tous les jours, Katniss porte plutôt des pantalons et le manteau de chasse en cuir de son père décédé, auquel elle s'identifie davantage qu'à sa mère²⁰⁹. Sa chevelure assez longue rassemblée dans une tresse constitue son unique attribut féminin au quotidien. Personnage androgyne, comme la plante unisexe dont elle porte le nom, Katniss défie inconsciemment les normes de genres²¹⁰. La protagoniste occupe simultanément les rôles du père et de la mère auprès de sa sœur, en étant celle qui pourvoit aux besoins familiaux et qui s'occupe de sa cadette. Dans son District, Katniss est connue pour sa pratique de la contrebande, vendant les résultats de sa chasse illicite au marché noir.

Une fois sélectionnée pour les Jeux, Katniss comprend qu'elle doit cacher ses actes illégaux et être aimée du public. Elle fait donc *semblant* d'être ce que le public désire voir en elle. Suivant les situations et ce qu'elles exigent, Katniss *performe* une identité qui convienne à autrui. Selon Judith Butler, philosophe spécialiste de la question du genre, le genre est « une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes²¹¹ ». L'identité de genre se distingue du sexe biologique et ne serait pas figée. En ce sens,

[Le] genre est une sorte d'imitation qui ne renvoie à aucun original; de fait, il s'agit d'une imitation qui produit la notion même d'original comme *effet* et conséquence de cette imitation. En somme, le caractère supposé naturel des genres hétérosexualisés est créé par des stratégies de l'imitation; ce qu'elles imitent est un idéal fantasmatique de l'identité hétérosexuelle, produit même de son imitation.²¹²

Selon Butler, le genre ne serait pas naturel ou déterminé, mais bien une construction axée sur la reproduction d'actes, de comportements et d'imitations stéréotypées. L'identité de genre serait

²⁰⁸ Martine Delvaux, *Les filles en série, op. cit.*, p. 94.

²⁰⁹ Voir Jennifer Mitchell, « Of Queer Necessity : Panem's Hunger Games as Gender Games », dans Mary F. Pharr, Lisa A. Clark et Donald E. Palumbo (dir.), *Of Bread, Blood and The Hunger Games : Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*, Jefferson, McFarland, 2012, p. 129-130.

²¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 129.

²¹¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 1^{re} éd. : 1990 2005, p. 265.

²¹² Judith Butler, « Imitation et insubordination du genre », dans Judith Butler et Gayle S. Rubin, *Marché au sexe*, Paris, Epel, 2001, p. 154.

performée constamment, sans qu'on en soit forcément conscient, sans que cela ne soit « automatique ou mécanique²¹³ », toujours en fonction d'autrui²¹⁴.

Katniss se sait justement dans la mire de regards d'autres personnes qui attendent quelque chose d'elle : qu'elle soit une jeune fille éperdue d'amour pour l'autre tribut de son District, Peeta. Bien qu'elle ne ressente pas de sentiments amoureux envers lui, elle joue ce rôle archétypal, prescrit par son mentor. Le fait qu'il s'agisse d'une performance est mis en relief pour les spectateur·trice·s du film, qui peuvent voir un message qu'Haymitch fait parvenir à Katniss après qu'elle ait donné un baiser sur la joue de Peeta. Le mentor envoie un bol de soupe aux tributs, avec un petit papier, sur lequel Katniss lit « *You call that a kiss?* » (HG, 100 minutes 30 secondes). Katniss comprend alors qu'elle devra être plus convaincante. Quelques heures plus tard, lorsque Peeta lui demande pourquoi elle risquerait sa vie pour lui en allant chercher ses médicaments, elle l'embrasse sur la bouche.



Capture d'écran (HG, 1 heure, 51 minutes, 47 secondes)

²¹³ Traduction de « automatic or mechanical » dans Judith Butler, *Undoing Gender*, New York ; London, Routledge, 2004, p. 1.

²¹⁴ Voir *Ibid.*



Capture d'écran (*HG*, 1 heure, 54 minutes, 22 secondes)

Tout au long du film, Katniss se fait actrice, jouant tour à tour les rôles attendus : sœur aimante, amazone, amoureuse. Elle déchiffre les désirs des téléspectateurs et des dirigeants, et c'est ce qui lui permet de survivre pendant et après la compétition. En étudiant les regards, en les interprétant et en s'appropriant leur demandes, Katniss obtient ce dont elle a besoin pour survivre. Si elle joue les archétypes, elle ne les incorpore jamais. À sa façon, elle résiste : elle sait que les visions hétéronormatives influencent son apparence, mais elle ne les laisse jamais l'atteindre intérieurement. En quelque sorte, elle aussi « détourn[e] et contourn[e] la série, la reprod[uit] pour la revisiter, en perturber l'ordre et l'identité²¹⁵ ». Elle se fait passer pour une jeune amoureuse, mais elle n'est pas une princesse endormie depuis cent ans et qui attend son sauveur. Les rôles sont même inversés puisque c'est Katniss qui agit, qui vient délivrer son prince. Si elle joue le rôle l'amoureuse, ce n'en est pas une sotte ou passive ; dans sa relation avec Peeta, Katniss n'est pas la « fille à prendre », mais bien celle qui prend et qui garde selon ses désirs.

En définitive, les œuvres étudiées témoignent d'une ambition de sortir de l'image, du cadre réducteur de l'écran dans lequel les personnages féminins sont confinés par les regards télévisuels. Delaume et Nothomb s'emparent des archétypes féminins pour les détourner et montrer leur vacuité dans le contexte de l'omniprésence télévisuelle. En donnant accès aux pensées et à l'intériorité de leurs protagonistes, les romans offrent un autre point de vue, une alternative aux regards télévisuels : le regard de la lectrice. La lecture, semble-t-il, se présente comme une possibilité de dépasser la culture de mise en image du féminin qui aboutit dans les œuvres à l'étude à un inévitable aplanissement. En s'emparant des possibilités qu'offre le texte, les romans critiquent les regards

²¹⁵ Martine Delvaux, *Les filles en série*, op. cit., p. 213.

télévisuels en soulignant que toujours, une personne est davantage que son image, plus que la représentation d'un simple archétype. Adaptation cinématographique du roman éponyme, le film *The Hunger Games* témoigne d'un désir similaire de souligner l'incapacité des regards télévisuels à transmettre une juste représentation du personnage féminin. Les spectateur·trice·s du film réalisé par Gary Ross ont accès à ce qui se passe *hors champ*, à ce qui n'est pas retransmis par les caméras de télévision. Il·elle·s comprennent et conçoivent ainsi le personnage de Katniss avec plus de justesse. Une fois de plus, une critique des regards télévisuels est mise en évidence : Katniss n'apparaît alors plus véritablement comme une « belle jeune fille », qui tournoie dans des jolies robes dans son quotidien. En faisant voir les nombreuses sessions d'embellissement du personnage féminin, qui ne sont jamais retransmises par la télévision, le film fait ressortir la pression qu'appliquent les regards télévisuels sur l'héroïne pour qu'elle se conforme à l'image féminine attendue d'elle, pour qu'elle entre dans le moule d'un archétype facilement identifiable. Ainsi, à l'instar des romans *Acide sulfurique* et *Les Sorcières de la République*, le film montre à quel point le personnage féminin fait l'objet d'une réduction à l'image, au stéréotype et au paraître en tant que victime collatérale des regards télévisuels, mais il relève aussi comment il y résiste, tant bien que mal.

Dans les romans étudiés, les lecteurs et lectrices sont contraint·e·s d'adopter le regard du téléspectateur, lui-même à la merci du cadre qu'impose le regard de la caméra. En adaptant les voix narratives et en privilégiant certains choix stylistiques, les autrices poussent leurs lectrices à prendre la position des téléspectateurs voyeurs et font en sorte que la lecture s'apparente à l'écoute de la télévision. Au-delà d'une présence thématique, la télévision exerce une influence sur la forme qu'adoptent les dystopies de Nothomb et de Delaume. L'idée de contamination de Vincent Kaufmann s'avère alors tout à fait pertinente : la télévision et ses regards paraissent en effet « contaminer » les textes littéraires, s'attaquer, tels des virus, au système du livre traditionnel. Peu à peu, les romans semblent devenir des « livres-écrans », dans lesquels les lectrices ont une expérience de lecture nouvelle, teintée par l'intrusion de la télévision au sein du dispositif livresque. Dans *Acide sulfurique*, Amélie Nothomb souligne la position voyeuriste du lectorat et transpose de nombreuses marques génériques de la télé réalité dans son roman. Chloé Delaume, quant à elle, joue avec le dispositif du livre et la narration des *Sorcières de la République* afin de tendre vers la multimédialité de la télévision, qui donne simultanément à voir et à entendre.

3.1 ACIDE SULFURIQUE: RENCONTRE DU LIVRE ET DE LA TÉLÉRÉALITÉ

Dans *Acide sulfurique*, Amélie Nothomb imite certaines caractéristiques des émissions de télé réalité²¹⁶ afin de placer sa lectrice dans la position des téléspectateurs de « Concentration ». En exacerbant la posture voyeuriste du sujet lecteur, en choisissant une voix narrative simulant l'état d'observation et en procédant à une technique de sélection de moments forts s'apparentant à la scénarisation²¹⁷, Nothomb laisse la télé réalité et la télévision contaminer son roman.

²¹⁶ Il existe plusieurs variétés d'émissions de télé réalité. Malgré tout, il est possible de discerner des caractéristiques communes au genre. La télé réalité, bien qu'elle prétende représenter la réalité, « se situe à mi-chemin entre les nouvelles et le divertissement ; entre la réalité et la fiction ». Elle présente donc un « "réel imaginaire" à l'aide de caméras qui simulent le plus souvent la prise d'images en continu », en plaçant « de vraies personnes, connues ou inconnues » dans un « cadre artificiel ». La télé réalité implique son téléspectateur, en « [demandant] souvent [sa] participation active ».

Voir Luc Dupont, « Définitions et caractéristiques », *Télé réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 19-27.

²¹⁷²¹⁷ *Ibid.*, p. 102-105.

3.1.1 Un lectorat voyeur

Pour faire de son roman un « livre-écran », Nothomb alimente la pulsion scopique de son lectorat, qui se transforme peu à peu en voyeur de scènes intimes et violentes. C'est entre autres ce que remarque Natalie Potok Saaris dans *Refashioning the Novel in the Age of Image Media* : « *Nothomb's novel demonstrates complicity with the reality television genre, placing the reader in a similarly voyeuristic position and stressing the interpersonal drama between the characters rather than the larger moral questions that Concentration raises.*²¹⁸ » La position voyeuriste « similaire » à celle de la télé réalité affecte l'attitude des sujets lecteurs. La satire que propose Nothomb joue un rôle secondaire, alors que l'intrigue entre les personnages demeure le véritable objet de l'attention²¹⁹. À l'instar des téléspectateurs fictifs, les lectrices sont curieuses : elles désirent connaître les suites et le dénouement des histoires de Pannonique, de Zdena et de la jeune PFX 150. La voix narrative, mimant le regard de la caméra, redirige constamment l'attention du lectorat vers la fable, les amours et les défis des personnages de la télésérie « Concentration »²²⁰. Les excursions dans le monde extérieur au camp de concentration où la télé réalité est tournée sont courtes : on les lit rapidement pour ensuite revenir vers les personnages principaux. Une trajectoire semble s'établir naturellement vers l'intérieur du cadre télévisuel, vers les stars de la télé réalité.

Afin d'établir un mouvement voyeur, de l'extérieur vers l'intérieur du camp, puis vers les personnages, Nothomb s'inspire de la technique du « zoom » caractéristique de la photographie, puis des médias de l'écran. Pour accentuer le spectacle divertissant de l'Autre duquel elle dépend²²¹, « la télé réalité joue efficacement sur le gros plan²²² ». Alors que, dans le documentaire, la caméra tente de demeurer « distante²²³ » pour préserver la pensée rationnelle du téléspectateur²²⁴, la caméra de télé réalité est perçue comme « manipulative²²⁵ », faisant des gros plans sur des situations qui font ressentir des émotions (excitation, admiration, curiosité, mépris, culpabilité, etc.)

²¹⁸ Natalie Potok Saaris, « *Refashioning the Novel in the Age of Image Media* », Thèse de doctorat, Cambridge, Harvard, 2014, p. 120-121.

²¹⁹ Voir *ibid.*, p. 123.

²²⁰ Voir *ibid.*, p. 120.

²²¹ Voir Anita Biressi et Heather Nunn, *Reality TV : Realism and Revelation*, London, Wallflower, 2005, p. 147.

²²² Luc Dupont, *Télé réalité : quand la réalité est un mensonge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007 [2017], p. 199.

²²³ Anita Biressi et Heather Nunn, *op. cit.*, p. 147.

²²⁴ Voir *ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

à son audience²²⁶. Le regard télévisuel, à l'aide du « zoom », fait en sorte que l'intérêt du téléspectateur est concentré entièrement sur une personne. De façon similaire, certains personnages du roman de Nothomb semblent faire l'objet de « gros plans » ; le narrateur présente une scène large, puis focalise sur le particulier des personnages principaux :

Dès leur arrivée au camp, les prisonniers avaient été dépouillés de leurs vêtements et avaient reçu une tenue réglementaire à leur taille – pyjama pour les hommes, blouse pour les femmes. Un matricule qui leur était tatoué sur la peau devenait l'unique nom autorisé.

CZK 114 – ainsi s'appelait Pannonique – était désormais l'égérie des téléspectateurs. (*AS*, p. 25)

L'amaigrissement était moins un problème esthétique qu'une question de vie ou de mort. Le matin, à la première inspection, les détenus étaient passés en revue : ceux qui semblaient trop décharnés pour être viables se retrouvaient sélectionnés dans la mauvaise file.

Certains prisonniers glissaient des chiffons sous leur uniforme afin d'étoffer leur silhouette. Ne pas perdre trop de poids était une angoisse continue.

Une unité se composait de dix personnes. Pannonique était obsédée par le salut de ces dix individus, parmi lesquels il y avait EPJ 327 et MDA 802. (*AS*, p. 51)

À de nombreuses reprises, le narrateur brosse en quelques phrases un tableau d'une situation vécue par tous dans le camp, pour ensuite se concentrer sur l'effet de cette situation dans le cas précis de Pannonique. Amélie Nothomb imite les stratégies narratives et visuelles de la télé réalité : elle commence par donner une impression de distance propre au documentaire, puis elle effectue des gros plans sur les personnages qui font ressentir le plus d'émotions aux téléspectateurs de « Concentration ». Si, dans le premier exemple, un retour à la ligne permet d'insérer un peu de distance entre « Un matricule qui leur était tatoué sur la peau devenait l'unique nom autorisé » et « CZK 114 – ainsi s'appelait Pannonique », le passage vers cette dernière phrase demeure brusque. La narration renseigne la lectrice sur les conditions de vie des victimes de l'émission, avant de faire rapidement un « zoom » sur Pannonique pour indiquer qu'elle est « désormais l'égérie des téléspectateurs » ; cette information n'a pourtant aucun lien avec les descriptions précédentes.

Dans le second exemple, l'apparition de Pannonique est encore plus soudaine : les phrases s'enchaînent, sans retour à la ligne. Entre « Une unité se composait de dix personnes » et « Pannonique était obsédée par le salut de ces dix individus, parmi lesquels il y avait EPJ 327 et MDA 802 », l'effet de focalisation sur Pannonique est saisissant. S'imposant subitement comme

²²⁶ Voir *ibid.*

le sujet de la seconde phrase, Pannonique fait l'objet d'un zoom si expéditif que « ces dix individus » n'a pas de référent clair : alors que la première phrase porte sur la constitution générale des unités, la seconde se concentre sur la perception qu'a Pannonique de sa propre unité sans que la narration ne passe par un « plan large » qui explicite ce déplacement en montrant toute l'unité. Les transitions sont hâtives et les liens entre les phrases paraissent indirects, implicites.

Cette brusque focalisation sur un personnage contribue à placer les lectrices dans une position voyeuriste : à l'instar des téléspectateurs fictifs, elles concentrent leur attention sur des êtres qui n'en sont point conscients. Leur voyeurisme est entretenu, comme le relève Potok Saaris, par l'importance accordée au secret dans la narration²²⁷. Pour simuler l'impression de pouvoir que permet le voyeurisme médiatisé²²⁸, le narrateur souligne que certains échanges entre Pannonique et Zdena sont dissimulés, que les autres ne peuvent les percevoir :

Une pluie de coups de schlague s'abattit sur la prisonnière.

Aussitôt, Pannonique s'aperçut qu'elle ne ressentait rien. La schlague avait été remplacée par une imitation inoffensive. CZK 114 eut le réflexe de feindre la douleur retenue.

Ensuite elle eut un bref regard en direction du visage de la kapo. Elle y lut une intensité significative : la bourrelle était à l'origine de ce secret et ne le partageait qu'avec sa victime.

L'instant d'après, Zdena redevint une kapo ordinaire, gueulant sa haine. (AS, p. 40)

Ici, la lectrice comprend qu'elle seule sait que la douleur de Pannonique était « feinte ». Les téléspectateurs et les autres personnages se trouvant dans le camp de concentration sont bernés par Pannonique, qui agit comme si la kapo la maltraitait de son arme. Pourtant, grâce au narrateur, la lectrice sait que Zdena a remplacé sa schlague par « une imitation inoffensive ». Elle entre dans le « secret » que Zdena ne « partag[e] qu'avec sa victime » : elle est consciente qu'elle a accès à quelque chose de privé, que personne d'autre qu'elle ne peut « (sa)voir ». Cette tendance de la voix narrative à faire ressortir l'aspect « secret » et « non partagé » des interactions entre Pannonique et Zdena n'est guère anodine. Comme l'explique Potok Saaris, « *The interest in their exchange is due to its private nature; much like the interpersonal dynamics exposed on reality television, what draws us in is the opportunity to witness something that is normally kept a secret*²²⁹. » La narration du roman joue donc avec le même plaisir voyeur que celui qui attire le téléspectateur vers l'émission de télé-réalité, en faisant de ses lectrices des témoins cachés, comme le permet le voyeurisme

²²⁷ Voir *ibid.*, p. 123.

²²⁸ Pour l'idée du « voyeurisme médiatisé », voir la première partie du mémoire, p. 22-23.

²²⁹ *Ibid.*, p. 130.

médiatisé. Le sentiment d'exclusivité, d'autorité de celui·elle qui observe et détient l'information sur l'autre se fait décidément sentir. Le lectorat a accès à tout, même à ce qui échappe « aux yeux » des nombreuses caméras cachées assiégeant les prisonniers.

3.1.2 Simuler l'observation

Bien que les sujets lecteurs aient l'impression de pouvoir tout *voir*, une différence demeure entre la lecture et la consommation d'émissions de télé-réalité. Les lectrices d'*Acide sulfurique* n'ont bien entendu pas la possibilité de voir les images que transmettent les nombreuses caméras : elles n'ont en leur possession qu'un roman, et non un écran. Pour que les lectrices imaginent qu'elles regardent, le roman nourrit le simulacre d'un plateau de télé-réalité basé sur ce qu'elles connaissent déjà de leurs habitudes médiatiques. La narration de Nothomb, détachée, tente de reproduire l'état d'observation²³⁰, ce qui permet au lectorat d'*avoir l'impression* d'être témoin d'une scène donnée. Le narrateur omniscient rapporte les événements de façon distanciée, comme le ferait un scientifique décrivant le déroulement d'une expérience²³¹. Dès le commencement du roman, les phrases courtes, épurées²³², sans jugement et rarement connotées indiquent une prise de distance par rapport aux personnages :

Aucune qualification n'était nécessaire pour être arrêté. Les rafles se produisaient n'importe où : on emportait tout le monde, sans dérogation possible. Être humain était le critère unique.

Ce matin-là, Pannonique était partie se promener au Jardin des Plantes. Les organisateurs vinrent et passèrent le parc au peigne fin. La jeune fille se retrouva dans un camion. (*AS*, p. 9)

La suite de phrases simples, pour la plupart des parataxes, et la ponctuation créent un rythme saccadé, reproduisant l'effet de détachement à même la forme du texte, entre chacune des phrases. La voix narrative semble refuser de s'impliquer dans la présentation du décor, des événements et des personnages. Elle ne décrit ici aucunement les sentiments de Pannonique ou des êtres raflés, mais insiste plutôt sur le caractère aléatoire et arbitraire du processus de « sélection » des candidats de l'« expérience ». Elle imite ainsi le style du reportage, qui nécessite une objectivité prétendue, de façon à imager le déroulement des événements, comme le ferait une caméra.

²³⁰ Voir Natalie Potok Saaris, *op. cit.*, p. 132, 137.

²³¹ Voir *ibid.*, p. 132.

²³² Voir *ibid.*, p. 131-132.

Le style factuel, neutre, fait en sorte que le livre agit comme un écran, comparable à l'écran de télévision, qui sépare complètement l'observateur de l'observé. La narration, plutôt que de faciliter l'identification aux personnages, accentue l'altérité²³³. Les personnages sont des êtres autres, lointains, dont on lit les péripéties sans se sentir directement impliqué²³⁴ ; on peut, comme les téléspectateurs fictifs de « Concentration », les apprécier, les détester, les critiquer sans risque d'être vu en retour. Les lectrices et les téléspectateurs agissent comme les gardiens cachés d'une prison panoptique, qui regardent à partir de l'abri que constitue leur tour d'observation. Les victimes de l'émission sont leurs prisonniers ; comme des rats de laboratoire, elles sont regardées sans compassion.

Le détachement du sujet lecteur de même que l'écriture nothombienne empêchant le sentiment d'empathie pour les personnages ont une conséquence importante : ils facilitent la *Schadenfreude*. Le terme *Schadenfreude*, emprunté à la langue allemande, n'a pas de traduction exacte en langue française. Parfois traduit par « joie maligne », le mot signifie le plaisir ressenti devant les malheurs des autres. Comme l'expliquent Richard H. Smith et ses collègues, beaucoup sont attirés par la souffrance d'autrui parce qu'ils ressentent de l'empathie pour eux²³⁵. Néanmoins, devant la surabondance de présentation de malheurs dans les médias, il est difficile de croire que tous et toutes ne ressentent véritablement que de la compassion lorsqu'il·elle·s les regardent:

*Who has the energy and emotional resources to feel deeply and every time one is confronted by suffering? If pure empathy was the consistent and ruling action, we might typically turn away and avoid learning about these events rather than maintaining an exhausting focus. Furthermore, many of these events may actually cause the opposing emotion of schadenfreude.*²³⁶

Cette joie causée par le malheur d'autrui peut avoir plusieurs causes. Une étude réalisée auprès de spectateurs de télé-réalité constate que la « *downward comparison* » et l'impression que l'autre mérite ce qui lui arrive provoquent chez eux la *Schadenfreude*.²³⁷ La « *downward comparison* », ou la théorie de comparaison sociale descendante, « pose qu'une personne ressentant des affects négatifs peut améliorer son propre bien-être en se comparant avec une autre personne moins

²³³ Voir *ibid.*, p. 231, 237.

²³⁴ Voir *ibid.*, p. 231.

²³⁵ Richard H. Smith, Caitlin A. J. Powell, David J. Y. Combs, et al., « Exploring the When and Why of Schadenfreude », *Social and Personality Psychology Compass*, vol. 3, n° 4, 2009, p. 530.

²³⁶ *Ibid.*, p. 530-531.

²³⁷ Voir Eva Katharina Hammes, « Qualitative Study on Reality TV Motivations », dans *Glorifying the Simple Life: Analyses of Socio-Psychological Constructs in the Context of Reality TV*, Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2016, p. 77-78.

fortunée qu'elle²³⁸ ». L'impression que les autres méritent leur sort (à cause de leur condition sociale, de leur façon de traiter les autres concurrents ou des propos qu'ils tiennent dans les « confessionnaux ») alimente grandement le sentiment de *Schadenfreude* chez les téléspectateurs, qui vont jusqu'à regarder les émissions dans le but de le ressentir²³⁹. Le roman de Nothomb dénonce d'ailleurs cette propension des téléspectateurs à la joie maligne : « Les spectateurs attendaient avec impatience la séquence des kapos : ils savaient qu'ils pourraient les haïr et que ceux-ci l'auraient bien cherché, qu'ils allaient même fournir à leur exécution un surcroît d'arguments. » (*AS*, p. 15) Il semble que les téléspectateurs aient besoin de détester les gens, de se sentir supérieurs à d'autres êtres, comme le pose la théorie de comparaison sociale²⁴⁰. La médiation facilite le processus : il est plus facile de détester une personne qui nous est présentée uniquement de façon négative (au moyen du regard de la caméra) et que nous n'avons pas à côtoyer au quotidien²⁴¹.

Les lectrices ne vont généralement pas jusqu'à « haïr » certains personnages comme les téléspectateurs de la citation ci-dessus. Elles lisent toutefois, pour se distraire, un roman portant sur les infortunes d'êtres qui se trouvent coincés dans un spectacle télévisé reproduisant les conditions de vie des victimes de l'Holocauste. Le plaisir à lire et le désir de lire sur ce qui se produit dans l'émission « Concentration » ainsi que sur la maltraitance de Pannonique qu'éprouvent les lectrices s'apparente grandement à la *Schadenfreude* que ressentent les téléspectateurs fictifs de l'émission. Comme les téléspectateurs, elles sont « écœuré[e]s autant que fasciné[e]s » (*AS*, p. 27). Le double mouvement d'attraction et de répulsion est caractéristique de l'expérience du téléspectateur fictif, participant activement à son plaisir voyeur. Au cours de son expérience de lecture, le lectorat est donc amené à ressentir des émotions similaires à celles des téléspectateurs de télé réalité, à adopter leur regard, ce qui contribue à produire l'effet que le livre « joue » à la télé réalité.

Pour donner l'impression à la lectrice qu'elle observe, elle aussi, l'émission comme si elle passait à la télévision, la narration recourt au dialogue pendant de longs passages. Ayant une importance cruciale en télé réalité puisqu'ils représentent le principal moyen de connaître les

²³⁸ Traduction libre de la citation: « *The theory of downward comparison posits that persons experiencing negative affect can enhance their subjective well-being through comparison with a less fortunate other* », dans Thomas Ashby Wills, « Downward Comparison Principle in Social Psychology », *Psychological Bulletin*, vol. 90, n° 2, 1981, p. 245.

²³⁹ Voir Eva Katharina Hammes, *op. cit.*, p. 94.

²⁴⁰ Voir *ibid.*, p. 80.

²⁴¹ Clay Calvert, *Voyeur Nation : Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Boulder, Westview Press, 2000, p. 24.

candidats, les dialogues servent à aussi faire entendre les avis des personnages d'*Acide sulfurique*. Les séquences, plus ou moins longues, sont rapportées par le narrateur. Le passage suivant présente une partie d'un dialogue entre Pannonique et Zdena, qui s'étend sur plus de cinq pages dans le roman :

- Vous venez souvent me regarder comme ça, quand je dors?
- C'est la première fois. Je te jure que c'est vrai. Je n'ai pas de raison de mentir, je suis en position de force.
- Comme si les forts ne mentaient pas!
- Je mens beaucoup. À toi, je ne mens pas.
- Qu'est-ce que vous voulez?
- Te dire quelque chose.
- Et que voulez-vous me dire?
- Que je suis d'accord avec toi. Les spectateurs sont des salauds.
- Vous me l'avez déjà dit. C'est pour ça que vous venez me déranger?

Pannonique s'étonnait de l'insolence de son propre ton. C'était plus fort qu'elle.

- Je voulais te parler. Nous n'en avons jamais l'occasion.
- Peut-être que nous n'avons rien à nous dire.
- Moi, j'ai des choses à te dire. Tu m'as ouvert les yeux.
- Sur quoi? demanda Pannonique avec ironie.
- Sur toi.
- Je n'ai pas envie d'être un sujet de conversation, dit la jeune fille en s'éloignant.

La kapo la rattrapa d'un bras autrement musclé que le sien.

- Toi, c'est beaucoup plus que toi. Ne crains rien. Je ne te veux aucun mal.
- Il faut choisir son camp, kapo Zdena. Si vous n'êtes pas dans le mien, vous me voulez du mal.
- Ne m'appelle pas kapo Zdena. Appelle-moi Zdena tout court.
- Aussi longtemps que vous serez qui vous êtes, je vous nommerai kapo Zdena.
- Je ne peux pas changer de camp. Je suis payée pour être kapo.
- Argument atroce.
- J'ai peut-être eu tort d'accepter de devenir kapo. Mais maintenant que je le suis, c'est trop tard.
- Il n'est jamais trop tard pour cesser d'être un monstre.
- Si je suis un monstre, je ne cesserai pas de l'être en changeant de camp.
- Ce qui est monstrueux en vous, c'est la kapo, ce n'est pas Zdena. Cessez d'être kapo, vous ne serez plus monstrueuse.
- Concrètement, ce que tu proposes est impossible. Il y a une clause dans le contrat des kapos : si nous démissionnons avant la fin de notre année de travail, nous devenons immédiatement prisonniers.

Pannonique pensa qu'elle mentait peut-être. Tant pis, elle n'avait pas le moyen de vérifier ses dires.

- Comment avez-vous pu signer un contrat pareil?
- C'était la première fois qu'on voulait de moi.

[...]

(*AS*, p. 113-115)

Le fragment présenté donne un bon aperçu de la longueur des dialogues entre Pannonique et Zdena. Entrecoupées de courtes phrases descriptives et informatives, les répliques ont un rythme rapide. Elles s'enchaînent les unes aux autres, rarement suivies d'incises ; les paroles paraissent enregistrées, rapportées sans grande réflexion. La discussion entre les deux jeunes femmes est retranscrite comme si elle faisait partie du script télévisuel. Si le temps présent et la longueur du

dialogue permettent d'offrir à la lectrice un semblant de « direct » pendant un certain temps, la présence des quelques phrases du narrateur au passé simple rappellent le travail de retouche que demande le récit : le livre ne permet pas le « *live* ».

Dans *Acide sulfurique*, comme souvent en télé réalité, le direct n'est qu'une illusion ; l'émission demande un montage particulier d'événements pour pouvoir entrer dans la case horaire qui lui est attribuée. L'autrice, en mimant le « faux direct », rappelle le simulacre auquel s'adonne ce genre d'émissions. Les courts chapitres sans titre, au nombre de pages très variable, et rassemblés en quatre parties, donnent l'impression d'un montage de moments forts, procédé habituel de la télé réalité. Le roman offre des « scènes » à ceux-elles qui le lisent, des moments parfois détachés les uns des autres. L'absence de lien entre les scènes permet de reproduire l'effet de montage caractéristique de ce type de contenu télévisuel. Les lectrices, à l'instar des téléspectateurs, passent d'un moment fort à un autre ; comme les réalisateurs d'émissions de télé réalité, Nothomb assemble des épisodes de la vie de Pannonique et de Zdena pour n'offrir que les « *highlights* » à ses lectrices. Elle termine chacune des parties sur des événements choquants, tenant ainsi son lectorat en haleine, comme le fait la télévision avant les passages publicitaires ou à la fin d'une émission.

En somme, le roman *Acide sulfurique* semble « contaminé » dans sa forme même par la télé réalité : plusieurs caractéristiques de la télévision sont transposées dans le support médiatique qu'est le livre. En faisant dévier l'attention de sa lectrice vers l'intrigue plutôt que vers la critique de la télévision, en faisant des « gros plans » sur certains personnages et en mettant l'accent sur le secret dont la lectrice est dépositaire, Nothomb fait en sorte que l'expérience de lecture se rapproche de celle du visionnement d'une émission. En d'autres mots, l'autrice mime la télé réalité dans son roman en rappelant le simulacre du direct et en encourageant la pulsion voyeuriste de ses lectrices, leur distanciation avec les personnages et leur joie maligne – la *Schadenfreude*. La construction du texte est donc influencée par les traits formels et par le fonctionnement des émissions de télé réalité : le « nouveau » média de la télévision a un impact sur l'« ancien » que représente l'écriture, ce qui exemplifie l'échec de l'étude des médias dans un « rapport d'antériorité²⁴² » qu'ont constaté les théoriciens de l'intermédialité²⁴³.

²⁴² Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 33.

²⁴³ Voir *ibid.*

3.2 LES SORCIÈRES DE LA RÉPUBLIQUE DE CHLOÉ DELAUME : UNE LECTRICE QUI VOIT ET QUI ENTEND

Delaume offre elle aussi à la télévision une place non seulement thématique au sein de la fable, mais également structurelle et stylistique. Les médias occupent de manière générale une position prépondérante dans son œuvre littéraire et dans ses performances²⁴⁴. Dans *Les Sorcières de la République*, elle joue avec la porosité des dispositifs médiatiques : une fois de plus, le livre mime le téléviseur, c'est-à-dire un dispositif audio-visuel. C'est pourquoi, tout au long du roman, Delaume redouble d'ingéniosité pour donner l'impression à la lectrice qu'elle peut *voir* et *entendre* en direct comme un téléspectateur, sans pourtant lui offrir d'images ni de trame sonore à écouter simultanément.

3.2.1 En direct : le narrateur-caméra

Alors que la narration de Nothomb, détachée des événements, crée une distance reproduisant l'état d'observation, Chloé Delaume place sa lectrice dans la position du téléspectateur de façon bien différente. Loin d'être neutre, la narration des *Sorcières de la République* rejoue plutôt les codes du direct en étant entièrement basée sur la retranscription de la parole (que l'on imagine orale) des personnages ainsi que sur la reprise des « *hashtags* » communs sur les réseaux sociaux.

Dès le titre de la première partie du roman, « Bienvenue chez vous » (*SR*, p. 7), Delaume place l'intrigue dans le contexte de la télévision post-numérique, où des téléspectateurs regardent le contenu à partir de « chez eux ». La première page du roman confirme ensuite aux lectrices qu'elles « écoutent » la télévision :

²⁴⁴ Sylvie Ducas, « Faire écouter la littérature avec les yeux : variations de l'ethos de l'écrivain dans un environnement numérique : les sites d'Éric Chevillard, de Chloé Delaume et de Régine Detambel », *Itinéraires*, vol. 2015, n° 3, 2016, p. 5-6.

Chaîne continue

#LIVE

« Ce procès, je l'ai attendu. Autant que toi, peuple de France. Lever le voile sur le Grand Blanc, accéder à cette vérité que nos aînés ont effacée et tremblent de redécouvrir. Accéder à la vérité. Les faits, les événements, l'heure est enfin venue de les regarder en face. En face, peuple de France. Que tes mains en soient sales, ou celles de tes aïeux.

(SR, p. 9)

À l'aide du « #Live », connu sur les réseaux sociaux pour indiquer le direct, et du titre « Chaîne continue » qui fait référence aux chaînes d'informations télévisuelles en continu, la lecture de l'incipit est balisée. Le personnage s'adresse au « peuple de France », à la deuxième personne du singulier, ce qui donne l'impression aux lectrices de faire partie de ce groupe. Elles entament leur lecture en plein dans l'action, en suivant le discours du Président Barnabé Plouguel-Castelain, sans qu'elles ne le sachent. Cela ne leur est expliqué qu'une fois le discours achevé, quelques pages plus tard, par la commentatrice Marjolaine Pithiviers :

– Ici Marjolaine Pithiviers, vous êtes sur Canal National et nous sommes en direct du Tribunal du Grand Stade de Paris où nous allons suivre ensemble cette semaine de procès absolument exceptionnel.

Comme vous le voyez, ici, quatre-vingt-dix mille citoyens surmotivés, venus de toute la France pour vivre cette incroyable aventure historique de l'intérieur, font une interminable ovation à notre Président. Un Barnabé Plouguel-Castelain tel qu'on l'aime, la quarantaine directe et sincère, plus élégant que jamais dans son costume Yves Saint Laurent. Un discours à son image. Un réquisitoire de stature présidentielle. Qui revisite les classiques, en conserve le sens de la mesure, de l'équilibre, de la coupe, du revers. Tout en y ajoutant ce qui a toujours été sa marque de fabrique : un franc-parler, dans une voix de velours. Ici, je ne vous cache pas que l'émoi est profond, la liesse incontrôlable, l'allégresse communicative. Vous entendez ces cris, ces hourras. Vous voyez ces banderoles. *La jeunesse à jamais reconnaissante – Barnabé mon amour – La vieillesse repentante – Tous unis contre la sorcière.* (SR, p. 17-18)

Marjolaine Pithiviers rappelle aux lectrices quelle chaîne de télévision elles ont sélectionnée : « vous êtes sur Canal National, nous sommes en direct du Grand Stade de Paris », faisant rapidement d'elles des « téléspectatrice » à l'écoute de la « chaîne continue ». Le lectorat retrouve

les codes du discours de la télévision en direct dans l'intervention de Marjolaine et se reconnaît dans le « vous » auquel elle s'adresse. La façon dont elle décrit les événements au présent et fait des remarques lui rappelle le commentateur sportif, ce qui suggère que la défense de la Sybille s'apparente à un événement sportif qu'il regarde à distance.

Le discours du commentateur du direct qu'utilise Marjolaine Pithiviers est transposé au sein du livre et y apparaît de manière autonome : les lectrices constatent qu'elles n'ont pas besoin d'écran ou de connecter leur cerveau à la chaîne pour « suivre ». Toutefois, la répétition d'expressions faisant référence à la vision et à l'audition (« comme vous le voyez », « vous entendez », « vous voyez » « voix de velours ») souligne le fait qu'elles ne peuvent pas, en vérité, voir ou entendre, car elles ne « suivent » l'événement ni à la télévision, ni avec leur « cerveaux connectés », mais bien grâce à leur livre : elles ne peuvent qu'imaginer ce qui se passe grâce aux descriptions que leur font Marjolaine et la Sybille.

D'ailleurs, la plupart du temps, ce n'est pas Marjolaine Pithiviers qui prend la parole, mais bien la Sybille. Des pages durant, la protagoniste parle, raconte ses origines, les débuts du Parti du Cercle, et ce, sans interruption. Seuls les chapitres découpent le long monologue que tient la Sybille lors de son procès de plusieurs jours et permettent de l'intercaler avec d'autres interventions (présentation de preuves utilisées lors du tribunal, adresses de Marjolaine Pithiviers, etc.). Bien qu'il soit oral, le discours de la Sybille ne comporte pas les marques habituelles du dialogue écrit ; il s'enchaîne, de paragraphe en paragraphe, sans incise, comme dans l'extrait suivant :

Ce dimanche-là, oui, j'y reviens. Dans la demeure des dieux parfaitement oubliés et néanmoins soumis aux antihistaminiques, assise aux pieds d'Héra sur mon pouf en peau de cerf.

L'Apocalypse était prévue le 21 décembre 2012, ça tombait le vendredi suivant, je venais de les en avertir. L'Apocalypse, la fin du monde, l'extinction de votre espèce. La prophétie maya, oui, monsieur le Président.

Il ne restait que cinq jours, je les prenais de court. Héra, Hestia, Déméter, Aphrodite, Artémis, Athéna. À l'heure du thé, sous les colonnes, pendant que les dieux jouaient au tarot du côté des champs Élysées. Un quartier résidentiel situé dans l'ouest des Enfers, là où le printemps est éternel et la population composée de héros à la retraite. C'est ici que Zeus frères & fils occupaient leurs journées depuis que la concurrence les avait mis hors jeu. Le succès de Jésus-Christ leur a été fatal. L'arrivée du monothéisme, ils n'ont pas su s'y adapter, pourtant je les avais prévenus : *La tendance sera aux dieux uniques*. Ces vaniteux ne m'ont pas crue. Ils ont préféré négocier, persuadés qu'ils trouveraient, entre divinités et mâles de la même trempe, alliances et arrangements. (SR, p. 40-41)

La Sybille parle seule, certes, mais elle s'adresse au Président et à tous les spectateurs (- lecteur·trice·s). Elle raconte sa vie et tous les événements qui ont mené à l'élection du Parti du

Cercle, puis elle les commente et les explique. Ici, elle relate le moment où elle fait l'annonce aux déesses de la date de l'Apocalypse, puis elle critique vivement le système patriarcal croyant en sa supériorité naturelle, en s'appuyant sur l'exemple du Panthéon de dieux grecs qu'elle conseille. Le roman présente le discours de défense de la Sibylle devant le tribunal tel qu'il aurait été dit, en rapportant *directement* aux lectrices les paroles de l'accusée. On pourrait aller jusqu'à avancer que, dans une démarche intermédiaire, Delaume fait du regard de la caméra son narrateur : la caméra imaginée, retransmettant les images aux spectateurs, offre une narration dans laquelle l'intervention ne peut être perçue par le téléspectateur ou le lectorat. Les mots de la Sibylle ne doivent pas sembler retranscrits : l'écriture s'applique à les faire paraître comme entendus au moment où ils sont prononcés. Les « dit-elle », « croyait-elle », « pensaient-ils » sont effacés, car ils permettraient de voir l'action d'une personne qui écrit un récit, nécessairement après que les événements se soient produits. Il est impossible de retranscrire assez rapidement pour assurer l'immédiateté du direct ; néanmoins, l'omission des codes du dialogue intercalé permet de contribuer à un *effet* de direct propre à la télévision²⁴⁵. De fait, aucun tiret, aucun guillemet n'apparaît dans l'extrait présenté ou dans les moments de témoignage de la Sibylle. Elle « parle » donc au « je » des pages durant, en utilisant certaines formules rappelant le discours oral, comme « oui, j'y reviens », « le 21 décembre 2012, ça tombait le vendredi suivant », « oui, monsieur le Président ». Après un certain temps, les lectrices en viennent à imaginer sa voix mythique, à *l'entendre* s'adresser à elles. Contrairement à *Acide sulfurique*, où le narrateur extérieur est très présent, favorisant ainsi la prise de distance psychologique d'avec les victimes de la télé-réalité, la voix narrative de *Les Sorcières de la République* s'efface au profit du calque de l'esthétique du direct²⁴⁶. La lecture semble être simultanée avec la parution à l'écran. Les lectrices ne voient guère une retranscription ultérieure des événements : elles sont intégrées à l'intrigue au présent, en tant que (télé)spectateurs du Tribunal.

Delaume tente donc de mimer le direct dans un roman (paru dans sa forme traditionnelle, soit le livre), ce qui implique nécessairement un processus différé (écriture, retouches, édition, impression, etc.). En faisant du regard de la caméra son narrateur, elle parvient malgré tout à donner l'impression d'une simultanéité d'action entre les événements se déroulant dans le « livre-écran » et la lecture.

²⁴⁵ Voir la partie 1, page 27.

²⁴⁶ L'esthétique du direct, selon André Bazin, est ce qui contribue à recréer l'« effet de réalisme » du direct, même lorsque l'émission est en réalité présentée en différé. Voir Gilles Delavaud, *op. cit.*, p. 55.

Ce choix d'un narrateur « caméra » extérieur a une conséquence notable : toute pensée des personnages qui n'est point exprimée à voix haute n'est pas mentionnée, mis à part dans les toutes dernières pages du roman. Pendant près de 340 pages, la lectrice n'a guère accès à l'intériorité des personnages ; seulement à ce qu'ils disent verbalement et projettent à travers leur apparence. Les yeux et les oreilles de la caméra dictent donc ce à quoi a accès le sujet lecteur, comme à la télévision. Le narrateur-caméra est contaminé par la caméra de télévision : il ne fait « que transmettre », c'est pourquoi on le croit trop souvent impartial. Le choix d'un narrateur-caméra a des implications profondes dans le roman puisqu'il amène l'autrice à s'inspirer de la multimédialité du média télévisuel, à donner l'impression à ses lectrices qu'elles peuvent voir et entendre ce qui leur est transmis.

3.2.2 Trame sonore : faire entendre les mots

Non seulement la télévision stimule-t-elle la vue en diffusant des images en mouvement, elle fait également appel à l'ouïe. Ce média est reconnu comme étant audio-visuel : il fait autant appel aux deux sens. C'est pourquoi une certaine confusion demeure au Québec : certain·e·s diront qu'il·elle·s « regardent » la télévision, d'autres diront qu'il·elle·s l'« écoutent ». Assurément, de multiples émissions font entendre des voix, mais aussi diverses trames sonores, qui établissent des ambiances, véhiculent des émotions, « remplissent des temps morts » (par exemple : quand une personne arrive sur le plateau d'un talk-show, un *jingle* est joué pendant son déplacement jusqu'à l'hôte). Sans l'aide de CD ou de trame sonore, Chloé Delaume simule l'audition en faisant résonner des morceaux musicaux dans la tête de son lectorat. Par exemple, elle reproduit la trame sonore qui joue en arrière-plan de la première « action de terrain » (SR, p. 139) que raconte la Sybille :

3 minutes et 20 secondes, à chaque étage, nous continuons. *Call me maybe*, Carly Rae Jepsen, le hit pop de l'année écoulée, entraînant, primesautier, en envoûtant la foule, nous en danserions presque. Je dessine par mes pas, dans le grouillement humain *I wasn't looking for this* un cercle, puis des étoiles *but now you're in my way*. Je provoque à chaque pas, je m'en souviens très bien. *Your stare was holdin'*, discrètement les revers des pantalons roussissent, les coutures des sutures, les poches et les ourlets se moient en cicatrices. *Ripped jeans Skin was showin'*, les points piqués prennent vie, asticots mordorés. Déjà les signes émergent des cabines. *Hey, I just met you*, les rideaux se refusent, les portemanteaux s'effritent. *And this is crazy* essayage cage otage. L'objectif n'était pas de semer la terreur. Seulement, je vous le rappelle, de marquer les esprits. (SR, p. 147-148)

Des paroles de la chanson *Call Me Maybe* de Carly Rae Jepsen, en italique, entrecoupent la description des événements que la Sybille raconte de manière à *faire entendre* les paroles de la

chanson au rythme de la description. Les vers de la chanson agissent en trame sonore des événements, à la fois dans l'histoire que raconte la protagoniste et dans le livre. Toute lectrice connaissant la chanson populaire est interpellée, l'entend pratiquement en lisant le passage. La présence des italiques lui permet de distinguer graphiquement la description des éléments auditifs de la description des événements, qui se veut davantage visuelle. En faisant entrer la musique dans le livre de la sorte, Delaume s'approprie les codes de la télévision pour rendre le livre intermédial. Le « livre-écran » de Delaume ajoute ainsi à l'expérience des lectrices, qui doivent souvent imaginer tous les sons décrits dans un livre. Ici, elles connaissent déjà le morceau musical (ou peuvent y accéder rapidement sur internet) et ont l'occasion de l'« écouter » progresser au fil de la description de l'événement, comme dans les médias de l'écran. La trame sonore, habituellement extérieure au dispositif qu'est le livre, réussit à y faire son chemin pour encourager le lectorat à « entendre ». Le roman de Delaume, tout en demeurant un « simple livre », se travestit donc momentanément, en se laissant imprégner d'un autre médium pour en porter les traces.

3.2.3 Donner à voir : rapprocher la lectrice du téléspectateur

Évidemment, il est impossible de faire de la lectrice un véritable membre de l'auditoire qui puisse entendre les sons ou voir un écran, pour la simple raison que le livre n'est pas un téléviseur. Comment, sans écran et sans image, Delaume parvient-elle à *faire voir* à son lectorat ou à rapprocher son expérience de celle du téléspectateur ?

Avant tout, Delaume replonge ses lectrices dans leurs habitudes de téléspectatrices, en intégrant et en adaptant les codes de la télévision au sein du livre. Dans *Les Sorcières de la République*, elles reconnaissent les publicités, qui donnent à la télévision son rythme interrompu à des intervalles régulières. La publicité, dans le roman, s'adresse parfois directement à elles, en les interpellant, en leur disant qu'elles devraient se procurer certains produits :

Les enchères sont ouvertes, pourquoi ne pas vous lancer? Un petit bout d'histoire qu'on peut vous encadrer, baguettes dorées et plaques de verre. Imaginez le cachet. Au-dessus du buffet, en face du canapé? Optimiser son intérieur, tout en soutenant la politique du ministère du Recadrage, n'est-ce pas là l'idéal, un geste citoyen, un achat productif. (SR, p. 114-115)

La publicité, moyen de financer les émissions, permet d'ancrer les lectrices encore davantage dans ce monde télévisuel dans lequel elles sont entrées. Dans le passage cité ci-dessus, Marjolaine

Pithiviers encourage le public à se procurer les objets en les affichant, puis vante les mérites du « citoyen » qui se les procure. La publicité ressemble énormément à celles que l'on voit dans les chaînes de télé-achat, dans lesquelles les présentateur·trice·s décrivent les qualités de produits qu'il·elle·s ont sous la main et dont il·elle·s font la démonstration devant la caméra. Les objets sont exhibés sur les écrans et les téléspectateurs sont encouragés à appeler un numéro de téléphone pour les acheter.

Ce n'est toutefois pas la seule façon de faire de la promotion à la télévision. C'est pourquoi d'autres types de publicité sont intégrés à la narration :

C'est le cas d'Athanagore et de Jon-Snow, deux cinquantenaires actifs très impliqués, venus de la presqu'île de Vannes en ballon dirigeable, avec leur fils Jean et des ventilateurs portatifs, des serviettes préhumidifiées et cette formidable glacière en coque de bambou sculptée à la main, qui, je ne pense pas me tromper, est issue de la toute dernière collection French Home Men, ne niez pas, messieurs, vous avez craqué, je comprends, c'est une petite merveille de technologie et de bon goût fabriquée dans nos centres de réfugiés climatiques, le savoir-faire de l'ancienne Asie alliée au *made in France*, il y a des avantages à la relocalisation. (SR, p. 32-33)

Chloé Delaume profite de la publicité pour critiquer la « relocalisation » des entreprises souvent en Asie en se munissant d'un ton ironique. La « formidable glacière en bambou » utilisée par deux spectateurs du Tribunal ayant gagné des billets pour assister en direct à l'événement est présentée comme un incontournable. La publicité ressemble aux nombreux « placements de produits » retrouvés dans les émissions de fiction et de télé-réalité et pour lesquels les entreprises paient afin que leurs produits soient affichés, utilisés ostensiblement par les personnages et/ou les « stars », qui témoignent de leur satisfaction. Alors que les images des produits apparaissent aux yeux des téléspectateurs de la « Chaîne nationale », les lectrices ne peuvent les voir : elles doivent, une fois de plus, se contenter des descriptions qu'en fait Marjolaine Pithiviers pour imaginer les produits.

La vue est d'ailleurs fortement sollicitée tout au long du Tribunal. À quelques reprises, la Sybille demande à la régie d'intervenir pour faire voir certaines images aux spectateurs, pour illustrer ses propos. Elle réclame, en premier lieu, la projection d'une carte pour expliquer le « Vent d'autan » :

Le Vent d'autan, vous ne voyez pas? Peut-être qu'une carte serait la bienvenue, si la régie pouvait, merci infiniment.

Le Vent d'autan est un vent qui souffle dans le sud et le sud-ouest de la France. Depuis le Massif central, le long de la Garonne, le long de la Dordogne, il souffle jusqu'à la partie orientale du Bassin aquitain. Depuis le Lauragais jusqu'au creux du Cantal. Sa zone d'influence couvre 35 000 m². Le Vent d'autan rend fou dans le Languedoc et la région qui s'appelait Midi-Pyrénées. Il fait encore

beaucoup de dégâts dans le complexe Occitania, la vallée Lagardère et la plaine Bolloré. Il suffit d'un verre d'eau, de beaucoup de concentration et de la bonne formule. (SR, p. 26-27)

Le simple fait d'évoquer une carte fait directement appel au visuel. La lectrice ne bénéficie pas de la carte, mais toute personne ayant des connaissances géographiques de la France peut l'avoir en tête ; sinon, elles sont aisément accessibles sur Internet. Cette carte projetée fait sans doute allusion aux cartes de météo, qui illustrent les mouvements des vents aux téléspectateurs. Puisque la Sybille décrit le mouvement du Vent d'autan à la lectrice *comme s'il* y avait un support visuel, elle ne peut s'empêcher de *voir* la carte, de *voir* le mouvement du vent, de le penser en fonction de la carte de météo.

De façon similaire, la Sybille propose plus loin à la régie de montrer une capsule permettant aux téléspectateurs de comprendre qui est François Hollande, le président élu au moment de la campagne du Parti du Cercle :

Je me permets, si en régie c'était possible de faire un point sur François Hollande, que tout le monde voie de quoi on parle. *Le changement, c'est maintenant*, le président *normal* d'un *gouvernement exemplaire*. Voilà, parfait. (SR, p. 185)

Le 2 mai 2012, donc bien avant qu'on emménage, le débat du second tour avait lieu à la télévision. François Hollande *Le changement, c'est maintenant*, vs Nicolas Sarkozy *La France forte*. Regardons les images. Encore un grand merci à Théo-Kev et Marc-Antime, toujours aussi rapides et efficaces. (SR, p. 187)

Les capsules vidéo permettant des retours en arrière sont un procédé fréquent en télévision, autant dans les émissions de fiction que dans celles axées sur l'information, le réel. Elles sont une façon efficace d'expliquer le passé, mais aussi et surtout de rendre un récit visuel. La lectrice sait donc exactement ce à quoi la Sybille fait référence lorsqu'elle demande l'intervention de la régie pour que « tout le monde voie de quoi on parle ». Encore, l'accent est mis sur la vue : la Sybille ne veut pas seulement que les (télé)spectateurs sachent, mais bien qu'ils « voient » les « images ».

Une fois de plus, le lectorat n'a pas accès aux images évoquées par la Sibylle mais, contrairement aux téléspectateurs fictifs, il a vécu cette période. Il sait à quelles personnalités politiques l'œuvre fait référence puisque les événements se sont déroulés, pour lui, il y a quelques années. Les lectrices actuelles n'ont pas vraiment de recherche à faire : elles se souviennent de la campagne électorale de François Hollande. Malgré tout, la Sybille leur rappelle les slogans des candidats électoraux de façon à les remettre dans le contexte de l'époque, mais aussi afin de faire revenir les images à leur mémoire, de même que les voix des candidats. Peut-être que les lectrices

auront à l'avenir plus de difficulté à comprendre et devront se rendre sur Internet pour avoir plus d'informations, pour *voir*.

La capacité de voir l'image du lectorat des *Sorcières de la République* est souvent directement liée à sa capacité d'imagination. Étant constamment interpellées en tant que téléspectatrices, les lectrices sont toujours invitées à voir, à regarder. Pour qu'elles puissent imaginer correctement une scène ou un personnage, elles doivent avoir en leur possession un minimum d'informations descriptives. Or le téléspectateur fictif, dans ce roman, doit regarder les images, ne jamais détourner son attention de ce qui lui est demandé. Il ne doit, à l'opposé des lectrices, jamais avoir à imaginer. Il ne doit pas réfléchir. La chaîne lui offre directement le contenu pour qu'il ait à accomplir le moins de travail mental possible. C'est ce que le lectorat découvre lorsqu'on explique que l'équipe technique a procédé à une recreation visuelle des scènes que raconte la Sibylle.

Formules génériques

#LOAD

ASSISTANCE PROJECTIVE – Canal National vous informe qu'en vertu de la charte *Suivre ensemble*, appliquée à la demande du ministère de la Culture & du Divertissement productif, en partenariat avec le Pôle numérique des Intermittents du spectacle organisé, un dispositif de soutien imaginaire vous est offert.

VISION DESCRIPTION – Afin de faciliter le processus de reconstitution mentale des scènes rapportées lors des aveux de l'accusée – En l'absence d'archives permettant d'identifier formellement la physionomie de ses complices – Grâce aux laboratoires GenoTech.

APPAREILLAGE DISTRIBUTIF – Canal National vous propose une incarnation numérisée des protagonistes, réalisée à partir des formules livrées par la Sibylle lors de ses interrogatoires préliminaires.

(SR, p. 38)

La chaîne crée des avatars pour les déesses à partir des descriptions fournies par la Sybille pour que le téléspectateur n'ait pas à faire un travail d'imagination. Les « incarnations numérisées » illustrent *visuellement* les personnages sur les écrans des téléspectateurs : il s'agit d'un procédé commun aux jeux vidéo, où il faut se représenter virtuellement, soit en avatar, pour jouer. Dans un grand nombre de jeux vidéo, les avatars sont inspirés d'acteurs ou de personnages déjà établis que l'on peut adapter à ses goûts et aux spécificités d'un jeu donné. C'est également le cas dans certaines émissions ou de certains films, où les personnages animés sont inspirés des acteurs qui en font les voix. Bien que la lectrice du roman ne puisse pas voir les créations numériques des déesses, elle a accès aux « formules génériques » ayant inspiré les « incarnations numérisées ».

FORMULES GÉNÉRIQUES

DISTRIBUTION DES COMPOSANTS

APHRODITE = Arielle Dombasle – Léa Seydoux + Barbie Peignoir x √ [(du temps l'irréparable outrage) + (la tristesse de Venise quand on ne s'aime plus)²]

HESTIA = Isabelle Huppert + Bree Van de Kamp x [(Les dames de la Poste)³ + (Dis-moi Céline les années ont passé)] + [(103 chapeaux de Sainte-Catherine) – (17 fois Cécile Cassard)]

DÉMÉTER = Catherine Jacob + Anémone x √ [(Les sanglots longs des violons de l'automne) + (Une maison bleue accrochée à la colline) + (une rhinite allergène des plus carabinée)]

HÉRA = Maria Casarès + Maria Pacôme x [(Ayant réussi l'amalgame de l'autorité et du charme + Cookie Dingler) + (J'ai eu ta peau Léon x Fallait pas commencer)²]

ATHÉNA = Amy Winehouse + Princesse Leia Organa d'Aldérande + Xena la guerrière x [(Le travail c'est la santé + Ville de lumière qu'ont-ils fait de toi) x (J'aime l'entreprise)]

ARTÉMIS = Nadia Comaneci + Katniss Everdeen + Diams époque La Boulette x [(Si maman si) + (C'est à Canary Bay houhou)]

(SR, p. 39)

Malgré l'absence d'image, la lectrice peut avoir une idée de la représentation des personnages, créés à l'aide de personnalités publiques, de personnages de fictions populaires et de paroles de chansons. Par exemple, la formule de l'avatar d'Artémis lui apprend que le personnage est inspiré

de la gymnaste roumaine Nadia Comaneci ayant été la première à obtenir une note parfaite de 10/10 en 1976 aux Jeux olympiques de Montréal ; de Katniss Everdeen, la protagoniste de *The Hunger Games* adepte de la chasse à l'arc ; de la rappeuse Diams, connue pour sa voix grave et ses cheveux courts, lors de la parution de « La Boulette », sa chanson décrivant la violence faite à une génération de jeunes qui se rebellent contre leur société ; de la chanson « Si maman si » interprétée par France Gall, qui traite d'une vie grise, routinière, solitaire ; et la chanson « Canary Bay » du groupe Indochine, qui porte sur une ville où des filles vivent ensemble, sans homme.

Les lectrices profitent, elles aussi, du « dispositif de soutien imagitatif », qui fait appel à la culture populaire. Chaque personnalité ou chanson des « formules génériques » leur en apprend davantage sur le personnage et sur sa personnalité, leur permet de mieux le cerner, de mieux se le représenter. Delaume joue avec les manières de représenter des personnages : elle s'inspire des médias de l'écran pour offrir une description physique et mentale des personnages des déesses qui se démarque de ce que l'on retrouve dans la plupart des romans, mais qui demeure tout à fait efficace. Le « livre-écran » de Delaume est un lieu où les médias se croisent et s'interpénètrent dans un rapport intermédial ; l'autrice va même jusqu'à reproduire une impression d'écran dans le livre.

3.2.4 La page et l'écran

Quoiqu'elles soient face à un livre ne contenant que des caractères textuels, les lectrices peuvent parfois avoir accès à un semblant d'écran de téléviseur tel qu'il s'afficherait au téléspectateur fictif. De fait, le livre permet, pendant plusieurs pages, de lire les échanges de courriels entre Jésus et Artémis.

Dossier épistolaire

#LOAD

Documents cités comme pièces à conviction – Lots 0235, 0236, 0237, 0238, 0239, 0240, 0241, 0242, 0243, 0244, 0245, 0246, 0247, 0248, 0249, 0250, 0251, 0252 et 0253 – Correspondance numérique originale imprimée sur papier recyclable format A4 – Tirage unique.

*

De : artemis.delolymp@gmail.com
Envoyé : 14 janvier 2013. 18 h 17
À : jesus-christ.superstar@royaumedescieux.org
Objet : after

Hello JC!

J'en reviens toujours pas d'être tombée sur toi, hier. Je te promets que je dirai rien, tu sais, moi aussi en ce moment, c'est compliqué avec ma famille. Ce que tu peux me faire penser à mon frère, d'ailleurs, c'est dingue. Ta façon de bouger, de mettre de l'ambiance. Apollon aurait adoré chanter du Dalida et te suivre de bar en bar assister à la multiplication des shots de vodka. C'est vraiment génial de s'être rencontrés, de savoir qu'on a quelqu'un à qui

(SR, p. 160-161)

Chaque courriel est séparé par un signe typographique, une étoile, et contient tous les codes habituels du courriel (les adresses du destinataire et du destinataire, la date et l'heure d'envoi, l'objet, et parfois même la mention « (Envoyé de mon iPhone) »). Les courriels, affichant une police de caractère différente, écrits dans une langue populaire reprenant l'argot parisien, et intégrant des signes typographiques créant des images (:/, <3) détonnent par rapport au reste du roman. On comprend rapidement que les courriels, considérés comme des pièces à conviction lors du procès, sont représentés sur les écrans des téléspectateurs, et sur l'écran des lectrices, *i.e.* la page. Dans les deux cas, les lectrices et les téléspectateurs voient la même chose : du texte. Ici, le livre et l'écran apparaissent comme équivalents dans leur fonction de contenant (ou d'affichage) de texte. L'expérience du lectorat, considéré dans la fable comme étant spectateur de la « Chaîne nationale », se rapproche grandement de l'expérience des téléspectateurs fictifs pendant la lecture de l'échange épistolaire. Quoique le texte ne défile pas sur la page comme il le ferait sur un écran, les sujets lecteurs ont momentanément accès à la même chose que les téléspectateurs : il·elle·s n'ont pas à faire travailler leur imagination davantage.

se confier. On est super différents, d'accord sur à peu près rien du tout, mais j'ai l'impression qu'on se comprend. Je sens que je peux te faire confiance. Ça me fait du bien, à moi aussi.

En attendant, je me suis levée il y a une heure et j'ai encore la gueule de bois. En plus j'ai perdu un de mes chiens en rentrant à pied du Marais. T'avais raison : aucun taxi n'a voulu de nous. Une fille en short seule en pleine nuit et sept pauvres dogues frigorifiés, mais les mecs, aucune compassion :/

Je sais pas comment tu fais pour leur trouver des qualités, à ces humains. En plus ils s'arrangent pas, avec les millénaires. Et pourtant toi t'arrives à tout leur pardonner. Pardonnez-moi, je sais pas faire. Pourtant j'ai essayé, et même encore y a pas longtemps. Si ça se trouve, c'est biologique, je suis la Chasseuse du croissant de lune, toi t'es l'Amour incarné mâle, les agneaux j'en fais des méchouis, j'y peux rien, c'est dans ma nature Lol.

À part ça, tu fais quoi, bogosse ?

Bises

*

De : jesus-christ.superstar@royaumedescieux.org
Envoyé : 14 janvier 2013. 18 h 32
À : artemis.delolymp@gmail.com
Objet : Re : after

Bénie soit la soirée d'hier, et toutes celles à venir ;) OKLM. Apéro à Bastille avec des potes. Je vais tester un nouveau club après, come on little sister !!! <3 (n'amène pas les chiens)

(Envoyé de mon iPhone)

*

L'impression de réplique de l'écran dans le livre revient à plus d'une occasion dans le roman. Ainsi, aux pages 67-68, la lectrice voit ceci :

Message à caractère informatif

#WARNING

ALERTE DIVERTISSEMENT – Canal National vous informe que vous ne vous êtes pas détendu(e) depuis 7 heures 52 minutes et 23 secondes.

POURY REMÉDIER – Vous devez impérativement visionner une des trois vidéos suivantes, sous peine de poursuites du ministère de la Santé publique, dans le cadre de sa lutte contre le burn-out.

VIDÉO 1 – Insolite – Sport – Exploit – Épreuve du 4 400 mètres haies aux Jeux pharmacolympiques : Regardez comment Armolin Merlot remporte la victoire in extremis grâce aux effets surpuissant du Boostotal*.

VIDÉO 2 – Humour – Peoplitique – Fou Rire – Découvrez la facétieuse Kendjilla Crespon, talentueuse it-girl et épouse du ministre de la Rentabilité du Territoire, en train de rendre les journalistes et le public hilares en révélant sur le plateau de France Direct comment son mari l'a séduite avec un avis d'expulsion.

VIDÉO 3 – Mignonitude – Citoyenneté – Spectacle – *Quota Académie*: cette adorable fillette nigérienne aveugle et ses trois petits chiens font une reprise de *La Marseillaise* qui va vous étonner.

– Dans le cadre de la campagne *Riez-Bougez*, partagez au moins 6 vidéos agréées LOL par jour –

(SR, p. 67-68)

La lectrice semble se trouver devant une reproduction de l'écran sur une page, tel qu'il s'afficherait aux yeux des téléspectateurs fictifs. Elle voit « l'écran », où des options de vidéos sont offertes pour la distraire, mais elle ne peut cliquer dessus. Les vidéos sont séparées les unes des autres dans des encadrés, ce qui donne une forme au texte et lui rappelle des choix s'affichant sur un écran. Une telle mise en forme ajoute nécessairement une dimension visuelle au texte, séparant ces pages du reste du roman.

Les vidéos décrites dans les rectangles font penser à ce que nous regardons aujourd'hui sur *Youtube* : un extrait de compétition sportive, d'entrevue, de compétition de chant pour enfant. La lectrice, selon l'alerte, devrait « impérativement » sélectionner une vidéo : or elle en est incapable. Elle se trouve dans une impasse : elle demeure une lectrice même si elle est considérée par la narration comme un téléspectateur.

Plus loin, aux pages 223-224, la lectrice est à nouveau confrontée à un choix de vidéos qu'elle doit sélectionner.

Sélection à la carte

#LOAD

Canal National est heureux de vous présenter, dans l'ordre que vous souhaitez, votre programme thématique idéal.

VIDÉO 1 – Fail – Humour – Politique – People –
Barnabé Plouguel-Castelain célèbre le rachat de l'Alsace en dansant une valse endiablée avec la P.-D.G. de la Germanie Secondaire. Regardez comment notre Président lui marche dessus!

VIDÉO 2 – Maxi Choupi – Émotion – LOL – Une compilation des plus adorables créations des laboratoires GenoTech. Laissez-vous émouvoir par les premiers pas d'une licorne, la baignade des nouveau-nés de BD Park, la solidarité des marsupilamis lors de la noyade du Grand Schtroumpf, et l'irrésistible reprise de *J'ai encore rêvé d'elle* par Barnabé Plouguel-Castelain et Bianca Castafiore.

VIDÉO 3 – À Montparnasse ce soir – de Calliope – Comédie épisodiquement chorale – Résumé: Le solstice d'été approche à grands pas, au quartier général

des déesses, chacune se bat pour faire avancer ses dossiers. Elles qui prônent la sororité sauront-elles se soutenir, en dépit de leurs urgences parfois peu compatibles? – Diffusion en visiodescription.

– Vous êtes sur Canal National – Merci de faire sous 10 secondes votre choix afin de vous divertir –

(SR, p. 223-224)

Contrairement à la première occurrence, cette fois elle poursuit sa lecture à la page suivante et remarque le titre « À Montparnasse ce soir » (SR, p. 225), soit le titre du troisième choix de vidéo.

Elle a décidé, ou plutôt s'est fait imposer, après « 10 secondes », de « regarder » celle-là. Delaume cantonne le lectorat du « livre-écran » dans une position de (télé)spectateur. De toute évidence, la lectrice n'est pas libre : elle ne peut donner son avis, même lorsqu'on le lui demande. Pourtant, elle se fait répéter sans cesse que son vote est important, qu'elle doit être active.

Au tout début des années 2000, la télévision interactive s'est développée rapidement et a pris l'assaut des ondes²⁴⁷. Cette interactivité est reprise dans le roman et poussée à l'extrême. Le téléspectateur se fait poser des questions afin de gagner des prix, comme à la radio ou dans les jeux de questionnaires télévisuels. Toutefois, la participation ne sert pas qu'à l'inclure ou à augmenter son expérience d'écoute, mais à le forcer à donner son avis, à prendre position.

Les lectrices sont, elles aussi, constamment interpellées : elles sont considérées comme des téléspectateurs, appelées à voter, à acheter, à « suivre ». Marjolaine Pithiviers (tout comme la Sybille) s'adresse à elles au présent et à l'impératif :

Vous êtes sur Canal National, ici Marjolaine Pithiviers, je suis assise dans les tribunes, au milieu du jury, pour nous permettre de vivre ensemble cet événement de l'intérieur. Vous rêvez, vous aussi, d'être assis parmi nous, ici, quatre-vingt-dix mille privilégiés, un événement exceptionnel. Pourquoi ne pas tenter votre chance en participant, là, tout de suite, à notre grand tirage au sort? Vous pourriez remporter un ticket pour le Grand Paris, deux nuits en chambre double dans un hôtel quatre étoiles, des bons d'achat alimentaires et deux places en tribunes VIP. Vous en rêvez? Si c'était vous? Un véhicule de luxe viendrait vous chercher demain matin. Cette semaine de fête nationale vous réserve peut-être, qui sait, de quoi vous assurer d'incroyables souvenirs. Ça peut être vous, croyez-moi. (SR, p. 35)

Vous êtes sur Canal National, vous aimez rester éveillés pour le bien de la société, qui mérite vraiment qu'on se mobilise pour elle. Des citoyens unis parce que épanouis en donnant leur avis. Un avis favorable au bien-être collectif. (SR, p. 220)

Je vous propose de poursuivre agréablement cette soirée thématique avec un divertissement adapté à votre taux actuel de sérotonine. Merci de prononcer « Neurotransmission acceptée » et de patienter durant le téléchargement. (SR, p. 221)

Les lectrices sont apostrophées dans les propos de Pithiviers, qui s'adresse à elles à l'aide du pronom « vous », leur demande de participer, de voter, de la croire, de rester éveillées, et leur donne des indications à suivre. Delaume travaille à créer une analogie entre les lectrices et la masse des téléspectateurs, ce qui leur donne l'impression d'être investies dans la fiction, même si elles ne peuvent voter. L'auteurice va jusqu'à laisser entendre que leur comportement est surveillé, comme celui des autres spectateurs fictifs de la France de 2062.

²⁴⁷ James Blake, *Television and The Second Screen: Interactive TV in the Age of Social Participation*, London, Routledge, 2017, p. 16.

Le poste de télévision constitue, dans *Les Sorcières de la République*, un véritable système de surveillance panoptique et synoptique. Tout comme il permet aux téléspectateurs de regarder le procès de la Sybille, il confère également au gouvernement le pouvoir de surveiller et de contrôler chacun·e des citoyen·ne·s français·es. Les téléspectateurs, comme l’imagine Foucault, sont prisonniers du regard des puissants. Les lectrices, dans « le livre-écran » de Delaume, sont elles aussi victimes de la surveillance panoptique :

Message à caractère roboratif

#WARNING

ALERTE BÂILLEMENT – Une contraction musculaire faciale intense et significative a été détectée.

CANAL NATIONAL VOUS RAPPELLE – Le programme diffusé contient des messages susceptibles de pénétrer votre esprit et d’infiltrer votre subconscient.

SÉCURITÉ HYPNAGOGIQUE – Lors du passage de la veille au sommeil, vos défenses psychiques sont fragilisées. Conformément à l’article 564-89B du Code de productivité civile, une décharge de 230 volts va vous être envoyée.

CONTRÔLE COMMUNAL – La dégradation volontaire du matériel urbain, ainsi que celle des logements sociaux et de fonction, est un délit passible de quatre-vingt mille francs d’amende, et de douze ans de travaux d’intérêt général.

– Nous vous rappelons qu’il est interdit de vous pendre,
sous peine de poursuite de votre famille –

(SR, p. 222)

L’écran des lectrices, la page, leur montre un avertissement sous forme d’un « *hashtag* » (« #Warning ») : le système de surveillance aurait détecté leur bâillement. Elles sont averties de rester éveillées, sans quoi une décharge électrique leur sera envoyée. Elles suivent le « programme » présenté, se font plus ou moins subtilement menacer : comme tous les Français à l’écoute, elles ne peuvent pas s’endormir (et même pas se pendre sans que les caméras les voient). Les Français·e·s sont « connecté·e·s » : il·elle·s semblent enchaîné·e·s à leur téléviseur,

directement branché·e·s dessus ou, pire encore, leur cerveau pourrait être contrôlé de manière à leur faire voir et entendre des images, sans qu'il n'y ait plus de téléviseur. Évidemment, le ton ironique de Delaume peut faire sourire, mais ses propos demeurent graves, critiquant la surveillance et le contrôle gouvernemental en les dissimulant derrière divers « divertissement[s] ».

Le livre-écran de Delaume reproduit les « pouvoirs » qui ont été attribués au téléviseur dans certaines œuvres artistiques. C'est qu'en effet, puisque l'écran permet de voir à l'extérieur comme une « fenêtre », le téléviseur a souvent été représenté en littérature et au cinéma comme un objet permettant d'être vu en retour, monitoré, contrôlé²⁴⁸. Delaume reprend ces sinistres images de l'écran dans son « livre-écran », ce qui teinte la réception de la lectrice, peu habituée à ce type d'expérience de lecture : les livres ne sont généralement pas représentés comme des dispositifs de surveillance. Un effet de lecture est créé, puisque le lectorat perçoit l'interaction entre les supports médiatiques que sont le livre et le téléviseur²⁴⁹. Contrairement aux téléphones, ordinateurs ou télévisions, les livres ne permettent habituellement pas de recevoir des alertes de la sorte. Delaume simule une capacité de réaction du livre en « empruntant » une fois de plus aux nouveaux médias pour donner une impression de « direct » inédite dans le domaine du livre.

En somme, *Acide sulfurique* et *Les sorcière de la République* sont des exemples de « livres-écrans », soient des livres mimant certaines pratiques caractéristiques de la télévision et des médias de l'écran. Quoique de façon bien différente, les romans de Nothomb et de Delaume montrent que les « supports, les technologies²⁵⁰ » ne se succèdent pas « gentiment, à la queue leu leu, comme si le nouveau n'était que nouveau, et l'ancien qu'ancien²⁵¹ ». Au contraire, le livre s'ouvre au « nouveau » : il est contaminé par les nouvelles technologies de l'écran, puisque les autrices font en sorte que l'expérience de leurs lectrices se rapproche de celle de téléspectateurs. L'influence de la télévision et des regards télévisuels sur les deux romans étudiés est donc loin d'être négligeable. Cette emprise du télévisuel sur le livre est-elle une marque de la fin du livre, de son impossibilité à conserver son importance comme support de lecture et d'imagination dans un monde où l'écran et l'image se font omniprésents ? Le livre peut-il véritablement offrir une expérience similaire à

²⁴⁸ Voir Chris Horrocks, *op. cit.*, p. 10.

²⁴⁹ Pour plus d'informations sur la perception des interactions médiatiques et la réception des œuvres, voir l'article d'Henk Oosterling, « Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an Ontology of the In-Between », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 29-46.

²⁵⁰ Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 49.

²⁵¹ *Ibid.*

celle que proposent les médias de l'écran ? La place structurelle des regards télévisuels, que les lectrices sont forcées d'adopter, en mine-t-elle la critique dans les romans ?

3.3 LE LIVRE-ÉCRAN : RÉSISTANCE ET OUVERTURE DU LIVRE

Vincent Kaufmann, en s'appuyant sur la célèbre formule « le médium, c'est le message²⁵² » de Marshall McLuhan, déclare qu'« on peut faire un pas de plus et affirmer qu'en étant le message, le médium ne cesse de *se célébrer lui-même*, de montrer ce qu'il sait faire et d'affirmer, implicitement et parfois explicitement, ce qu'il fait le mieux et de mieux²⁵³ ». Si les œuvres étudiées ont bien un livre pour support, nous avons tout de même remarqué l'impact notable de la télévision et des regards qu'elle formate sur la lectrice. Dans les romans, les livres semblent simultanément s'ouvrir à la télévision et y résister : l'ouverture du livre entraîne sa contamination, ce qui lui permet ensuite de critiquer la télévision, de s'y refuser.

3.3.1 Critique de la télévision et des regards télévisuels

Nothomb's critique of media, and reality television in particular, is compromised by her implication in the ideology of spectacle, suffering as entertainment, and voyeurism. The structural and stylistic aspects of her writing conform to the characteristics of reality TV. Were she critiquing the callous nature of spectacle, the distracting emphasis on individuals rather than larger social issues in Reality programming, or the voyeuristic impulse that drives the exploitation of Reality contestants' privacy, then her own novel would be incriminated as well²⁵⁴.

Si, pour Potok Saaris, la critique de la société du spectacle et de la violence de la télé réalité est amoindrie dans *Acide sulfurique*, j'avance que c'est justement en poussant le lectorat à adopter la position du téléspectateur voyeur que les romans à l'étude parviennent à déployer une grande puissance critique. Au fil de la lecture des « livres-écrans », les lectrices sont confrontées à leur propre curiosité et ne peuvent s'empêcher de constater qu'elles participent, elles aussi, à cette culture du spectacle complètement malsaine. Placer le lectorat dans la position des téléspectateurs le pousse à se voir tel qu'il est, à admettre sa culpabilité.

²⁵² *Ibid.*, p. 97.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Natalie Potok Saaris, *op. cit.*, p. 127.

La critique des regards télévisuels, métonymisés par la caméra, et de l'attitude du téléspectateur passe chez Nothomb et Delaume par la « contamination ». Les œuvres ne souhaitent guère faire la promotion de la télévision ni des regards qu'elle engendre : si elles se laissent contaminer, c'est pour mieux montrer leurs méfaits. Les romans, tout en intégrant certains éléments de la télévision à leur narration, lui résistent : ils critiquent son « inhumanité » et ils la parodient.

Dans *Acide sulfurique*, ce sont les incursions dans les pensées de Pannonique et de Zdena relatées par le narrateur omniscient qui permettent à la lectrice de comprendre leur profondeur, leur humanité. Nothomb brosse le tableau d'une télévision déshumanisante, et offre un retour vers la « voix humaine²⁵⁵ » (*AS*, p. 193) que (trans)porte le livre. L'autrice trace un portrait tout à fait négatif de l'organisateur de télé-réalité, qui ne se soucie jamais des « vedettes » de sa télé-réalité, mais beaucoup des cotes d'écoute. Sans doute, les organisateurs apparaissent eux-mêmes comme inhumains :

Entre-temps, elle maigrissait aussi. Être l'égérie du public ne la mettait pas à l'abri de la mort : les organisateurs se frottaient déjà les mains à l'idée de la télé-génie de son agonie transmise par cinq caméras. (*AS*, p. 52)

Le surlendemain, les organisateurs s'émerveillaient encore des taux d'audience :

- C'est extraordinaire : jamais, jamais nous n'avons eu un public aussi colossal!
 - Vous vous rendez compte : tous les médias ont applaudi cette prise de position de la petite, et le résultat obtenu est exactement l'inverse de ce qu'elle demandait aux téléspectateurs.
 - Pourvu qu'elle s'adresse encore à eux!
 - Cette gosse a vraiment le sens du spectacle!
 - Elle devrait faire de la télévision!
- Hilarité générale. (*AS*, p. 124)

Ils se « frottent » les mains en pensant à la mort de Pannonique, qui leur permettra d'augmenter le nombre de téléspectateurs. Ils rient d'elle lorsqu'elle supplie les téléspectateurs de cesser d'écouter l'émission, mais qu'elle provoque plutôt l'effet contraire, à leur grand bonheur. Si le livre de Nothomb propose à la lectrice d'adopter le regard du téléspectateur de télé-réalité, il ne la prive toutefois pas de scènes qui ne sont pas transmises aux téléspectateurs et qui critiquent vivement le système de ce genre d'émission. Le livre amène la lectrice (qui peut être une amatrice de télé-réalité) « *backstage* », de l'autre côté des caméras pour lui montrer ce côté malsain, caché aux téléspectateurs fictifs.

²⁵⁵ Ce sont les derniers mots du roman.

La critique formulée à l'endroit des organisateurs est aussi accentuée dans le roman par l'analogie que l'on peut établir avec le romancier, dont le travail de création est comparé à celui de Dieu :

Au fond, la création accomplie, quelle était la tâche de Dieu? Sans doute celle d'un écrivain quand son livre est édité : aimer publiquement son texte, recevoir pour lui les compliments, les quolibets, l'indifférence. Affronter certains lecteurs qui dénoncent les défauts de l'œuvre alors que, même s'ils avaient raison, on serait impuissant à la changer. L'aimer jusqu'au bout. Cet amour était la seule aide concrète que l'on pourrait lui apporter. (*AS*, p. 69)

L'écrivain, demiurge, doit traiter son œuvre comme s'il s'agissait de son enfant. Alors que l'écrivain doit aimer sa création « jusqu'au bout », recevoir les critiques et accepter qu'il ne peut pas la changer, les organisateurs de la télé réalité tentent de bousculer, de transformer « Concentration » pour qu'elle attire davantage de téléspectateurs en s'inspirant d'autres émissions, puisque seules les cotes d'écoute leur importent :

Il advint que l'audience cessât de croître. Elle ne baissa pas le moins du monde, mais elle n'augmenta plus.

Les organisateurs s'affolèrent. « Concentration » existait depuis six mois, pendant lesquels la courbe avait été continuellement ascendante, avec parfois de lentes montées, parfois des pics de croissances lors des incidents les plus médiatisés – jamais de stagnation. (*AS*, p. 139)

[...]

- Le seul défaut de « Concentration », c'est que ce n'est absolument pas interactif, remarqua l'un deux.
- L'interactivité : ils n'ont que ce mot à la bouche depuis vingt ans.
- Et pour cause : le public adore participer. Il adore qu'on lui demande son avis.
- Comment rendre notre émission interactive?
Il y eut un silence.
- C'est évident! s'exclama quelqu'un. C'est au public de faire le travail des kapos!
- La schlague?
- Non! La sélection pour la mise à mort.
- Je crois qu'on tient l'idée. (*AS*, p. 141-142)

Les organisateurs n'ont au fond aucun intérêt pour leur émission ; c'est une machine qui doit attirer des spectateurs, et donc de l'argent. Le succès doit toujours être plus grandiose. Alors que l'écrivain est comparé à un Dieu créateur et aimant, les organisateurs de *Concentration* semblent diaboliques. Ils ne créent pas : ils copient tout simplement les émissions ayant obtenu du succès et ne pensent jamais à autre chose qu'à leur propre gain. Comme tout pourvoyeur de service, ils souhaitent convaincre la masse de consommer leur produit : ils n'ont guère d'ambition plus grande. Nothomb parodie les émissions de télé réalité interactives et leur processus d'« élimination », dans lesquelles les téléspectateurs ont souvent un rôle à jouer. Elle rend « l'élimination » littérale : ce n'est pas

qu'une sortie du cadre de l'émission, mais l'assassinat d'une personne. Les téléspectateurs participent activement au meurtre d'êtres humains. Ils n'appuient pas sur la gâchette, mais sur les boutons de leur télécommande, comme des joueurs de jeux vidéo, et ainsi tiennent littéralement entre leurs mains la vie des personnes kidnappées pour participer à « Concentration ».

Bien que les excursions dans les salles des organisateurs ou chez les téléspectateurs soient toujours brèves, elles rappellent efficacement l'inhumanité du monde télévisuel. Le livre, quant à lui, offre différentes perspectives, permet de faire entendre les pensées des personnages, de dépasser l'image. Alors que la narration occupée apparemment à seulement reproduire l'observation télévisuelle se rapproche d'une focalisation externe, le livre permet un passage vers une focalisation interne. Malgré la simulation de la distance, le narrateur donne accès à certaines pensées et émotions des personnages qui ne sont pas transmises par les caméras, ce qui les rend plus « humains » aux yeux des lectrices. Par conséquent, les téléspectateurs leur apparaissent davantage coupables : ils ne tuent pas que des personnages, mais bien des êtres humains.

C'est aussi ce qui est observable dans *Les Sorcières de la République*. Le changement de type de narrateur dans les dernières pages du roman est tout à fait significatif. Alors que la focalisation reste externe pendant presque tout le roman, le dernier chapitre, intitulé « Dernier épisode », bascule vers un narrateur personnage, avec une focalisation interne. L'entrée finale dans les pensées de la Sybille permet au lectorat de se retrouver finalement dans le cadre du livre et d'avoir accès à une introspection que la caméra ne transmet pas. L'humanité de la Sybille est soulignée, ainsi que ses sentiments conflictuels de peur et de résignation face à la mort :

Dans quelques heures, je vais mourir. Si je n'étais pas certaine que les techniciens ne surgissent aussitôt avec leurs pipettes, je pleurerais volontiers de l'autre côté de mes paupières. Je laisserais s'écouler l'impuissance torrentielle ; j'ai tellement froid, dedans, c'est boueux et humide. Pleurer, ça assécherait. (SR, p. 352)

La Sybille souffre à l'insu des téléspectateurs et de l'équipe de techniciens qui la surveillent. Ses dernières pensées, profondément humaines, suscitent l'empathie. Le passage, aux toutes dernières pages, adopte le point de vue interne du personnage, permettant à la lectrice de sortir du monde télévisuel et de la position du téléspectateur dans laquelle elle avait été enfermée. Elle passe d'un monde de l'apparence à un monde de la substance, de la profondeur et de l'émotion. La littérature devient un moyen de plonger dans l'intériorité psychologique de la protagoniste, tandis que la télévision contraint le spectateur à demeurer à la surface, au paraître.

Pour mettre en évidence toute la superficialité du monde de la télévision, Delaume est tantôt acerbe, tantôt ironique. Elle ne se contente guère de reprendre les mécanismes de la télévision : elle se les approprie afin de les parodier. Par exemple, l'insertion du discours du commentateur au sein du livre permet de souligner sa redondance : lorsqu'il y a un écran, lorsqu'on voit et entend véritablement, la description de ce qui se trouve à l'écran apparaît complètement inutile. La description des vidéos à sélectionner témoigne du ridicule de ce qui joue sur les écrans dans la quotidienne. La chaîne d'informations « en continu » n'informe pas véritablement, elle divertit, elle distrait, elle procède à un lavage de cerveau, puisque le discours assertif de Marjolaine Pithiviers ne laisse guère place à l'interprétation. Certainement, l'incessant appel à la participation ne permet pas de s'exprimer sur de véritables enjeux, mais de constamment faire dévier l'attention de ce qui est important :

On m'informe également qu'en ce moment même le président Choupignac, le procureur Lanson et la greffière Kenza Bendel achèvent au réfectoire réservé au personnel le menu poulet. Et qu'en dépit du contrat qui la lie à un grand groupe de mode, Kenza a pris deux fois des frites. Bad buzz en perspective pour la greffière. Mérite-t-elle encore sa place d'égérie au sein de son ministère ? Laisser-aller ou stress ? Révolte alimentaire ou envie de grossesse, de quoi ces frites sont-elles le nom ? Votre avis nous intéresse. N'oubliez jamais, citoyens, que c'est vous qui faites l'opinion. (SR, p. 35)

Les événements rapportés ici ne demandent pas véritablement de prise de position. Le discours démagogue et clientéliste de Marjolaine tente de gagner les faveurs des téléspectateurs en leur accordant un semblant de pouvoir (« c'est vous qui faites l'opinion ») alors qu'en réalité, les questions qui leur sont posées ne sont guère dignes d'attention. L'importance accordée aux repas rappelle les propos portés par les magazines et les émissions « *People* ». Le ton ironique de Delaume rejoue leurs discours et montre tout leur ridicule en les plaçant dans le cadre d'un tribunal décidant de la mort d'une personne. Même si les codes et les regards télévisuels sont présents et intégrés dans l'œuvre, Delaume parvient à remettre en question leur pertinence. Tout comme Nothomb, elle donne à la télévision une influence sur la forme et sur la présentation du contenu, pour mieux critiquer ce média plus récent. Cela dit, il semble que l'influence formelle de la télévision n'ait pas uniquement une fonction dénonciatrice : apporte-t-elle d'autres avantages ?

3.2 Pourquoi combiner le livre et l'écran ?

La coexistence du livre et de l'écran au sein du « livre-écran » permet certainement aux autrices de critiquer et de parodier efficacement la superficialité et l'inhumanité de la télévision

dans leurs romans. Tout de même, cette co-présence a d'autres conséquences. Si « le médium ne cesse de *se célébrer lui-même*, de montrer ce qu'il sait faire et d'affirmer, implicitement et parfois explicitement, ce qu'il fait le mieux et de mieux²⁵⁶ », il faudrait se demander comment le « livre-écran » se « célèbre lui-même », en pensant à ce qu'apporte l'hébergement simultané de la littérature et de la télévision au sein de l'objet physique du livre.

En faisant de la littérature l'hôte de la télévision, le « livre-écran » semble d'abord pallier les reproches adressés au média plus récent. Si les œuvres du corpus critiquent le manque de profondeur et le peu d'accès à une intériorité que permet la télévision, le « livre-écran » comble les failles des regards télévisuels en donnant une voix aux pensées et aux sentiments qui ne sont pas toujours transmis par les caméras. La littérature et le livre ajoutent ainsi une dimension nouvelle à l'expérience habituelle du téléspectateur en lui permettant de dépasser la superficialité de la télévision dénoncée dans les œuvres.

L'expérience de lecture est, elle aussi, bonifiée grâce à la contamination de la littérature par la télévision. Les « livres-écrans » jouent avec l'engagement de leur lectorat. La lecture est souvent considérée comme une activité solitaire²⁵⁷ mais encourageant l'engagement du sujet lecteur²⁵⁸, tandis que la télévision est perçue comme une expérience partagée²⁵⁹ mais distanciée²⁶⁰. En faisant alterner leurs lectrices entre les points de vue des téléspectateurs et des lectrices, les autrices des romans à l'étude leur offrent différentes postures de lecture. Grâce à la narration mimant le regard de la télévision, elles se sentent tour à tour éloignées et proches des personnages, seules avec leur livre ou parmi une « communauté » de téléspectateurs (fictifs).

Les lectrices ne sont guère les seules à bénéficier de l'« l'érosion des frontières établies²⁶¹ » entre les médias. Il semble que le mélange de la télévision et de la littérature permette aussi d'inspirer aux autrices de nouvelles formes d'écritures atypiques. Nous avons déjà constaté que les romans *Acide sulfurique* et *Les Sorcières de la république* gagnent en originalité en poussant leurs lectrices à adopter la posture du téléspectateur et en simulant le direct. L'emprunt d'éléments de la

²⁵⁶ Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 97.

²⁵⁷ Voir Michel Peroni, *De l'écrit à l'écran*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 1991, p. 24.

²⁵⁸ Joshua Meyrowitz, *op. cit.*, p. 89.

²⁵⁹ Voir Michel Peroni, *op. cit.*, p. 24.

²⁶⁰ Joshua Meyrowitz, *op. cit.*, p. 89.

²⁶¹ Traduction libre de « *the erosion of established boundaries* » dans Thomas Elsaesser, « Literature After Television : Author, Authority, Authenticity », *Writing for the Medium : Television in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994, p. 138.

télévision ne se limite guère à cela, puisque Delaume et Nothomb s'inspirent toutes deux de la fragmentation du contenu caractéristique de la télévision pour écrire leur roman.

La télévision offre une grande variété de contenus qui, sur les chaînes, se suivent les uns les autres dans un « flux continu²⁶² ». Malgré cette apparence de continuité, la télévision fait toujours appel au fragment : les plages horaires séparent les contenus, les « saisons » et les séries sont scindées en émissions, les émissions sont découpées par les pauses publicitaires, les publicités s'isolent les unes des autres... Mais tout s'enchaîne toujours, un fragment après l'autre, sans qu'il n'y ait de vide, de telle sorte que le flux semble constant.

Les autrices se sont inspirées de la télévision dans leur création littéraire : les romans intègrent cette fragmentation à la forme de leur roman. Nothomb découpe son roman en cinq parties assez inégales²⁶³, puis en petites sections de longueurs fort variables (entre deux et seize pages). Les différences de longueur produisent un effet d'assemblage rappelant la télé réalité. Le narrateur fait des allers-retours entre le plateau de « Concentration » et l'extérieur du plateau de façon à créer un rythme. Les sorties de l'émission « Concentration », qui amènent les lectrices vers les organisateurs ou les téléspectateurs, agissent comme les publicités en télévision : elles mettent le déroulement de l'intrigue de l'émission sur « pause », tout en gardant la curiosité de l'audience éveillée.

Delaume, quant à elle, pousse encore plus loin l'intégration des procédés télévisuels à son écriture. Comme en télévision, elle décide de faire cohabiter au sein du livre toutes sortes de « contenus » tout à fait différents qui se suivent les uns les autres. L'autrice exhibe cette forme d'enchaînement, comme le soulignent les nombreux jeux de mots nommant des sections du roman : « Chaîne continue » (SR, p. 9), « Chaîne continuelle » (SR, p. 7), « Enchaînements » (SR, p. 93), « Chaîne de caractères » (SR, p. 113), « Chaînons manquants » (SR, p. 155), « Maillon faible » (SR, p. 219), « Chaîne alimentaire » (SR, p. 324). Ces titres font tous, d'une façon ou d'une autre, référence à la chaîne de télévision et à l'enchaînement de contenus, puis ils ajoutent souvent du sens supplémentaire se rapportant à ce qui est présenté dans la partie.

²⁶² Voir la notion de « *flow* » dans Milly Buonanno, *The Age of Television : Experiences and Theories*, Bristol, Intellect, 2008, p. 30.

²⁶³ La première partie est la plus longue et rassemble 48 pages. Les parties deux, trois et quatre comptent entre 34 et 40 pages. Enfin, la cinquième partie n'a que 19 pages.

Sans se laisser limiter par les formes traditionnelles du roman, Delaume *enchaîne* de multiples formes d'« écritures ». Le témoignage de la Sybille au Tribunal est entrecoupé de scènes de textes de théâtre présentant les interactions des déesses de l'Olympe ; de publicités, d'annonces et d'entrevues rapportées par Marjolaine Pithiviers ; de « preuves » présentées au Tribunal (échanges de courriel, extraits de livres publiés par le Parti du Cercle, serments signés par les fondatrices du Parti, extraits de la « nouvelle Constitution française ») ; de différentes alertes du Canal national (« #Warning ») ; de formules de reproductions numérisées des déesses ; de demandes de « Sélection à la carte » ; et de plus encore... En s'inspirant de la télévision, Delaume mélange toutes sortes de formes de l'écrit dans un même objet, sans les mettre nécessairement en lien. Les lectrices sont assaillies par une prolifération de « types d'écritures », qui s'ajoutent les uns aux autres en un effet d'accumulation saisissant. Ainsi, le roman de Delaume se présente comme un « flux continu » jusqu'au dernier fragment, intitulé justement « Dernier épisode » (*SR*, p. 351).

Tout compte fait, la contamination de la littérature par la télévision au sein du « livre-écran » ne se fait guère sans heurt : si le livre s'ouvre à l'écran, il lui résiste aussi. Dans un monde dominé par les images et les écrans, le livre accueille de plein gré un certain nombre de spécificités médiatiques de la télévision sans toutefois intégrer d'illustrations. Les « livres-écrans » offrent alors une expérience de lecture nouvelle : les lectrices s'apparentent à des téléspectateurs qui n'ont jamais accès aux images ou aux sons, mais qui profitent d'une écriture hybride, infectée par des éléments télévisuels.

CONCLUSION

L'étude de l'impact des regards télévisuels sur les récits dystopiques d'Amélie Nothomb et de Chloé Delaume a montré qu'il est nécessaire de s'intéresser aux « effets *latéraux* ou même *collatéraux*²⁶⁴ » des médias afin de comprendre les conséquences de la « culture de l'écran » sur le livre littéraire. Le médium que constitue l'écriture²⁶⁵ ne « cesse de *se célébrer lui-même*, de montrer [...] ce qu'il fait le mieux et de mieux²⁶⁶ » en critiquant la télévision et les regards « pervers » qu'elle engendre, notamment dans le cas des télérealités. Malgré l'apparente condamnation de la télévision dans les romans, Delaume et Nothomb mettent en évidence les effets de la contamination de l'écriture littéraire et du livre par le médium qui, d'un point de vue chronologique, leur a succédé. Les dystopies à l'étude font de la vision davantage qu'un simple thème récurrent dans ce genre littéraire : les regards constituent le fondement même à partir duquel s'organisent les romans. Tout au long des œuvres, les regards télévisuels sont critiqués (partie 1), dénoncés et détournés (partie 2), empruntés et transformés (partie 3).

En entamant la réflexion sur le regard télévisuel et la dystopie par un parcours à travers différentes perspectives théoriques abordant la vision de manière générale et le regard de façon plus spécifique, il a été possible d'établir des liens dans le travail d'analyse entre les « manières de voir » qu'engendre la télévision et le panoptisme, le synoptisme, la scopophilie, le voyeurisme médiatisé et le regard masculin. Relevant la critique que font les œuvres de l'effet coercitif et ubiquiste de la surveillance sur les victimes de la télévision dystopique, la première partie de cette étude a permis de souligner la violence et le pouvoir des regards télévisuels de même que leur encouragement d'une société du spectacle pervers. Force est d'admettre que les « yeux » des caméras (*AS*, p. 13) et des téléspectateurs ont un pouvoir sur les personnages qui supportent difficilement (ou ne parviennent pas à supporter) le fait d'être épiés à tout moment et l'idée que leur malheur puisse distraire une masse de téléspectateurs. Les dystopies dévoilent les conséquences psychologiques dévastatrices de l'exhibition forcée de toute personne de manière à

²⁶⁴ Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁵ À propos de la conception de l'écriture comme médium et du livre comme support médiatique, voir Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermédiality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 16, Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal), 2010, p. 233-259 et Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 44.

²⁶⁶ Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 97.

remettre en question le voyeurisme médiatisé que la plupart de nos sociétés acceptent et encouragent. Les regards télévisuels, panoptiques et synoptiques, nourrissent une société de la surveillance spectaculaire à la fois dégradante et malsaine. Si la scrutation des personnages par les téléspectateurs fictifs paraît parfois non seulement outrancière mais également avilissante, c'est pour mener à une prise de conscience : la pulsion scopique anime le lectorat aussi et pourrait dérapier rapidement si elle n'est pas contrôlée. Malgré l'étrangéisation dystopique, les lectrices reconnaissent leur société : puisque le voyeurisme médiatisé leur permet de poser les yeux quotidiennement sur des milliers de personnes qui en sont plus ou moins conscientes, la scopophilie et le spectacle sont entretenus à la télévision et sur les réseaux sociaux.

En plus de critiquer fortement le visionnement des téléspectateurs, les œuvres condamnent la transmission d'images de la caméra de télévision, notamment parce qu'elle produit et cadre ce que voient les téléspectateurs. « [Cet] œil synthétique » (AS, p. 14) derrière lequel se cachent « des millions d'yeux de chair » (AS, p. 14) est représenté comme étant omniprésent et complètement insensible. Si la surabondance de caméras dissimulées dans l'arène des « Hunger Games » semble a priori exagérée, la réalité actuelle comporte elle aussi son lot de caméras : les caméras de surveillance (dans les rues, dans certaines écoles, dans les magasins, sur certaines propriétés privées), les caméras sur les ordinateurs, sur les téléphones cellulaires... La possibilité d'être vu et filmé dès que l'on sort de chez soi²⁶⁷ est augmentée, même si on l'oublie souvent (et parfois consciemment). Nombre d'incidents sont enregistrés sur des caméras de téléphones cellulaires par des témoins qui ne réagissent pas nécessairement pour aider les victimes et qui partagent ensuite les vidéos sur internet²⁶⁸. Les dystopies à l'étude s'inspirent de ce qui se passe actuellement dans nos sociétés pour développer un point de vue critique sur les méfaits des regards télévisuels : la caméra, dans *Acide sulfurique*, qui « [montre] le maximum de la beauté de cette humanité torturée » (AS, p. 19) n'est pas complètement inconnue des lectrices qui peuvent voir des vidéos d'horreurs que subissent d'autres personnes tous les jours (à la télévision, sur internet).

²⁶⁷ N'oublions pas la possibilité de « hackers », qui peuvent prendre contrôle des webcams sur un ordinateur à distance, et ainsi voir des personnes alors qu'elles se trouvent chez elles.

²⁶⁸ Voir, à titre d'exemple, Noemi Schaeffer Riley, « Our Phones Are Making Us More Heartless », *New York Post*, 29 juillet 2017, en ligne, <<https://nypost.com/2017/07/29/our-phones-are-making-us-more-heartless/>> et Micheal Pittaro, « Social Media and The Bystander Effect », *Psychology Today*, 19 septembre 2019, en ligne, <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-crime-and-justice-doctor/201909/social-media-and-the-bystander-effect>>.

En plus d'être omniprésentes et invisibles, les caméras ont dans les romans dystopiques une incidence sur l'image des protagonistes, toutes de sexe féminin. Comme le confirme l'analyse menée dans la « Regards télévisuels et représentation des personnages féminins » (partie 2), les personnages féminins sont formatés par le regard genré de la caméra. L'identité et le corps de Katniss, de la Sybille et de Pannonique sont fragmentés, retouchés et cadrés afin de les intégrer à une « série » de filles archétypales. Katniss est dès lors identifiée comme étant une « amoureuse tragique » et une Amazone ; la Sybille se voit réduite à la figure historique qui lui donne son nom de même qu'à la sorcière ; et Pannonique est perçue comme une « vierge héroïque » par les téléspectateurs. Schématisées selon des images toutes faites, les héroïnes sont amputées de leur intériorité par les regards télévisuels. Si leur véritable personnalité est élaguée des émissions auxquelles elles participent, leurs corps sont toutefois donnés en pâture aux regards. Décortiqués, étudiés et retouchés pour paraître plus attirants, les corps des protagonistes deviennent la propriété des regards de téléspectateurs séduits. Perdant leur liberté, leur souveraineté sur leur propre personne et sur leur apparence, les héroïnes des romans étudiés sont sacrifiées afin de distraire les masses.

Or, qu'importe la force contraignante des regards télévisuels, les protagonistes résistent. Ainsi, la Sybille de Delaume participe à la resignification de l'injure qu'a représentée le mot « sorcière » afin d'en faire un terme permettant un « *empowerment* » féminin. Bien que la Sybille soit condamnée à la fin du roman, elle souhaite que son histoire contribue à la mise en place d'un « nouveau commencement » (SR, p. 355) ; comme l'explique Anne Dufourmantelle, « le sacrifice [des femmes] n'est pas seulement synonyme d'oppression, il est aussi le signe d'une révolte et d'une ouverture au nouveau qui fait une brèche dans le déroulement de la fatalité²⁶⁹. » À leur façon, les héroïnes participent à la déconstruction de leur monde, font des « brèches » dans les murs qui tentent de les retenir prisonnières. Non seulement Pannonique et Katniss réussissent-elles à sortir des arènes télévisées dans lesquelles elles sont détenues, elles refusent aussi de s'identifier aux *personae* qui leur sont attribuées par les regards télévisuels. Pannonique, plutôt que de se reconnaître dans le personnage passif de la Vierge, choisit de prendre exemple sur Dieu, puis sur Simon de Cyrène, des figures masculines associées à la puissance et à l'agentivité. Katniss, quant à elle, « joue » les rôles qui lui sont assignés, mais elle ne s'y identifie jamais. Elle performe

²⁶⁹ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 11.

différentes figures selon les attentes des téléspectateurs pour en tirer avantage : elle profite alors d'une situation qui devait pourtant la laisser impuissante. Aussi, bien qu'elle accepte d'interpréter l'amoureuse pour satisfaire les téléspectateurs, Katniss est celle qui prend les décisions et qui agit dans sa relation avec Peeta ; elle ne se plie guère aux stéréotypes de l'amoureuse passive ou endormie qui attend d'être libérée par un homme courageux. Les héroïnes reconnaissent la puissance des regards télévisuels et elles tentent donc de les détourner pour qu'ils servent leurs propres objectifs.

Étant donné le caractère assujettissant des regards télévisuels, il peut paraître étonnant que les autrices choisissent de pousser leurs lectrices à adopter le point de vue des téléspectateurs. Néanmoins, il semble que, à l'instar de leur héroïne, elles se servent des regards télévisuels pour parvenir à leurs fins. En faisant alterner leur lectorat entre les positions de téléspectateurs et de sujet lecteur, Delaume et Nothomb font de leurs romans des « livres-écrans » offrant une expérience de lecture déroutante. Les écrivaines participent aussi à un renouvellement du genre dystopique : puisqu'« en terrain dystopique, il n'y a jamais de point de vue unique²⁷⁰ », différentes perspectives doivent être présentées aux lectrices ; en leur faisant adopter des points de vue divergents et déterminés par les médias qui les génèrent, les écrivaines découvrent de nouvelles manières de multiplier les perspectives dans leur œuvre.

Par la manière de configurer leur roman respectif, les autrices s'ouvrent à la contamination, tout en résistant à l'infection complète de leur médium, soit l'écriture, par celui télévisuel. Nothomb emprunte divers éléments à la télé réalité afin de simuler l'observation de ses lectrices et animer leur pulsion voyeuriste : en reprenant des caractéristiques de ce type de contenu télévisuel dans son roman, elle fait en sorte que le regard du sujet lecteur s'apparente à celui des téléspectateurs. Comme les téléspectateurs fictifs, le lectorat est captivé par les malheurs de Pannonique, tout en étant écoeuré par les souffrances qui lui sont imposées. Cette fascination rappelle « les pouvoirs de l'horreur » dont discute Julia Kristeva : « [i]nlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui.²⁷¹ » Les lectrices sont effectivement mises « hors d'elles-mêmes » : imitant la télé réalité, le narrateur du roman de Nothomb tente d'exciter leurs émotions, même s'il se cache

²⁷⁰ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 17.

²⁷¹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 9.

dernière une objectivité prétendue. La structure linéaire du roman constitué d'un agglomérat de « *highlights* » maintient la tension du lectorat ; la distance instaurée avec les personnages facilite le sentiment de *Schadenfreude* ; et la place considérable accordée au secret éveille leurs pulsions voyeuristes.

Chloé Delaume s'inspire plutôt du caractère « multimédia » de la télévision et de sa capacité de transmission en direct pour écrire *Les Sorcières de la République*. Dans presque tout le roman, Delaume fait du regard de la caméra son narrateur : un narrateur extérieur, qui est effacé et doit paraître naturel même s'il procède à une sélection artificielle. Comme la caméra de télévision, le narrateur du roman *donne à voir et fait entendre* aux lectorat(-télé spectateur), sans offrir un accès direct aux pensées et/ou aux sentiments des personnages. Pour que les lectrices puissent connaître l'histoire de la Sybille, il faut qu'elle la raconte, qu'elle la profère *à voix haute* ; les paroles sont alors diffusées dans le livre, comme si elles étaient dites en « #LIVE ». (SR, p. 9) Pour donner l'impression aux lectrices qu'elles regardent/écoutent la télévision, Delaume reprend plusieurs codes de la télévision et les transpose selon les moyens du médium livresque : elles retrouvent alors le discours du commentateur du direct, des morceaux musicaux, différentes publicités, des descriptions de mouvement des vents s'appuyant sur des cartes de météo, des interventions diverses de la régie, des appels à la participation, des alertes, des reproductions de l'écran... La télévision contamine définitivement le livre, qui va jusqu'à héberger une multitude de contenus à priori incompatibles dans une « chaîne continue » (SR, p. 9), comme la chaîne de télévision accueille des films, des émissions, des documentaires, des nouvelles, de publicités, et bien plus.

Delaume et Nothomb, chacune à leur manière, montrent les « nouveaux possibles » du livre à une époque où la culture de l'écran et du regard panoptique fait plein feu. Les « médias sont comme des virus²⁷² », mais aucun d'entre eux n'est tout à fait mortel ou invincible : bien que le livre simule les regards télévisuels de manière à teinter sa forme, les « livres-écrans » à l'étude ne se laissent pas dominer par ceux-ci. Ils résistent, combattent le virus de l'intérieur en offrant la possibilité de voir plus loin, de trafiquer le regard de la caméra pour avoir une vision plus large, plus humaine, là où les pouvoirs s'appuyant sur la puissance des médias tendent à la déshumanisation des citoyen.ne.s. En contrepoids au regard du télé spectateur voyeur, qui n'a toujours accès qu'aux projections extérieures et aux images, se présente celui des lectrices qui

²⁷² Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p. 50.

dépasse l'apparence pour aller vers l'intime, pour comprendre les pensées et les sentiments de l'autre. Si les autrices forcent parfois leur lectorat à adopter le regard des téléspectateurs voyeurs, c'est entre autres pour mieux leur montrer tout ce qu'il y perd : l'intériorité et l'humanité. Toutefois, l'alternance entre les regards des téléspectateurs et des sujets lecteurs ajoute aussi une dimension originale aux dystopies, qui « [refusent] le dogmatisme des solutions exclusives en leur préférant l'ambiguïté des résultats contradictoires²⁷³ » et montrent que le regard du téléspectateur, bien qu'il soit critiqué, peut paraître attirant grâce aux sentiments qu'il fait ressentir (*Schadenfreude*, excitation, répulsion, curiosité ...).

Guidée par l'objectif de montrer les différents impacts des regards télévisuels dans *Acide sulfurique* et *Les Sorcières de la République* (sur les personnages, la représentation des protagonistes féminines et la narration), cette étude souhaite, à l'instar des dystopies analysées, être parvenue à multiplier les points de vue et les perspectives sur un sujet encore aujourd'hui très peu étudié en littérature française, contrairement à la situation des littératures anglophones. Ayant concentré la réflexion sur les interactions entre les médias télévisuels et littéraires, le présent travail a dû mettre de côté plusieurs éléments tout à fait intéressants et pertinents. Par exemple, l'utilisation de l'ironie dans *Les Sorcières de la République*, de même que la reprise, l'adaptation et la transformation de la mythologie dans les romans de Nothomb et de Delaume qui mériteraient de faire l'objet d'une étude approfondie.

Aussi, il m'apparaît de plus en plus important, à la fin de l'étude menée pendant une année, de réfléchir davantage à la catégorie de « livres-écrans » construite dans le cadre de ce mémoire. Ne faudrait-il pas penser les « livres-écrans » comme des œuvres dans lesquelles la littérature est « contaminée » par les différents médias de l'écran et/ou qui s'en inspirent formellement? Au-delà de la télévision ou du cinéma, pensons notamment aux jeux vidéo et aux réseaux sociaux qui influencent grandement l'écriture aujourd'hui. Notons, entre autres, le texte *Accident de personne*²⁷⁴ de Guillaume Vissac formé en grande partie de « tweets » de moins de 140 caractères originalement publiés sur *Twitter* ; le roman *La Toile*²⁷⁵ de Sandra Lucbert qui repense le roman épistolaire en présentant des échanges par messagerie instantanée, par courriels et sur différents réseaux sociaux ; le e-carnet *L'éternité en accéléré* de Catherine Mavrikakis, rassemblant

²⁷³ Laurent Bazin, *op. cit.*, p. 17.

²⁷⁴ Guillaume Vissac, *Accident de personne*, Paris, Othello, 2018.

²⁷⁵ Sandra Lucbert, *La Toile*, Paris, Gallimard, 2017.

cinquante-deux courts textes mis en ligne sur le blogue de l'autrice au fur et à mesure qu'elle les écrivait ; ou *Le livre qui voulait être un jeu vidéo* de l'éditeur Volumique, un « premier prototype de livre "intelligent"²⁷⁶ » qui rend le support livresque réactif et ludique²⁷⁷.

Certaines caractéristiques des « nouveaux » médias de l'écran se retrouvent d'ailleurs dans *Les Sorcières de la République* et, plus largement, au sein d'autres romans de Delaume. Sans doute, contrairement à celle de Nothomb²⁷⁸, l'ensemble de l'œuvre de Chloé Delaume devrait être examiné davantage dans une perspective intermédiaire. De nombreux liens peuvent être établis entre *Les Sorcières de la République*, *Corpus Simsi* (2003), *J'habite dans la télévision* (2006) ou la fiction numérique dystopique *Alienare* (2015). Il me semble que le terme « livre-écran » pourrait s'appliquer à ces œuvres autant sinon plus qu'au roman de 2016 et en permettre une meilleure compréhension. Comme le note Anaïs Guilet, l'ouvrage *Corpus Simsi : incarnation virtuellement temporaire* n'est pas qu'« une adaptation ou [...] une simple remédiatisation²⁷⁹ » du jeu vidéo *Les Sims*, mais bien « un véritable acte de lecture littéraire d'un jeu vidéo²⁸⁰ » dans lequel cohabitent des captures d'écran et du texte. Le récit *J'habite dans la télévision* ne contient pour sa part que du texte, mais il mélange différents types de discours (narratifs, scientifiques, diaristique, publicités, et autres) et on y lit que Delaume se soumet à une expérience au cours de sa rédaction : elle se fait

²⁷⁶ « Le livre qui voulait être un jeu vidéo. », *Volumique*, 15 juin 2020 [2020], en ligne, <<https://volumique.com/v2/portfolio/video-game-book/>>, consulté le 15 juin 2020.

²⁷⁷ Sur leur site internet, les éditions Volumique décrivent ainsi *Le livre qui voulait être un jeu vidéo* : « Ce livre sait à quelle page il est ouvert, il connaît le temps, sa position dans l'espace (il a un gyroscope), le nord (grâce à une boussole), il peut émettre des sons, il peut vibrer, il peut savoir si vous le tenez en main (capteur de pression) ... Ce livre sait beaucoup de choses sur vous. Les réactions du livre dépendent de son utilisation et de l'attitude de son lecteur. » Voir *ibid.*

²⁷⁸ Amélie Nothomb n'accorde que peu d'importance aux médias dans l'ensemble de son œuvre. Si *Acide sulfurique* semble critiquer vivement la mise en spectacle de l'autre à la télévision, l'autrice participe pourtant à sa propre spectacularisation lorsqu'elle est invitée à différentes émissions. L'écrivaine se démarque par sa grande « visibilité médiatique²⁷⁸ » (Émilie Saunier, 2015) et son image de « rock-star gothique²⁷⁸ » (Soares, 2009) : elle donne de nombreuses entrevues dans lesquelles elle détonne à l'aide de son style particulier, « ses chapeaux extravagants et son maquillage à la geisha » (Soares, 2009) ainsi que par ses habitudes excentriques (elle mange, sur les plateaux de télévision, des fruits pourris et chante le Nô, par exemple). De toute évidence, Nothomb entretient avec les médias une relation dans laquelle le spectacle a une importance capitale. Voir Émilie Saunier, « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge : une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 113 et Corina da Rocha Soares, « Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex : Performances sous contexte médiatisé », *Carnets : revue électronique d'études françaises de l'APEF*, juin 2009, p. 212.

²⁷⁹ Anaïs Guilet, « Lire le jeu vidéo, jouer à la littérature : Corpus Simsi de Chloé Delaume », dans Sylvie Craipeau, Sébastien Genvo et Brigitte Simonnot, *Les jeux vidéo, au croisement du social, de l'art et de la culture*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 224.

²⁸⁰ *Ibid.*

« "sentinelle" de la télévision²⁸¹ », regardant la télévision du lever au coucher pendant vingt-deux mois, afin de « comprendre ce en quoi consist[e] la mise en disponibilité mentale des téléspectateurs²⁸² ». La fiction numérique *Alineare*, quant à elle, est créée par Delaume en collaboration avec Franck Dion (illustrateur et réalisateur de film d'animations) et Sophie Couronne (créatrice sonore). Il s'agit d'une dystopie qui se lit sur tablette et téléphone intelligent à l'aide d'une application téléchargeable.

En faisant un pas vers une réflexion portant sur le processus d'influences intermédiatiques inversé – comment un nouveau médium influe-t-il sur l'ancien? – et en tenant compte du « livre-écran », l'analyse menée souhaite ouvrir des portes : il est nécessaire de dépasser l'idée de « compétition » entre les médias et les arts, comme le font Anaïs Guilet²⁸³, Sophie Marcotte²⁸⁴ Bertrand Gervais²⁸⁵ et Geneviève Sicotte²⁸⁶, pour penser ce que l'écran peut *apporter* au roman ou à la poésie et de manière générale à l'écriture littéraire, au sein même du « livre papier ».

²⁸¹ Gallimard, « Chloé Delaume : J'habite dans la télévision », *Gallimard*, en ligne, <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Verticales/Verticales/J-habite-dans-la-television>>, consulté le 19 juin 2020.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Voir Anaïs Guilet, « Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire », Thèse de doctorat, Poitiers et Montréal, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013, 450 p.

²⁸⁴ Voir Sophie Marcotte, « Les liaisons @nodines : un imaginaire du roman e-pistolaire », *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 10, n° 3, 2015, p. 81-104.

²⁸⁵ Voir Bertrand Gervais, « Arts et littératures hypermédiatiques : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies*, vol. 1, n° 2, Open Library of Humanities, 2017 et/ou voir Simon Brousseau et Bertrand Gervais, « Du temps de cerveau disponible... : littérature et écran dans l'extrême contemporain », *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 277-288.

²⁸⁶ Voir l'œuvre poétique toute récente de Geneviève Sicotte, « Signes de vie - Vital Signs », *Signes de vie - Vital Signs*, en ligne, <<https://www.signesdevie-vitalsigns.com/>>, consulté le 22 juin 2020.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

1. Corpus primaire

Delaume, Chloé, *Les Sorcières de la République*, Paris, Seuil, 2016, 354 p.

Nothomb, Amélie, *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel, 2005, 192 p.

2. Corpus secondaire

Ross, Gary, *The Hunger Games*, Lionsgate, 2012, 142 min., DVD.

II. CORPUS CRITIQUE

1. Sur le corpus cible

1.1 Sur Chloé Delaume et son œuvre

Brousseau, Simon et Gervais, Bertrand, « Du temps de cerveau disponible... : littérature et écran dans l'extrême contemporain », *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 277-288.

Cornelio, Dawn, « De Nathalie Dalain à Chloé Delaume : qui est qui ? », *Komodo 21*, n° 6, 2017.

Ducas, Sylvie, « Faire écouter la littérature avec les yeux : variations de l'ethos de l'écrivain dans un environnement numérique : les sites d'Éric Chevillard, de Chloé Delaume et de Régine Detambel », *Itinéraires*, vol. 2015, n° 3, 2016, p. 14.

Fellous, Collette, « 24h dans la vie de Chloé Delaume », *Fabrique de sens*, 9 août 2009 [2020], en ligne, <<http://www.fabriquedesens.net/24-h-dans-la-vie-de-Chloe-Delaume>>, consulté le 10 juin 2020.

Gallimard, « Chloé Delaume : J'habite dans la télévision », *Gallimard*, en ligne, <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Verticales/Verticales/J-habite-dans-la-television>>, consulté le 19 juin 2020.

Guilet, Anaïs, « Lire le jeu vidéo, jouer à la littérature : Corpus Simsi de Chloé Delaume », dans Sylvie Craipeau, Sébastien Genvo et Brigitte Simonnot, *Les jeux vidéo, au croisement du social, de l'art et de la culture*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 223-236.

« Tube littéraire et court métrage avec Amélie Nothomb et Chloé Delaume », *Ping Pong*, France Culture, 13 octobre 2015, 48 minutes en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/ping-pong/tube-litteraire-et-court-etrange-avec-amelie-nothomb-chloe-delaume>>, consulté le 21 mai 2020.

1.2 Sur Amélie Nothomb et son œuvre

Montet, Thomas, « Amélie Nothomb : Devinez dans quoi passe “l’essentiel de ses droits d’auteur” », *PurePeople*, 31 août 2018 [2020], en ligne, <https://www.purepeople.com/article/amelie-nothomb-devinez-dans-quoi-passe-l-essentiel-de-ses-droits-d-auteur_a302270/1>, consulté le 10 juin 2020.

Petrowski, Nathalie, « Place à la baronne Amélie Nothomb », *La Presse +*, 8 avril 2017 [2020], en ligne, <https://plus.lapresse.ca/screens/df122e80-603c-46c4-8ab5-aff49b02b1dd__7C__0.html>, consulté le 8 juin 2020.

Oberhuber, Andrea, « Réécrire à l’ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111.

Saaris, Natalie Potok, « Refashioning the Novel in the Age of Image Media », Thèse de doctorat, Cambridge, Harvard, 2014, 192 p.

Saunier, Émilie, « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge : une étude du cas d’Amélie Nothomb dans le champ littéraire français », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 113-135.

Soares, Corina da Rocha, « Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex : Performances sous contexte médiatisé », *Carnets : revue électronique d’études françaises de l’APEF*, juin 2009, p. 207-220.

« Tube littéraire et court métrage avec Amélie Nothomb et Chloé Delaume », *Ping Pong*, France Culture, 13 octobre 2015, 48 minutes, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/ping-pong/tube-litteraire-et-court-etrange-avec-amelie-nothomb-chloe-delaume>>, consulté le 21 mai 2020.

1.3 Sur *The Hunger Games*

Lem, Ellyn et Hassel, Holly, « “Killer” Katniss and “Love Boy” Peeta : Suzanne Collin’s Defiance of Gender-Genres Reading », dans Mary F. Pharr, Leisa A. Clark et Donald E. Palumbo (dir.), *Of Bread, Blood and The Hunger Games : Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*, Jefferson, McFarland, 2012, p. 117-127.

Mitchell, Jennifer, « Of Queer Necessity : Panem’s Hunger Games as Gender Games », dans Mary F. Pharr, Lisa A. Clark et Donald E. Palumbo (dir.), *Of Bread, Blood and The Hunger*

Games : Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy, Jefferson, McFarland, 2012, p. 127-136.

2. Sur les approches théoriques

2.1 Les théories de la surveillance et du regard

American Psychiatric Association, « Troubles Paraphiliques », dans Claire Guilabert (dir.), *DSM-5 - Manuel Diagnostique et Statistique des Troubles Mentaux*, 5^e éd., Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015, p. 891-920.

Berger, John, Blomberg, Sven, Fox, Chris, Dibb, Micheal et Hollis, Richard, *Ways of seeing*, Londres ; Harmondsworth, British Broadcasting Corporation ; Penguin Books, 1972, 165 p.

Calvert, Clay, *Voyeur Nation : Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Boulder, Westview Press, 2000, 274 p.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.

———, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994 [1976], 224 p.

Freud, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, 306 p.

———, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 2001 [1905], 211 p.

Guerrin, Brigitte, « Albert Bandura et son œuvre », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 108, n° 1, 2012, p. 106-116.

Kendrick, Kevin David et Costello, John, « ‘Healthy Viewing?’ : Experiencing Life and Death Through a Voyeuristic Gaze », *Nursing Ethics*, vol. 7, n° 1, 2000, p. 15-22.

Leclerc, Gérard, *Le regard et le pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 284 p.

Lyon, David, « 9/11, Synopticon, and Scopophilia : Watching and Being Watched », *The New Politics of Surveillance and Visibility*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 35-54.

Mathiesen, Thomas, « The Viewer Society : Michel Foucault’s ‘Panopticon’ Revisited », *Theoretical Criminology*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 215-234.

Metzl, Jonathan, « From Scopophilia to Survivor: A Brief History of Voyeurism », *Textual Practice*, vol. 18, n° 3, 2004, p. 415-434.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

Van der Meulen, Emily et Heynen, Robert, *Expanding the Gaze : Gender and the Politics of Surveillance*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, 311 p.

2.2 Critique féministe

2.2.1 Sur les représentations du féminin

Bertrand, Alain, *L'Archémythe des Amazones*, Raleigh, Lulu, 2014 [2000], 438 p.

Chollet, Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2019.

Gagnon, Alex, « Des bûchers au cinéma. La sorcellerie dans tous ses états », *MuseMedusa*, n° 5, 2017, en ligne, <http://musemedusa.com/dossier_5/gagnon/>, consulté le 23 mai 2020.

Galley, Micheline, *La Sibylle : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Geuthner, 2010, 205 p.

Heinich, Nathalie, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, 2018 [1996], 397 p.

Oberhuber, Andrea et Joubi, Pascale, « Les Amazones en marche... ou à cheval », *MuseMedusa*, n° 7, 2019, en ligne < http://musemedusa.com/dossier_7/joubi-oberhuber/>, consulté le 31 mars 2020.

2.2.2 Sur le féminisme et les normes genrées

Butler, Judith, « Imitation et insubordination du genre », dans Judith Butler et Gayle S. Rubin, *Marché au sexe*, Paris, Epel, 2001, p. 143-165.

———, *Undoing Gender*, New York ; London, Routledge, 2004, 273 p.

———, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 1re éd. : 1990 2005, 284 p.

———, *Le pouvoir des mots: Discours de haine et politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordman, Paris, Amsterdam, 1997 2017, 241 p.

Chollet, Mona, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2015, 293 p.

Delvaux, Martine, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2013, 224 p.

———, *Le Boys club*, Montréal, Remue-ménage, 2020.

Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, 299 p.

2.3 Approche intermédiaire

2.3.1 Sur les théories de l'intermédialité

Gervais, Bertrand, « Arts et littératures hypermédiatiques : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies*, vol. 1, n° 2, 2017.

Kaufmann, Vincent, *Dernières nouvelles du spectacle : (Ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, 273 p.

Larrue, Jean-Marc, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

Méchoulan, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 16, 2010, p. 233-259.

———, « L'intermédialité et l'immatériel », *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB, 2010, p. 35-56.

Müller, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2, 2000, p. 105-134, 259.

Oosterling, Henk, « Sens(a)ble Intermediality and Interesse : Towards an Ontology of the In-Between », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 29-46.

2.3.2 Études intermédiales sur les liens entre écriture et médias de l'écran

Elsaesser, Thomas, « Literature After Television : Author, Authority, Authenticity », *Writing for the Medium : Television in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994, p. 137-147.

Guilet, Anaïs, « Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire », Thèse de doctorat, Poitiers et Montréal, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013, 450 p.

Kaufmann, Vincent, *Dernières nouvelles du spectacle : (Ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, 273 p.

Marcotte, Sophie, « Les liaisons @nodines : un imaginaire du roman e-pistolaire », *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 10, n° 3, 2015, p. 81-104.

Sicotte, Geneviève, « Signes de vie - Vital Signs », *Signes de vie - Vital Signs*, en ligne, <<https://www.signesdevie-vitalsigns.com/>>, consulté le 22 juin 2020.

3. Sur la dystopie

Baccolini, Raffaella et Moylan, Tom, *Dark Horizons : Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003.

Bazin, Laurent, *La dystopie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, 64 p.

Little, Judith A. (dir.), *Feminist Philosophy and Science Fiction: Utopias and Dystopias*, Amherst, Prometheus Books, 2007, 411 p.

M. Keith. Booker, *Dystopian Literature : A Theory and Research Guide*, Westport, Conn., Greenwood Press, coll. « Littératures », 1994, 408 p.

———, *The Dystopian Impulse in Modern Literature : Fiction as Social Criticism*, Westport, Conn., Greenwood Press, coll. « Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy », 1994, 197 p.

Muzzioli, Francesco, « Postface : Fins du monde. Configurations et perspectives du genre dystopique », (*Bé*)vues du futur: les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 283-296.

4. Sur la télévision

Bazin, André, « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », *Cahiers du cinéma*, n° 42, décembre 1954, p. 23-26 ; 74-76.

Blake, James, *Television and the Second Screen : Interactive TV in the Age of Social Participation*, London, Routledge, 2017.

Buonanno, Milly, *The Age of Television : Experiences and Theories*, Bristol, Intellect, 2008, 144 p.

Delavaud, Gilles, « André Bazin, critique de télévision », *L'œil critique : Le journaliste critique de télévision*, Bruxelles ; Bry-sur-Marne, De Boeck Supérieur, 2002, p. 47-56.

Eco, Umberto, « TV : La transparence perdue », *La guerre du faux*, Paris, BGrasset, 1985, p. 141-158.

Horrocks, Chris, *The Joy of Sets : A Short History of the Television*, London, Reaktion Books, 2018, 224 p.

Jost, François, *Le temps d'un regard : Du spectateur aux images*, Québec ; Paris, Nuit blanche ; Méridiens Klincksieck, 1998, 184 p.

———, *Comprendre la télévision et ses programmes*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2017, 160 p.

———, *La méchanceté en actes à l'ère numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2018, 190 p.

4.1 Sur la télé-réalité

Biressi, Anita et Nunn, Heather, *Reality TV : Realism and Revelation*, London, Wallflower, 2005, 183 p.

Dupont, Luc, « Définitions et caractéristiques », *Télé-réalité : Quand la réalité est un mensonge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 19-27.

———, *Télé-réalité : quand la réalité est un mensonge*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007 [2017], 127 p.

Hammes, Eva Katharina, « Qualitative Study on Reality TV Motivations », *Glorifying the Simple Life: Analyses of Socio-Psychological Constructs in the Context of Reality TV*, Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2016, p. 63-102.

4.2 Sur la culture de l'image et les conséquences de la présence de caméras

Meyrowitz, Joshua, *No Sense of Place : the Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York, Oxford University Press, 1986.

Mitchell, W. J. Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

Sturken, Marita et Cartwright, Lisa, *Practices of Looking : an Introduction to Visual Culture*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2001, 385 p.

Pittaro, Micheal, « Social Media and The Bystander Effect », *Psychology Today*, 19 septembre 2019, en ligne, <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-crime-and-justice-doctor/201909/social-media-and-the-bystander-effect>>.

Riley, Noemi Schaeffer, « Our Phones Are Making Us More Heartless », *New York Post*, 29 juillet 2017, en ligne, <<https://nypost.com/2017/07/29/our-phones-are-making-us-more-heartless/>>.

5. Autres œuvres et références

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, New York, Simon & Schuster, 2012 [1953], 159 p.

Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], 208 p.

Emmerich, Anna Katharina, *La Voie douloureuse : d'après les révélations de Catherine Emmerich*, Montréal, M. de la Rousselière, 1897, 73 p.

King, Stephen, *Running Man*, Paris, Albin Michel, 1982, 276 p.

- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 247 p.
- « Le livre qui voulait être un jeu vidéo. », *Volumique*, 15 juin 2020 [2020], en ligne, <<https://volumique.com/v2/portfolio/video-game-book/>>, consulté le 15 juin 2020.
- Lucbert, Sandra, *La Toile*, Paris, Gallimard, 2017.
- Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, Londres, Global Grey Ebooks, 2019 [1949], 283 p.
- Peroni, Michel, *De l'écrit à l'écran*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 1991, 214 p.
- Shakespeare, William, « Romeo and Juliet », dans William Shakespeare et John Dover Wilson, *Romeo and Juliet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1597], p. 3-111.
- Smith, Richard H., Powell, Caitlin A. J., Combs, David J. Y. et Schurtz, David Ryan, « Exploring the When and Why of Shadenfreude », *Social and Personality Psychology Compass*, vol. 3, n° 4, 2009, p. 530-546.
- Vissac, Guillaume, *Accident de personne*, Paris, Othello, 2018.
- Vonnegut, Kurt, « Harrison Bergeron », dans Dan Wakefield et Jerome Klinkowitz (dir.), *Complete Stories*, New York, Seven Stories Press, 2017 [1961], p. 857-862.
- Weir, Peter, *The Truman show*, Paramount Pictures, 1998, 103 min.
- Wills, Thomas Ashby, « Downward Comparison Principle in Social Psychology », *Psychological Bulletin*, vol. 90, n° 2, 1981, p. 245-271.