

Université de Montréal

L'attrait du secret

Complot et subjectivité chez Tsurita Kuniko, Jacques Rivette et QAnon

Par Thomas Filteau

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts
en littérature comparée

Décembre 2023

© Thomas Filteau, 2023

Ce mémoire intitulé

L'attrait du secret
Complot et subjectivité chez Tsurita Kuniko, Jacques Rivette et QAnon

Présenté par
Thomas Filteau

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Victoria-Oana Lupaşcu
Présidente-rapporteuse

Barbara Agnese
Directrice de recherche

Marion Froger
Codirectrice de recherche

André Habib
Membre du jury

Résumé

Le présent mémoire interroge la figure du complot en tant que posture interprétative qui possède elle-même des points communs avec la structure de l'analyse littéraire et artistique. En tant que dynamique de lecture, ces deux démarches tentent de révéler un discours en récoltant une série d'indices qui présupposent la composition d'un discours totalisant et descriptif. À partir de cette analogie initiale, je tente de réfléchir une pratique d'analyse littéraire délaissant ses prétentions à la rationalité et favorisant l'exposition de la subjectivité comme point de départ nécessaire à l'élaboration d'une connaissance.

Cette réflexion sur le complot se présente comme une suite de trois études de cas. Le premier chapitre s'intéresse à l'œuvre dessinée de la mangaka Tsurita Kuniko (1947-1985), en s'attardant particulièrement à la représentation des manifestations étudiantes japonaises de la fin des années 60 à travers un récit intitulé « 65121320262719 ». Cette lecture devient l'occasion d'interroger les théories herméneutiques de la « lecture symptomale » et de la « lecture de surface ». Le second chapitre s'intéresse à la représentation de la société secrète dans le film *Out 1 : noli me tangere* (1971) de Jacques Rivette. Créé à partir d'un strict procédé d'improvisation, le film met en parallèle l'indétermination narrative de cette méthode de tournage à la force de contrôle de ses sociétés secrètes fictives. Le troisième chapitre est l'occasion d'une étude de réelles théories du complot, et propose une interprétation de l'interactivité lectorale dans les échanges web autour de la théorie du complot QAnon.

Mots-clés : Complot, herméneutique, subjectivité, Jacques Rivette, Tsurita Kuniko, QAnon, littérature comparée, études cinématographiques.

Abstract

This thesis examines the figure of the conspiracy as an interpretive stance that shares similarities with the framework of literary and artistic analysis. As reading practices, they both seek to reveal a specific discourse by gathering a series of clues that presuppose the composition of a totalizing and descriptive account. From this opening analogy, I attempt to consider a practice of literary analysis that abandons its pretensions to rationality and favors the exposure of subjectivity as a necessary stage and starting point for the elaboration of knowledge.

This study of conspiracy is presented as a series of three case studies. The first chapter looks at the comic work of mangaka Tsurita Kuniko (1947-1985), focusing in particular on the representation of the Japanese student protests of the late 60s through a story entitled "65121320262719". This work offers an opportunity to question the hermeneutic theories of "symptomatic reading" and "surface reading". The second chapter focuses on the representation of secret societies in Jacques Rivette's film *Out 1: noli me tangere* (1971). Created from a rigorous process of improvisation, the film contrasts the narrative indeterminacy of this shooting method with the controlling force of its fictitious secret societies. The third chapter examines real-life conspiracy theories, and proposes an interpretation of readership interactivity in web exchanges around the QAnon conspiracy theory.

Keywords : conspiracy, hermeneutics, subjectivity, Jacques Rivette, Tsurita Kuniko, QAnon, comparative literature, film studies.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Remerciements	viii
Introduction – Lorsque se dévoile un secret.....	1
À partir d’une histoire vraie	1
Où se devine une conjuration	6
Décrire (1) : Le complot.....	8
Maté-réalités de la fiction.....	11
Chapitre 1 – Surfaces et réflexions dans l’œuvre dessinée de Tsurita Kuniko	21
Le <i>hors-sa-place</i>	21
Décrire (2) : Gouttières et fenêtre dans l’écosystème séquentiel	28
Revoir la transparence	34
Ce que cache un regard	39
Mise en pratique d’une lecture de l’« au-travers ».....	44
Chapitre 2 – <i>Out 1</i> et les complots improvisés de Jacques Rivette.....	51
De la conspiration, entre maîtrise et relation.....	51
L’obsession de la traque : deux citations	57
Sur la politique des auteurs et l’improvisation.....	61
De 68 comme cause absente.....	68
De l’évidence.....	74
Chapitre 3 – La réalité e(s)t la fiction : d’une certaine affectivité du savoir dans l’œuvre collective de QAnon	77
Un déluge, un secret	77
Ce que contient la lettre.....	82
Quelques remarques sur l’ambiguïté d’une parole collective	87
L’amour exclusif du patriote	91
D’écrire (3) : La raison et la passion	94
D’une lecture amoureuse.....	98
Conclusion – Pour forcer quelques silences à devenir explicites.....	102
Décrire (4) : Revoir le lien	102
Comme si une histoire se répétait (<i>une postface tragi-comique</i>)	106

Références bibliographiques108

À ceux qui ne savent se contenter d'une partielle révélation.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes co-directrices Barbara Agnese et Marion Froger, pour leurs lectures complices et, surtout, pour leur confiance sans pareille tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Merci à Éléonore, Miriam, Chloé, Louise, Bernadette, Hermance, Mari, Jade. Tant de présences quotidiennes qui, parfois sans même le savoir, m'ont orienté vers l'état actuel du mémoire. Vous m'avez rappelé que la pensée n'est jamais un jeu solitaire mais toujours un plaisir partagé. Pour chacun·e d'entre vous j'aurai tenté de glisser, dans le mémoire qui suit, un réseau d'indices vous étant spécialement adressés.

Tendres remerciements à Alex. Ta rencontre aura été la source de quelques chorégraphies conceptuelles qui m'apparaissent aujourd'hui essentielles à mes obsessions conspirationnelles.

Ce projet de mémoire a également bénéficié du support financier du CRSH et du FRQSC, qui ont pu me permettre le luxe du temps nécessaire à l'écriture.

Sans vous mes mots se seraient cachés plus longtemps.

Introduction – Lorsque se dévoile un secret

Mais maintenant ton secret est devenu aussi mon secret. Il fait partie de moi, et je me comporterai avec lui comme avec tous mes secrets : j'en disposerai au moment venu. Et il deviendra le secret d'un autre.

Hervé Guibert¹

À partir d'une histoire vraie

Je commencerai ici à partir d'une courte histoire, dont les fils étalés pourraient d'abord apparaître déliés des intérêts de la présente recherche mais qui pourront au fil des pages dévoiler leur proximité thématique et signaler la teneur d'une obsession restée jusqu'ici silencieuse.

J'avais retrouvé au cours de la rédaction de ce présent mémoire quelques journaux d'adolescence, pourtant crus disparus, dans le placard de l'appartement où j'avais grandi. Pendant des années, ils avaient patienté, discrets, dans une boîte de carton, prêts à être redécouverts. Cette oscillation de ces inscriptions de jeunesse, entre leur oubli et leur seconde exposition, conférait à la boîte, déposée sur le plancher de mon salon, l'aura d'une relique d'un autre temps, comme si les pages qu'elles contenaient s'avéraient signées d'une autre main que la mienne. Ouvrant tour à tour les journaux, je les remarquais incomplets, à demi-remplis malgré la promesse qui s'y retrouvait répétée d'une régularité dans l'écriture, d'une bonne conduite devant le mythe du journal quotidien. Je percevais mon regard, au cours de la lecture, comme celui d'un voyeur, développant une

¹ Hervé Guibert. *L'image fantôme*. Paris, Minuit. 1981, p. 170.

archéologie de mes traces espiègles ou maladroites avec la fébrilité ressentie lorsqu'on nous confie un secret.

Si ces cahiers m'intéressent ici, c'est que j'y avais retrouvé répétée la mention d'une hésitation, d'un doute quant aux effets de la mise en récit des expériences quotidiennes. Ces incertitudes se devinaient parfois dans l'annonce de certains silences (« mais ça, je ne le raconterai pas ici »), ou se profilaient dans des interrogations sur la valeur même du geste du geste de raconter. Une idée y était avancée à répétition : que les expériences vécues, lorsqu'elles se retrouvaient narrées, frôlaient le danger de la perte de leur complexité. Recomposer ces expériences dans l'écriture journalistique impliquait des choix narratifs, obligeait à les insérer dans un cadre linguistique qui ne pouvait que les restreindre dans leur potentiel de signification. Je n'avais alors qu'une solution, laisser ces expériences intouchées, et je me lisais justifier ces silences : « Si je me tais encore, ce n'est pas par paresse, mais pour garder intact. »

*

Je ne suis plus certain aujourd'hui de la valeur de ce geste méfiant, mais j'observe ces notations retrouvées comme la première manifestation d'une fascination quant à la possibilité d'un rendu honnête et entier du réel. Pour quelle raison le développement d'une narration semble-t-il faire *perdre* quelque chose à la réalité ? Dans *Vérité et politique*, Arendt mentionnait, au cours d'un passage où l'histoire intime prenait le pas sur l'histoire factuelle, l'importance du sens donné au réel par l'acte de narration :

Il est parfaitement vrai que « tous les chagrins peuvent être supportés si on les transforme en histoire ou si l'on raconte une histoire sur eux », selon les mots de Karen Blixen [...]. Elle aurait pu ajouter que la joie et la félicité également, deviennent supportables et significatives pour les hommes seulement quand ils peuvent en parler et

les raconter comme une histoire. Dans la mesure où celui qui dit la vérité de fait est aussi un raconteur d'histoire, il accomplit cette 'réconciliation avec la réalité' que Hegel, le philosophe de l'histoire par excellence, comprit comme le but ultime de toute pensée philosophique, et qui, assurément, a été le moteur secret de toute historiographie qui transcende la pure érudition.²

La notion d'interprétation, en tant que mouvement de la pensée qui saisit un phénomène pour lui associer une signification devinée mais non totalement explicite, se lie ici au *raconter*, de sorte que se mêlent signification (comme ce qui nous approche d'une vérité) et fiction (comme ce qui nous en éloigne). Un peu plus tôt dans le même texte, Arendt questionne l'existence d'« aucun fait qui soit indépendant de l'opinion et de l'interprétation »³. C'est précisément dans le cadre d'une étude sur le caractère indéniable du fait historique, de même que sur sa résistance à la manipulation et sur la responsabilité de faire état du réel dans la sphère politique, que s'inscrivent ces réflexions d'Arendt sur la nature subjective de la signification et sur sa proximité au processus de narration. La réalité y est comprise à la fois comme subjective lorsqu'elle désigne un mode de signification, alors qu'elle résiste au regard interprète lorsqu'il s'agit d'une expression d'énoncés factuels, ce qui lui permet d'avancer que la vérité de fait est « au-delà de l'accord, de la discussion, de l'opinion, ou du consentement. »⁴ Dans mes notes retrouvées, je voulais m'attacher au *réel du réel*, en oubliant la part de manipulation subjective qui en est pourtant toujours constitutive. Ma solution – me taire – relevait finalement d'une évidente illusion, car le fait de garder sous silence, dans mes carnets, les interprétations que je me faisais tout bas s'avérait un geste insuffisant pour conserver la pureté d'un réel pourtant si perméable aux discours qui l'habitent, le composent, le succèdent. La pensée, même sans trace sur le papier, avait déjà commencé à imprégner les expériences

² Hannah Arendt. *La crise de la culture*. 1972, Paris, Gallimard. p. 333-334.

³ *Ibid.* p. 303.

⁴ *Ibid.* p. 305.

quotidiennes, et lorsque se produisait un évènement marquant, ou qu'une rencontre me prenait par surprise, mentalement je prenais note : *voici ce que je n'écrirai pas*.

Me taraude toujours aujourd'hui le questionnement sous-jacent à ces traces retrouvées : à quel moment le réel se transforme-t-il devant l'interprétation narrative que l'on en fait? Dans cette quasi-obsession se dessinait la silhouette d'une herméneutique basée non pas sur une compréhension communicationnelle directe, mais centrée sur la transformation et sur la narration en tant qu'avenues générant la signification.

La mise en histoire, à même le processus historiographique, n'a pas toujours été elle-même dénuée de ces transformations interprétatives, comme le rappelle l'historien Carlo Ginzburg : « Affirmer que le récit historique ressemble à un récit inventé est évident. Il me semble plus intéressant de se demander comment nous percevons comme réels les événements racontés dans un livre d'histoire. »⁵ Comment dans ce cas-ci concevoir qu'une narration historique puisse prendre le rôle d'un document factuel? Le caractère « réaliste » d'une méthode historiographique trouve sa source, chez Ginzburg, non pas dans la présentation de ses preuves méthodologiques, mais dans la notion grecque d'*enargeia*, représentant la valeur de vitalité d'une narration historique dans laquelle réside la force rhétorique de son énonciation. C'est de ce mouvement narratif de la parole que la méthode historique classique tire son *effet de vérité*. Dans l'*enargeia* se déploie une « garantie de vérité »⁶, et un passage par une narration subjective et quasi-romanesque de l'histoire y correspond à un effet de vérité paradoxalement plus grand que la simple énumération factuelle ou la citation de preuves archivistique. La véridicité relève ici plutôt d'une rhétorique du sembler-réel, et la réalité n'apparaît jamais plus vraie que lorsqu'elle se retrouve façonnée par la fiction de

⁵ Carlo Ginzburg. *Le fil et les traces*. Lagrasse, Verdier. 2006, p. 24.

⁶ *Ibid.* p. 28.

son expérience potentielle. *Je pourrais y être*, pense-t-on à la lecture. Vraie ou non, la vigueur de la narration crée ainsi un effet de vérité, dans ce mouvement qui reconfigure la relation d'apparence oppositionnelle entre l'écriture fictionnelle et l'inscription historique.

Cicéron, dans son traité sur la rhétorique intitulé *De oratore*, traduisait l'*enargeia* grecque par le latin *evidentia*, source étymologique de l'*évidence* comme certitude (ici, d'une proximité entre le réel factuel et l'impression de réalité d'une narration fictionnalisée), de même origine que l'anglais *evidence*, la preuve indubitable. Depuis le XVI^e siècle, explique encore Ginzburg, le paradigme de l'inscription historique se voit transformé, et c'est moins à partir d'une apparence de véridicité que se structure alors l'historiographie, mais dans l'analyse et la citation de documents archivistiques prenant à leur tour le rôle de preuve matérielle. Ces deux épistémès de la preuve historique peuvent être décrites ainsi : la première souhaite transformer un réel lointain en un plus-réel, par l'emploi d'un faux-paraissant-vrai attribué à la narration fictive, l'autre réfléchissant la plus fidèle reproduction du réel à travers la lecture de ses traces, réfléchies comme les marques d'une vérité. C'est moins la composante méthodologique d'une écriture historique qui frappe ici, mais plutôt le caractère relatif des effets de vérité qu'implique cette opposition entre deux types de relation à l'histoire et à son écriture. La définition même de ce qui compose la preuve du réel s'avère alors entremêlée à une historique de la narration.

Dans mon premier instinct se dévoilait finalement une vision ultimement réductrice du réel, lequel n'était accessible que par l'idéal inassouvi d'un total désinvestissement subjectif. Pour y accéder, il aurait fallu dévêtir les phénomènes de leurs interprétations, ces lectures apparaissant alors comme l'ornementation esthétique apposée sur une pure réalité. Si la teneur de cette intuition m'apparaît aujourd'hui plus incertaine, elle s'est pourtant dirigée vers l'espace du littéraire, s'apposant à la signification retirée de nos expériences de réception artistique : par quel mouvement

justifie-t-on la signification retirée de nos expériences d'une œuvre, et comment ce geste d'interprétation nous permet-il de lier nos expériences fictives et artistiques à notre expérience du réel ? Le passage par une interprétation subjective, narrative, pointe l'aspect relationnel de l'analyse littéraire, de la même façon que le réel trouve un sens par la rencontre entre sa matérialité irréductible et l'expérience subjective qui en est faite. « When I write essays, it is a collaboration. [...] Reciprocal generosity overlays and merges literature and literature. »⁷ écrit Klara du Plessis. Lorsque je lis, que je visionne un film, que j'observe une œuvre, malgré l'élaboration d'une « mort de l'auteur » barthésienne où l'intentionnalité d'un discours textuel n'est plus si évidente sous une forme communicationnelle, comment se fait-il que j'aie toujours l'impression que, quelque part, une voix chuchote son secret ? C'est cette double localisation de l'origine de la signification qui m'intéresse ici, tapie à la fois dans la conscience de mes propres associations subjectives, de même que dans une présence aux origines incertaines, mais néanmoins nécessaire pour que ma pensée se heurte à une altérité qui la génère.

Où se devine une conjuration

Alors que je retrouvais les archives de cette interrogation passée et que je concevais les grandes lignes du mémoire à venir, l'état d'exception attribuée à la pandémie de Covid-19 laissait tranquillement place à ce qui s'apparentait à un *retour à la normale*. La pandémie avait ainsi placé l'emphase sur l'isolement dérivant des pratiques de confinement, en révélant tout à la fois l'interrelation planétaire sous-tendant la propagation du virus, de même que les contingences

⁷ Klara du Plessis. *l'impossible collab*. Kentville, Gaspereau Press. 2023, p. 9.

politiques, culturelles, individuelles ou sociétales qui façonnaient de façon différenciée les multiples effets de la pandémie. Quand j’observe mes journaux de l’époque, c’est cette impression d’une opposition entre l’intime et le social qui s’y retrouve annotée.⁸ Je me lisais : « On répète, de l’autre côté de ma fenêtre, que la réalité elle-même est mise à mal par des fictions habilement travaillées. » Devant la crise pandémique s’élevaient des groupes affirmant d’instinct l’inexistence du virus, et en janvier et février 2022, sous les allures d’un mouvement insurrectionnel, les camionneurs du convoi de la liberté se ralliaient devant la colline parlementaire pour critiquer violemment l’imposition des mesures sanitaires. Ces voix, tributaires d’une parole complotiste, comme l’écrit avec justesse Dalie Giroux, n’étaient « pas un mouvement antiautoritaire » mais plutôt « un mouvement de désaffiliation autoritaire, qui se par[ait] des atours sémantiques de la ‘vraie’ démocratie pour le ‘vrai peuple’ tout en fantasmant à plein tube sur le pouvoir, l’armée, les hommes forts et la blanche patrie. »⁹

« Comment représenter fidèlement la réalité ? », c’était la question que je ressaisais « derrière ma fenêtre », assis à mon bureau, en remarquant que la relation entre fiction et réalité n’était plus, depuis longtemps, seulement histoire de littérature. La pulsion complotiste prétend découvrir la réalité dissimulée sous un réel devenu fictif, par une manipulation mise en place par des autorités malines. Dans *Énigmes et complots*, une exploration de l’apparition au XIXe et au XXe des romans policier et d’espionnage et de leur contribution à l’imaginaire politique à travers les figures de l’enquête et du complot, le sociologue Luc Boltanski exprime efficacement l’entrelacement des axes réalité/fiction à l’œuvre dans l’énonciation complotiste :

⁸ Au sujet de l’interrelation comme élément central à l’expérience pandémique, voir Judith Butler. *What World is This? A Pandemic Phenomenology*. New York, Columbia University Press. 2022.

⁹ Dalie Giroux. *Une civilisation de feu*. Montréal, Mémoire d’encrier. 2023, p. 50.

Ainsi, la réalité, la réalité sociale, telle qu'elle s'est d'abord présentée aux yeux d'un observateur (et d'un lecteur) naïf, avec son ordre, ses hiérarchies, ses déterminations et ses principes de causalité, se retourne et dévoile sa nature fictionnelle sous laquelle se dissimulait une autre réalité, bien plus réelle, habitée de choses, d'actes, d'acteurs, de plans, de liens et surtout de pouvoirs dont nul, jusque-là, ne soupçonnait l'existence et même jusqu'à la possibilité.¹¹

L'étude de Boltanski propose que la formation des genres littéraires du récit d'enquête (dont il situe l'origine au milieu du 19^e siècle, avec la parution des nouvelles de Poe mettant en scène l'inspecteur Dupin) et du récit d'espionnage (apparaissant un peu plus tard, au début du 20^e siècle) puisse faire état d'une transformation de la représentation du monde politique et des conceptualisations de la réalité sociale. À partir de la structure investigatrice du roman policier, avec ses figures de détectives déchiffrant la réalité à travers un faisceau d'indices pour déceler ses secrets, et la dissimulation d'une arène politique obscure propre au roman d'espionnage, où des groupuscules officiels travaillent à dissimuler une guerre souterraine, le réel se conçoit dès lors comme une surface à décoder. C'est à partir de l'idée de complot que je souhaite inaugurer ces réflexions, et c'est l'image diffractée de la conjuration qui me servira de fil directeur, car le complot met en scène ce qui se jouait d'emblée dans mes obsessions initiales : une vision de l'interprétation comme modification ou comme négation du réel, assise sur la vitalité et le potentiel de persuasion de l'énonciation, de même qu'un entrelacement de l'écriture fictive et d'un compte-rendu de la réalité.

Décrire (1) : Le complot

C'est un point décisif qu'il faudrait d'abord expliciter : de quoi parlons-nous en usant le terme de complot? La justesse d'une définition de l'expression « théorie du complot » est elle-

¹¹ Luc Boltanski. *Énigmes et complots*. Paris, Gallimard. 2012. p. 36.

même sujette à discussion, et permet de réfléchir la *description* et la création de concepts en tant que transformation de nos outils de perception. Une lettre ouverte parue en juin 2016 dans *Le Monde* par un groupe de sociologues, psychologues et anthropologues étudiant le phénomène des théories du complot apparaît comme un parfait point de départ, en tant qu'elle est le cas de figure d'un conflit définitoire de la notion complot. Cette lettre interroge la légitimité d'un projet mené par le ministère français de l'Éducation, celui-ci prenant la forme d'un kit vidéo distribué aux enseignant·es afin d'être partagés dans un contexte pédagogique. Montée par l'agence de presse Premières lignes, la vidéo pédagogique tente d'instiguer une approche critique face aux théories du complot et souhaite rendre une légitimité aux organes médiatiques officiels dont l'autorité épistémique était perçue comme étant fragilisée. Les membres de Premières lignes y présentent notamment un retour critique sur une vidéo enregistrée par des journalistes de l'agence de presse lors de l'attentat contre Charlie Hebdo, en janvier 2015 (les bureaux de Charlie Hebdo étant installés dans le même immeuble que ceux de Première Ligne), archive subséquemment réemployée par des internautes pour justifier des théories du complot entourant les attaques. Ce kit vidéo se présente d'emblée comme un avertissement : « Il faut se méfier de notre envie d'interpréter. C'est la différence entre la réalité et le mensonge. Une réalité objective, c'est un fait, qui existe et que vous êtes obligés d'admettre, quelle que soit votre opinion. »¹²

La lettre ouverte parue dans *Le Monde* à la suite de la parution de la vidéo critique notamment la légitimité d'un partage public d'informations sur le complot sans étude préalable, estimant que les discussions sur le foisonnement des théories du complot puisse générer au contraire une croyance en ceux-ci :

¹² Luc Herman (prod.). *Complots et conspirations. Apprends à reconnaître les vrais des faux* [Vidéo]. 16 mars 2016, <https://vimeo.com/151519913>

La recherche en psychologie sociale a bien montré que la lutte contre une croyance peut paradoxalement renforcer cette croyance par un « effet boomerang », un phénomène amplement documenté dans le domaine des rumeurs et de la désinformation. Il est donc tout à fait possible que les actions des ministères et des associations débouchent sur un effet inverse à celui escompté parmi les publics visés : une polarisation des croyances et un accroissement de l'esprit conspirationniste.¹³

Une crainte fuse et il s'avère nécessaire d'employer de bonnes tactiques de combat afin de réinstaurer une *version officielle* des faits. Cette formulation d'une perte de confiance à l'égard des autorités épistémiques, (telle qu'elle est aussi réitérée au Québec dans le rapport de synthèse CEFIR [Centre d'expertise et de formation sur les intégrismes religieux, les idéologies politiques et la radicalisation] sur les discours conspirationnistes pendant la pandémie¹⁴) se retrouve pourtant largement critiquée par plusieurs chercheur·es étudiant les discours conspirationnistes. En réponse à cette première lettre ouverte apparaît alors une seconde tribune, parue dans *Le Monde* puis republiée dans un ouvrage intitulé *Taking Conspiracy Theories Seriously*. Dans cette réponse, un second groupe de chercheurs, dirigé par M. R. X. Dentith et Martin Orr dénoncent les présupposés pathologisants de la première lettre, selon eux symptomatiques d'un discours hégémonique souhaitant asseoir sa propre rationalité en distinguant comme incohérente la parole conspirationnelle : « We cannot produce *value-neutral* research on belief in *conspiracy theories* if we are working with *value-laden* definitions. »¹⁵ Pour Orr et Dentith, la discussion académique sur les théories du complot rejoue une dynamique de possession du savoir par des élites, source même d'une perception d'impuissance menant à la théorisation de complots. Devrait-on ainsi inscrire dans la définition même de théorie de complot le caractère proprement faux de ces

¹³ Bronner, Gerald, Véronique Champion-Vincent, Sylvain Delouée, Sébastien Dieguez et al. « Luttons efficacement contre les théories du complot ». in : *Le Monde*. 29 juin 2016.

¹⁴ Voir Martin Geoffroy et al. *Typologie des discours conspirationnistes au Québec pendant la pandémie*. Rapport synthèse, CEFIR. 2022. C'est aussi en réponse à ce rapport que Dalie Giroux réfute la thèse « anti-autoritaire » comme description du mouvement du Convoi de la liberté.

¹⁵ Martin Orr et M. R. X. Dentith. « Clearing Up Some Conceptual Confusions about Conspiracy Theory Theorizing ». in : *Taking Conspiracy Theories Seriously*. Lanham, Rowman & Littlefield. 2018, p. 142.

énonciations, tel que le propose Véronique Campion-Vincent¹⁶, l'une des signataires de la première tribune ? Il m'intéresse davantage d'explorer le complotisme en tant que *posture*, comme l'assemblage de manières d'envisager le réel, formée d'anticipation du secret, de localisation d'intentionnalité, et d'exploration de l'espace web comme archive potentielle de preuves. « Faites vos recherches » se présente comme l'énoncé paradigmatique de la posture complotiste.¹⁷ Répondre au complot depuis une posture académique implique nécessairement un questionnement des pouvoirs à l'œuvre dans l'élaboration d'un savoir. Il ne s'agira pas ici d'évaluer la justesse de l'appareillage argumentatif des théories du complot, afin de localiser le moment précis où faillit leur compte-rendu du réel, mais plutôt d'explorer quel imaginaire de la saisie du savoir s'impose lorsque nous utilisons comme schéma paradigmatique l'énonciation conspirationnelle.

Maté-réalités de la fiction

En tant que production de textes et de discours, les théories du complot permettent aussi d'interroger la relation entre *théorie* et *pratique*. L'idée d'une propagation des idées complotistes, telle que l'affirme la première tribune parue dans *Le Monde*, interroge l'effet des imaginaires et de leur expression en tant que transformation active, potentiellement dangereuse. On pourrait d'abord postuler une définition de la réalité, réfléchie comme étant matérielle, formée de faits, de documents, et s'opposant à la « représentation de la réalité », composée quant à elle de textes, de fictions, d'œuvres, de discussions, de gestes. Ce qui m'intéresse est d'observer de quelle façon les deux parts de cette dyade dissimulent une dynamique d'interactions réciproques passant par un

¹⁶ Véronique Campion-Vincent. *La société parano : théories, menaces incertitudes*. Paris, Payot. 2015.

¹⁷ Voir Tristan Péloquin. *Faire ses recherches : cartographie de la pensée conspi*. Montréal, QuébecAmérique. 2022.

processus d'interprétation. Marielle Macé propose ainsi de réfléchir l'acte de lecture sous l'angle de ses *effets*, car « [...] il n'y a pas d'un côté la littérature (un territoire esthétique séparé), et de l'autre la vie, informe et opaque; mais [...] il y a, dans la vie elle-même, ce que l'on peut appeler des 'styles d'être', qui circulent entre les gens et les œuvres, qui les animent et les affectent. »¹⁸ Le propos de Macé sur l'esthétique peut sembler d'abord réducteur : de la littérature (ou de toute forme d'expérience de réception artistique, qu'elle suive la forme stricte d'une narration « romanesque » ou non) naît la *manière* d'habiter le réel, telle une lentille ou une sensibilité, comme l'attention à partir de laquelle serait *perçue* la réalité. Il faudrait, pour comprendre la valeur épistémologique de ces *manières*, référer à la vision de l'esthétique telle qu'elle est élaborée par Matthew Fuller et Eyal Weizman, où le concept ne relève pas tant d'un simple ajout au réel, mais se lie à nos perceptions sensorielles en tant que technologie du sensible. Plutôt que de concevoir la signification d'un jugement esthétique comme une recherche du style ou du cadre à travers lequel s'inscrit un message communicationnel, Fuller et Weizman proposent de concevoir l'esthétique comme le développement d'une *sensibilité* présupposant la possibilité d'une attention au *sens* :

[...] the culture of sensing is of fundamental importance : what makes sense to sense. Indeed, the sensing of formations of sensing (in the way that one senses a way in which one is being sized up, by an institution, perhaps, or by a crocodile) implies that sensing also becomes multi-layered, contradictory, pushing in different and sometimes opposite directions.¹⁹

L'esthétique, davantage qu'un marqueur de l'ornementation d'un *sujet*, s'apparente à une posture d'observation. « Aesthetics is also about developing sensibilities of extremely careful looking and noticing. »²⁰ Nos représentations du réel, indissociables de nos *manières*, viennent également transformer celui-ci, le nourrir et l'habiter. Depuis les études de Richard Hofstadter, l'un des

¹⁸ Marielle Macé. *Façons de lire, manières d'être*. Paris, Gallimard. 2011, p. 10.

¹⁹ Matthew Fuller et Weizman, Eyal. *Investigative Aesthetics*. Londres, Verso. 2021, p. 52.

²⁰ *Ibid.* p. 14.

premiers théoriciens des théories du complot, la posture complotiste se lie elle aussi à la question d'un style d'observation et d'un processus de narrativisation : « When I speak of the paranoid style, I use the term much as a historian of art might speak of the baroque or the mannerist style. It is, above all, a way of seeing the world and of expressing oneself. »²¹ Il s'agira de savoir comment la création de théories du complot en tant que *fictions du réel* viennent influencer nos expériences de la réalité. Ou encore, comment les théories du complot génèrent un paradigme d'interaction entre réel et fiction, à la fois comme description faussée du réel et comme invention d'un savoir.

Le problème s'il en est un est de voir comment ces gestes qui habitent le réel sont eux-mêmes à la source d'une transformation de cette même réalité, comment *l'interprétation de la réalité* à travers la figure du complot vient non pas seulement agir comme détection, mais comme *action* même. C'est encore Arendt qui, dans *Condition de l'homme moderne*, reprend la dyade, issue d'un néoplatonisme chrétien, de la *vita activa* s'opposant à la *vita contemplativa*. Elle y expose que le concept de « condition humaine » s'avère moins une question de nature immuable qu'un dialogue réitéré entre des individus, des collectivités, et leurs conditions d'existence : « Tout ce qui pénètre dans le monde humain, ou tout ce que l'effort de l'homme y fait entrer, fait aussitôt partie de la condition humaine. L'influence de la réalité du monde sur l'existence humaine est ressentie, reçue comme force de conditionnement. »²² On pourrait y lire une forme de proto-théorie de la performativité, où l'œuvre artistique occupe une place toute particulière en tant que matérialisation, dans la *vita activa*, d'une pensée :

Les œuvres d'art sont des objets de pensée, mais elles n'en sont pas moins des objets. De soi-même le processus de pensée ne produit, ne fabrique pas plus d'objets concrets, livres,

²¹ Richard Hofstadter. *The Paranoid Style in American Politics*. New York, Knopf. 1965, p. 4.

²² Hannah Arendt. *Condition de l'homme moderne*. Paris, Calmann-Lévy. 1961, p. 44.

tableaux, statues, partitions, que de soi-même l'utilisation ne produit, ne fabrique des maisons ou des meubles."²³

Le propre de l'œuvre d'art est de posséder avant tout une matérialité, et c'est à cette matérialité qu'il faudrait m'attarder. En tant qu'agent matériel, l'œuvre d'art n'apparaît pas simplement comme un type d'énoncé réflexif *traitant du réel*, mais apparaît comme la matrice à partir de laquelle se développe des mouvements d'interaction entre l'interprétation et les actions accomplies dans le réel. Parler de la matérialité de l'œuvre est d'abord une tactique soulignant la valeur expérientielle de la réception artistique. Parler de la matérialité de l'œuvre artistique est aussi une façon de se référer aux théories des Nouveaux Matérialismes en ce qu'elles interrogent l'acquisition même du statut d'agent matériel. Penser l'œuvre comme élément matériel implique donc de lui attribuer une agentivité dans le processus de composition de la connaissance. Considérer l'interprétation comme possédant une potentielle matérialité, c'est aussi interroger l'acte pratique, non pas comme ce qui succède à l'interprétation théorique, mais comme étant co-constitué par nos pratiques d'analyse, par nos narrations du monde qui balisent l'espace possible du faire. L'immatériel et le matériel se lient, jusqu'à se confondre, le réel, la fiction et ses interprétations composant une dynamique réciproque de co-constitution.

Un exemple paradigmatique de cette frontière incertaine entre matériel et immatériel, de même que de la pulsion investigatrice à l'œuvre dans la posture complotiste qui m'intéresse se distingue dans *Sherlock Jr.*, comédie muette de 1924 réalisée par Buster Keaton. Keaton y propose une liaison entre réalité et fiction par la représentation d'un personnage distendu entre un métier de projectionniste au cinéma et une passion pour l'enquête policière. Après être accusé à tort du vol d'une montre de poche appartenant au père de son amoureuse, le protagoniste retourne au

²³ *Ibid.* p. 224.

travail et s'endort, rêvassant devant la pellicule et se *projetant* à l'intérieur du dispositif filmique en pénétrant l'écran de projection. La narration cinématographique est d'abord représentée comme un miroir déformant la réalité, se structurant autour d'un désir de puissance chez le protagoniste et effaçant l'échec de son enquête réelle alors qu'il bondit, littéralement, dans le cadre filmique. Dans cette mise en abyme rêvée, le personnage de Keaton est renommé « world's greatest detective, Sherlock Jr. ». Keaton effectue une suite d'entrées dans le cadre, d'abord d'après une logique de frontalité propre au dispositif scénique : c'est à la vue, sur l'écran, d'une image de sa bien-aimée embrassant le véritable voleur que le protagoniste saute sur scène puis intègre la diégèse du film. La scène du bond dans le cadre, filmée en reproduisant dans un théâtre la devanture d'une maison, donne l'illusion d'une image cinématographique sous le couvert d'un décor théâtral. Le même procédé est employé quelques séquences tard, lorsque la caméra, nous montrant toujours la salle de projection, avance vers l'écran et se fond dans l'image, faisant disparaître le « cadre » formel de la projection et permettant un libre mouvement dans l'espace, à travers un montage qui délaisse finalement la frontalité scénique. Une séquence tardive nous présente Keaton en tant que détective, s'habillant sous le regard d'un majordome en s'observant dans ce qui semble à première vue un miroir, mais s'avère finalement une simple ouverture vers une pièce adjacente. Puis dans cette seconde pièce, c'est à travers la porte d'un coffre-fort que Keaton quitte sa demeure, traversant la rue bondée visible dans l'ouverture exigüe de cette porte secrète. Stanley Cavell discute de ces plongées successives dans le rêve et dans l'image cinématographique comme une représentation de l'influence de la fiction (sous la forme du songe ou du récit mimétique) sur le réel : « Keaton

uses the fact that in film anything can follow anything, and any place any other place, to depict our lack of control over both fantasy and reality – above all, our helplessness to align them. »²⁴

La séquence finale de *Sherlock, Jr.* développe elle aussi le thème d'une relation de réciprocité entre la réalité et sa représentation. Au réveil du protagoniste, toujours dans la salle d'opération des projecteurs, sa prétendante l'approche, ayant seule résolu l'énigme du vol alors que Keaton rêvait. Se tournant vers l'écran, le protagoniste observe un baiser se produisant dans le film projeté, et reproduit les gestes de deux amant·es filmiques à travers un découpage de plans où le cadre cinématographique est lui aussi reproduit par le cadre de la fenêtre donnant sur la salle de projection. La fiction devient le mode sur lequel se structure le réel, davantage qu'une simple *représentation* de celui-ci. On pouvait lire, dans l'intertitre d'ouverture qui annonçait avec humour l'enjeu moral du film : « Don't try to do two things at once and do justice to both. » C'est pourtant, me semble-t-il, un message contraire dont *Sherlock Jr.* devient la preuve, en tant qu'il explicite le lien irrémédiable entre les deux activités de Keaton. À la fois détective du réel et familier d'une technique cinématographique qui met en spectacle ce dernier, le protagoniste devient un *porteur*, et la réalité nourrit la fiction (par le rêve, lui-même influencé par la forme filmique) de même que la fiction génère un florilège de gestes qui seront à leur tour répétés, ou non, dans le réel. Keaton hésitera à reproduire le baiser cinématographique dans le miroir de sa réalité, incertain alors que l'écran lui renvoie l'image prophétisée d'une figure de mari et de père comme la conséquence directe de cette union. Le film devient alors l'anticipation d'une réalité à venir, dont Keaton reste incertain. Après que la fiction aie tenté de reproduire la réalité, les corps habitant le réel s'inspirent à leur tour des images et des représentations tirées des narrations fictives.

²⁴ Stanley Cavell. *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Harvard University Press. 1979, p. 160.



Figure 1. – Les amants cinématographiques. Photogramme tiré de *Sherlock Jr.*

Figure 2. – (Buster Keaton, 1924)

Figure 3. –



Figure 4. – Les amants « réels » suivent le geste du cinéma. Photogramme tiré de *Sherlock Jr.*

(Buster Keaton, 1924)

L'investissement qu'entretient ce mémoire envers la figure du complot trouve sa genèse dans un intérêt pour la figure de la société secrète, en tant qu'elle met en scène une instance auctoriale jouant d'une emprise sur l'autorité du sens. Elle m'amenait à une interrogation : *À quelle instance la signification de nos lectures est-elle tributaire ?* Si l'image de la société secrète apparaît bel et bien dans le mémoire, en filigrane (dans le premier et troisième chapitre) comme de façon explicite (dans le second chapitre), la décision de relocaliser l'objet de cette étude dans la figure du complot trouve sa justification dans une observation de l'énonciation complotiste en tant que posture d'interprétation. Comment répondre à cette énonciation complotiste, qui manipule les outils d'une apparente rationalité pour composer une interprétation qui s'avère finalement « beaucoup plus cohérente que ne l'est le réel, puisqu'elle ne laisse aucune place pour l'erreur, l'aléa ou l'ambiguïté »²⁵ ? Je suis d'emblée critique de la posture d'interprétation complotiste, à la fois dans ses présupposés rationalistes qui contournent la part de subjectivité à l'œuvre dans l'évènement de la compréhension, comme dans l'indéniable présence de ses présupposés xénophobes, cristallisant dans leur démarche d'interprétation apparemment objective les aprioris discriminatoires répondant à la nostalgie d'une emprise perdue des hégémonies discursives.

Le mémoire tente alors de cerner une réponse à cette question – *comment répondre à la structure interprétative des théories du complot ?* – par l'élaboration d'une poétique théorique où l'analyse se conçoit comme geste performatif. Il ne s'agit donc pas d'une réponse rationaliste au complot, mais d'une mise en pratique de ma conception intersubjective de la connaissance. Le mémoire conserve comme mouvement premier la dimension éthique de l'interprétation, et tente de présenter ses cas de figure à partir d'un désir d'observer de façon fidèle les objets de son analyse. La mise en parallèle de cette responsabilité propre à la lecture et d'une compréhension

²⁵ Richard Hofstadter. *Op. cit.* p. 36. (Ma traduction.)

intersubjective de la signification mène à une écriture théorique favorisant l'implicite au dévoilement, visant à réfléchir dans sa forme même les assemblages narratifs et rhétoriques de l'écriture analytique. Cette *pratique théorique* (sceptique d'une division temporelle entre le moment de la théorie et le moment de la pratique) conçoit l'acte de connaissance en études culturelles comme une pratique de narration. Le texte de ce mémoire se présente, enfin, comme un objet qui devrait à son tour être interprété, et convie ainsi à une pratique active de lecture. Celle-ci se lie toujours à une pratique joueuse de l'enquête, à l'anticipation d'un plaisir relatif à la découverte du savoir, mais ne saurait oublier qu'il s'agit du produit d'une lecture relationnelle.

Dans les chapitres subséquents, j'analyse à travers un corpus de trois éléments, différents dans leur nature médiatique (une bande-dessinée, une œuvre cinématographique, et des échanges web), la représentation du réel sous la loupe des théories du complot. Un premier chapitre poursuit la piste de l'analyse de *Sherlock, Jr*, en s'intéressant à la dimension matérielle de l'analyse littéraire. J'y observe la production visuelle de Tsurita Kuniko, mangaka japonaise d'avant-garde ayant publié de courts récits en bande-dessinée, par l'exploration de leurs effets de surface travaillant à brouiller la division entre la réalité et ses représentations. Plutôt qu'un complot explicite apparaissant dans son œuvre, c'est la forme pseudo-complotiste de l'intentionnalité dans l'analyse littéraire qui sert de ligne directrice. Dans le second chapitre est interrogé le processus collectif de création à l'œuvre dans *Out 1 : noli me tangere*, film-fleuve de Jacques Rivette entièrement basé sur un processus d'improvisation et symptomatique d'un état d'impuissance politique propre aux lendemains du mai 68 français. Le troisième et dernier chapitre porte quant à lui sur les dynamiques d'interprétation des *drops* de QAnon, perçus comme remettant en question la limite entre écriture fictionnelle et rédaction factuelle, et permettant de fragiliser la notion de rationalité basée sur l'objectivité du regard. Les trois objets étudiés entretiennent tous une relation à l'anticipation d'une

action politique. Alors que les deux premiers cas réfléchissent la localisation d'une action sur le réel à partir de leur pratique de narration, le troisième chapitre implique quant à lui un autre point de vue, et une autre dynamique de lecture. Cette dernière étude de cas souligne l'instrumentalisation, à des fins de propagande politique, des dynamiques d'interprétation spécifiques à la modernité numérique des échanges web. L'action politique qui s'y dessine est quant à elle effective, se soldant notamment dans l'assaut du Capitole du 6 janvier 2021. À travers ces trois cas de figure où se déploient trois imaginaires spécifiques du complot, je m'attarde à définir une vision du geste interprétatif répondant au paradigme de la conspiration, en présentant une posture herméneutique tentant d'allier sa propre subjectivité à une vision du savoir qui reste attentive aux spécificités matérielles des trois objets vers lesquels s'attarde son regard.

Chapitre 1 – Surfaces et réflexions dans l’œuvre dessinée de

Tsurita Kuniko

Lorsque nous voyons une chose, nous croyons voir uniquement ce qui se manifeste dans le champ visuel. Mais le véritable moi n’est pas simplement un moi qui voit. Un tel moi est un moi pensé. Le moi qui voit en se séparant du moi pensant et en s’oubliant doit être celui qui s’est combiné à l’agir ; il doit être une vision pure s’étant combinée au mouvement expressif.

Nishida Kitarō²⁶

Le hors-sa-place

L’imaginaire de la conspiration se structure à partir de l’identification d’indices, à la lecture desquels se devine une force dissimulée, agissant sur le réel depuis le lieu confortable de son secret. Il s’agit d’un des *topoi* du récit d’enquête. À la surface d’une réalité difficile à lire sans médiation apparaissent des traces, pointant vers d’occultes soubassements où une intentionnalité anonyme régit en silence la structure même de la réalité. Ce mouvement herméneutique de décodage s’apparente à ce que Ginzburg désigne comme *paradigme indiciaire*, un modèle du savoir « intervenant [...] dans des sphères d’activité très différentes [et trouvant] sa légitimation implicite dans cette négation de la transparence de la réalité. »²⁷ Cette épistémologie de la trace apparaît chez Ginzburg comme un mode de connaissance largement employé dans diverses pratiques, regroupant à la fois les postures psychanalytiques

²⁶ Nishida Kitarō. *De ce qui agit à ce qui voit*. Montréal, Presses de l’Université de Montréal. 2015, p. 43.

²⁷ Carlo Ginzburg. « Signes, traces, pistes. Racines d’un paradigme de l’indice. » In : *Le débat*, vol. 6, no. 6, 1980, p. 11.

freudiennes, les enquêtes de Sherlock Holmes, le pistage de la chasse ou l'attribution incertaine de tableaux par l'observation d'infimes détails. Le paradigme indiciaire centralise ainsi la médiation comme le mouvement principal de son accès au savoir, et réfléchit cette transformation en vue d'une connaissance non pas uniquement érudite, mais comme ce qui « rattache l'animal humain aux autres animaux. »²⁸ Réfléchir le complot implique de manipuler ce paradigme indiciaire, et de réfléchir la transformation à l'œuvre dans la lecture interprétative lorsque celle-ci accumule des indices, les place en réseau, et tente de former à partir de ceux-ci une interprétation qui les résout. Dans ce chapitre, je souhaite interroger quelles parts de cet imaginaire de la trace réside dans les théories de l'interprétation en m'intéressant spécifiquement à la récurrence des dynamiques de spatialisation dans la structure de ces théories alors qu'elles répondent à l'absence renouvelée d'une réalité « transparente ». En cela, ce chapitre traite la figure du complot non pas comme thématique explicite des œuvres étudiées, mais dans ses présupposés interprétatifs. Partant d'un questionnement théorique sur la surface et la profondeur comme paradigmes herméneutiques opposés, j'observerai l'œuvre de Tsurita Kuniko, mangaka japonaise d'avant-garde dont la lecture s'avérera l'occasion d'une mise en pratique.

La philosophie herméneutique de Gadamer, qui situe l'expérience de la réception artistique comme modèle central de sa théorie de l'interprétation, peut permettre d'orienter cette interrogation du paradigme indiciaire hors de ce que j'appellerais un schéma purement communicationnel de la pratique herméneutique, dans lequel prime l'identification des intentions autoriales. En effet, Gadamer inscrit sa théorie herméneutique dans une critique des apports de ses prédécesseurs, notamment Schleiermacher et Dilthey, en tant que ceux-ci

²⁸ *Ibid.* p. 31.

représentent une pratique méthodologique de l'herméneutique. Si Schleiermacher propose que « la tâche de l'herméneutique consiste à reproduire le plus parfaitement possible tout le processus de l'activité de composition de l'écrivain »²⁹, Gadamer considère quant à lui que « le rétablissement des conditions originelles est une tentative que l'historicité de notre être voue à l'échec. »³⁰ Chez Gadamer, la conception méthodologique des sciences humaines, calquée sur la vérité telle qu'elle est atteinte dans les sciences naturelles, représente idéal de scientificité impossible à atteindre. Il favorise plutôt une conception de la connaissance calquée sur le savoir tel qu'il se présente dans l'« événement » de l'expérience de l'art. En cela, l'herméneutique de Gadamer s'éloigne d'une perspective rationnelle et objective de l'atteinte de la vérité dans les sciences humaines au profit d'une conception de la compréhension qui soit interactionnelle. Comme l'explique Jean Grondin, pour Gadamer « comprendre, ce n'est pas seulement dominer, maîtriser et produire des résultats vérifiables qui soient indépendants de l'observateur (comme le commande l'*ethos* de la science moderne), c'est plutôt être pris par une interrogation et entrer dans un dialogue. »³¹

Gadamer mentionnait l'importance d'une transformation de l'ambigu en élément signifiant comme l'une des clés de sa théorie herméneutique des sciences humaines, mais aussi comme la marque d'une « universalité » de l'herméneutique : « l'obscurité ou l'ambiguïté des textes transmis [...] est seulement un cas particulier de ce qui, en toute orientation humaine par rapport au monde, survient sous les traits de l'*atopon*, de l'étrange, qui ne se laisse ranger nulle part sous les règles d'attente de l'expérience. »³² Cette proposition se joue d'une tension, dans

²⁹ Friedrich Schleiermacher. *Herméneutique*. Genève, Labor et Fides. 1987, p. 187.

³⁰ Hans-Georg Gadamer. *Vérité et Méthode*. Paris, Seuil. 1960, p. 274-275.

³¹ Jean Grondin. « Le passage de l'herméneutique de Heidegger à celle de Gadamer ». *Le tournant herméneutique de la philosophie*. (dir. J. Grondin). Paris, PUF. 2003, p. 82-83.

³² Hans-Georg Gadamer, « Rhétorique, herméneutique et critique de l'idéologie : Commentaires métacritiques de "Wahrheit und Methode" », *Archives de Philosophie* 34, n° 2. 1971, p. 214.

la composition du processus de compréhension, entre cet *atopon* (l'élément inexplicable qui n'est « pas à sa place ») et la familiarité d'une tradition immédiatement assimilée, ou dont les codes seraient facilement identifiables. Si c'est le cas, c'est parce « dès que l'on comprend, on comprend autrement »³³ Cet *autrement* est à la fois autrement *que* (c'est-à-dire dans la différence face à une autre lecture individuelle, ou face à une autre époque possédant ses propres spécificités idéologiques et ses codes de représentation) mais aussi, simplement, *autrement* tout court, c'est-à-dire sans substantif sur lequel reposerait une comparaison entre une instance originelle de la compréhension et une série d'interprétations subséquentes dérogeant de celle-ci. Chez Gadamer, « le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours. »³⁴ L'œuvre artistique telle qu'elle est réfléchie par Gadamer ne peut donc être comprise selon un schéma communicationnel, où l'interprétation servirait à rendre l'intention de son auteur.

C'est à la lecture d'un de ces *atopon* à première vue inexplicables que j'aimerais d'abord m'attarder, afin d'observer comment cet imaginaire du complot, ou ce qu'on peut nommer à la suite de Sedgwick comme une « lecture paranoïaque »³⁵ inspire les contours d'un art interprétatif qui doute de ses prétentions à la vérité, car « l'interprétation ne peut pas faire ressortir ce qu'elle n'aurait en même temps introduit. »³⁶ Comment dessiner la trajectoire d'une création de sens dans la lecture sans pour autant postuler un relativisme total où la compréhension ne serait que la marque d'une projection subjective, et tout en restant fidèle à une vision de la lecture qui relève moins d'une transmission communicationnelle que d'une création conjointe de sens? Car ce que permet

³³ *Ibid. Vérité et Méthode. Op. cit.*, p. 476.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.

³⁶ Theodor Adorno. *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion. 1984, p. 7.

d'interroger l'*atopon*, c'est aussi la part de subjectivité dans la transformation active du non-sens en élément signifiant.

Si même un regard purement objectif dans la lecture et la compréhension était possible ou souhaitable, où situer la limite de son énonciation, ce moment où le regard interprétatif s'immisce et initie un jeu spéculatif? La pratique de l'*ekphrasis* permet de questionner la présence d'une subjectivité constitutive dans la lecture à partir de son geste le plus minime. L'*ekphrasis* suppose, selon Jean-Luc Nancy, une parole qui « se tient au plus près de l'œuvre et tente de recueillir les mots qui se forment à la surface de celle-ci, entre celle-ci et nous, ses spectateurs, avant que nous redevenions discoureurs, examineurs, penseurs. »³⁷ L'*ekphrasis* se présente ainsi en apparence comme l'idéal d'une pure description, mais la théorisation de sa pratique implique surtout un questionnement sur la capacité pour le regard d'être attentif à une œuvre, et de concevoir sa description en tant qu'acte de narration. Ginette Michaud lie notamment la pratique antique de l'*ekphrasis* à l'*enargeia* des rhéteurs, qui par la description font reparaître l'œuvre évoquée devant les yeux de leurs interlocuteur·ices. Michaud, dans son étude sur les poétiques déconstructionnistes de l'*ekphrasis*, souligne que celles-ci « donnent lieu à des passages, des transformations, des *transcriptions*, au sens fort du terme, où il s'agit bien moins, au contact de l'œuvre, de représentation ou de description que de performativité, d'affect et d'intensification, de *recréation* et d'événement d'écriture. »³⁸

³⁷ Jean-Luc Nancy. « Ekphrasis », *Études française* 51, n° 2. 2015, p. 25.

³⁸ Ginette Michaud. *Ekphraser Nouvelles poétiques de l'ekphrasis en déconstruction*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal. 2022, p. 17.

Chez l'historien de l'art et l'iconologue Erwin Panofsky, la description objective d'une œuvre est également interrogée, par la difficile distinction entre une description purement formelle d'une œuvre visuelle et son analyse représentationnelle :

A formal description in the strict sense is impossible in practice: any description will - even before it opens - already have had to renegotiate the purely formal elements of depiction into symbols of something depicted. By doing so, a description, whatever path it takes, develops from the purely formal sphere into the realm of meaning.³⁹

Tout discours portant sur une figuration relève donc déjà pour Panofsky d'un symbolisme qui nécessite la présence d'une identification subjective. *Ceci* - la tache de peinture, ou l'assemblage de ses couleurs – dissimulant son rôle métaphorique de représentation de *cela* – un portrait, une nature morte, ou même une présence abstraite, un trait au caractère non-figuratif qui sera tout de même nommé, décrit.

Panofsky exemplifie ces interrogations par l'expérience d'une lecture, ou plutôt d'une observation triplement médiée d'un objet disparu. Panofsky avait trouvé dans un ouvrage de Lessing la mention d'un texte de Lucien, où ce dernier faisait l'*ekphrasis* d'une copie d'un tableau du peintre grec Zeuxis, dont l'original comme la reproduction sont aujourd'hui introuvables. Lucien décrit donc ce qu'il observe de ce tableau : une famille de centaures à l'avant-plan, mais surtout une seconde figure, située sur un autre plan, juste au-dessus, examinant le groupement central « comme d'un poste d'observation ». Pourtant, explique Panofsky à la suite de Lessing, cette description qui se croyait directe faillit elle-même dans sa propre littéralité, en s'attardant à la surface du tableau au détriment d'une compréhension historiquement située qui puisse déceler les règles esthétiques typiques du médium matériellement restreint. En effet, le tableau impliquait

³⁹ Erwin Panofsky. « On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts », *Critical Inquiry* 38, n° 3. 2012, p. 469.

la reprise d'un code employé généralement dans la création de bas-reliefs. Compte tenu des limites matérielles du bas-relief, une figure supposée comme étant à l'arrière-plan était plutôt placée au-dessus de la figuration d'avant-plan, *comme regardant de haut*. Si un dispositif de profondeur ne peut être reproduit, il s'y retrouve simulé par la répétition d'un code. Pour Panofsky, cette réflexion mène à l'injonction d'une vérité de la compréhension représentationnelle se structurant sur l'association à des codes de représentation stylistiques ou typologiques. Comprendre avec justesse signifie donc pour l'iconologue de relocaliser le regard analysant afin que celui-ci coïncide avec les codes de représentation contemporains à la création de l'œuvre.

Cependant, à l'extérieur d'un pur désir d'objectivité qui souhaiterait identifier une représentation canonique (le corps du dessus devenant un corps à l'arrière par la résolution de l'indice), l'interrogation de Panofsky dévoile surtout l'insuffisance des notions d'évidence et d'immédiateté imposées par une pratique non-réflexive de la description. Où situer le *trop*, l'*atopon*, dans cet imaginaire interprétatif ? En suivant la pensée de l'herméneutique gadamérienne, il me semble à l'opposé de Panofsky qu'un regard historiquement éloigné du bas-relief puisse lui aussi évaluer l'*atopon* en question sans clore le moment de son étrangeté. Depuis le lieu de mon interrogation de cet objet aujourd'hui disparu, il est possible d'observer la figure comme étant à la fois au-dessus et à l'arrière, sans pour autant *seulement* la reléguer à une codification visuelle qui fermerait son caractère atypique. Le code stylistique n'est ainsi pas rendu transparent, et plutôt que de tenter de voir le bas-relief comme une représentation *évidente* (si nous avons été familier avec les codes, la représentation serait *claire*), l'éloignement d'un point de vue permet, sans prétendre à une objectivité, de concevoir cette représentation comme étant *étrange*, un assemblage de traditions et de limitations formelles. Dans ces descriptions successives du bas-relief se découvre finalement un excès, dévoilé lorsque le code s'avoue perdu, comme une poussière qui s'installe sur la surface

du regard dont la compréhension est immédiate. « Dirt is something that has crossed a boundary it ought not to have crossed. Dirt confuses categories and mixes up form. »⁴⁰ C'est sur cette poussière, sur ce supplément de l'*atopon* que je voudrais me pencher, afin de questionner cette distinction régulièrement avancée lorsqu'une interprétation suppose un centre contenant la signification et, hors de celui-ci, balise la frontière de ses codes esthétiques. Plutôt que de tenter de recouvrir les tensions et contradictions d'un objet – en lui-même, ou dans ses lectures où peuvent poindre les associations subjectives du regard – il s'agira avant tout de conserver ses ambivalences, de résister à la tentation de les *résoudre* pour l'aplanir par la clarification. C'est dans ce refus que se distingue l'interprétation en tant que geste premier d'une fidélité. Cette fidélité se compose, à la manière du « comprendre » de Gadamer, sous la forme d'être « autrement » fidèle, c'est-à-dire sans concevoir dans la présence d'une subjectivité attentive la marque d'une trahison d'une évidence représentationnelle, mais la condition même de la rencontre avec l'œuvre.

Décrire (2) : Gouttières et fenêtre dans l'écosystème séquentiel

Débutons ainsi par la tentative de description d'une image, qui interroge elle-même la possibilité d'une distinction entre le *trop* d'une poussière et le propre immaculé. Il s'agit d'une longue bande donnant à voir trois corps côte-à-côte : un premier, sur la droite, soulève un linge du bout des doigts, l'observe en se demandant, dans un phylactère, si la proportion de ses parts salies est suffisante pour justifier son nettoyage ; le second corps au centre de l'image abaisse le même tissu pour l'observer, commente dans un phylactère que certaines parties semblent encore propres ;

⁴⁰ Anne Carson. *Norma Jean Baker of Troy*. Londres, Oberon Books. 2019, p. 25.

puis un dernier, à la gauche, apparaît de dos, se grattant la nuque près d'un évier, en questionnement. Il s'agit d'un regard hésitant, qui n'arrive que difficilement à distinguer ce qui est propre (mais aussi *propre à*, ce qui est *compris dans* la structure interne d'un objet) de ce qui est *atopon* et doit en être retiré. Mais déjà, ma description possède l'apparence du jeu, puisqu'elle se refuse à l'injonction de Panofsky d'une description purement formelle, et qu'elle élude tout à la fois l'évidence que les trois corps appartiennent à une même protagoniste, que sa triple présence pointe non pas vers la contiguïté des corps mais signale une progression temporelle. Pourtant, il semble ici également que quelque chose d'autre puisse se jouer dans cette absence de frontière entre trois instants d'un récit.

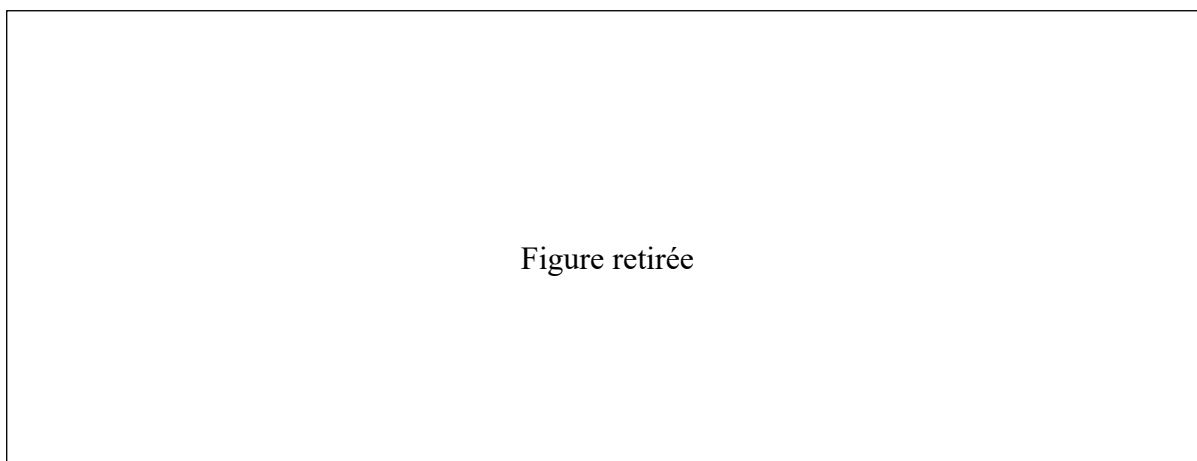


Figure 5. – La source de l'*ekphrasis* révélée. Extrait d'une planche tirée de : Tsurita Kuniko. *The Sky is Blue with a Single Cloud*. Montréal, Drawn and Quarterly. 2020, p. 144.

L'image est tirée d'un court manga de quinze planches intitulé « 65121320262719 », réalisé par la dessinatrice Tsurita Kuniko au printemps 1970. Avant sa mort précoce des suites d'une maladie chronique en 1985, à l'âge de 35 ans, Tsurita avait fait paraître la majorité de son travail dans la revue d'avant-garde *Garō*, fondée en 1964 dans le but d'offrir un lieu de publication pour

les artistes de *gekiga*, un genre alternatif de manga visant un public adulte et indiquant une sensibilité alternative. Bien que *Garo*, en décembre 1970, soit sur le point de publier un numéro dédié entièrement à Tsurita, « 65121320262719 » ne sera jamais publié de son vivant, et ce n'est que dans un recueil rétrospectif japonais, en 2010, que le récit paraît pour la première fois. Il relate la tentative d'une jeune protagoniste innommée de concilier son désir de joindre les manifestations étudiantes japonaises de 1968-1969 avec une observation de la misogynie latente renvoyée par ses connaissances militantes, qui relèguent sa participation politique à l'espace domestique, comme lieu du travail ménager et de l'isolement du travail intellectuel. Si des camarades empruntent son appartement comme lieu sécuritaire où s'adonner à des rencontres politiques, la protagoniste y est cantonnée à un rôle de pure observatrice. L'œuvre se présente comme un commentaire sur l'initiale inaccessibilité à l'espace politique pour sa protagoniste, argumentaire auquel se joint un questionnement sur l'ambiguïté de fixer une réalité univoque de la représentation par un processus de lecture interprétative. Cette ambiguïté se forme à travers une série de projections sur des surfaces, où prime sur l'évidence représentationnelle la matérialité du médium de la bande-dessinée ainsi que les lectures qu'elle induit.

Comme dans le commentaire de Panofsky sur l'œuvre perdue de Zeuxis, un remplacement iconographique peut être apposé à cette première image, inféré dans la lecture par la reconduction d'un code de lisibilité. La contiguïté des corps se meut ici en une succession temporelle indiquée par la modification des ratures dans l'arrière-plan. La lecture paraît peut-être évidente, mais elle signale aussi une absence, car ce qui saute d'abord aux yeux est le retrait visuel de la gouttière, cet espace vide entre les cases d'une bande-dessinée. Dans ce non-lieu de la page se joue pourtant habituellement l'espace interactif de la lecture, comme un temps d'arrêt permettant aux lecteur·ices de recomposer la linéarité absente du cliché temporel. Kate Polak souligne ainsi qu'il existe une

« collaboration imaginative qui se produit métaphoriquement dans l'espace de la gouttière (bien que, structurellement, j'observe la gouttière davantage comme l'espace qui génère un *lieu* où il est possible d'imaginer des connections, davantage que l'espace où ces connections ont lieu de façon explicite). »⁴¹ Chez le bédéiste et théoricien Scott McCloud, c'est aussi cette gouttière qui structure le dispositif séquentiel de la bande-dessinée, en tant que moment dans la lecture où s'effectue un remplissage spatial et temporel. On y retrouve déjà une tension entre ce qui ferme, ce qui clôt, et ce qui déverse, rend continu et finalement rapproche la partie du tout : « The phenomenon of observing the parts and perceiving the whole has a name. It's called *closure*. »⁴² Si le dispositif cinématographique, explique McCloud, rend invisible la séparation des images sur la pellicule par leur déroulement rapide au moment de la projection, la bande-dessinée possède quant à elle la particularité de laisser, dans l'espace entre ses images, un lieu pour que la lecture effectue un geste conscient et actif d'interprétation à-même l'intervalle. McCloud met en scène son analyse par la présentation de deux cases, côte à côte : sur la première, une figure soulève une hache et semble s'apprêter à attaquer un homme en avant-plan ; sur la seconde se devine le panorama d'une ville, et sur son ciel raturé se dessine les lettres qui forment un cri. Assis hors des deux cases, le personnage qui représente McCloud est dessiné au sol, la grande case sombre prenant le rôle d'un espace habitable à partir duquel le théoricien observe les deux cases apparaissant alors comme des fenêtres. La lecture agit, ici, complice d'un crime resté dans l'ombre. C'est dans la marge qu'est la gouttière que le mouvement de la hache se complète, et c'est donc dans la lecture que se détermine la culpabilité du geste.

⁴¹ Kate Polak. *Ethics in the Gutter*. Columbus, Ohio University Press. 2017, p. 1. (Ma traduction.)

⁴² Scott McCloud. *Understanding Comics*. New York, Harper Collins. 1994, p. 68.

Le choix de McCloud de représenter ces deux cases comme deux fenêtres avoisinantes est notable, l'imaginaire de la fenêtre comme ouverture vers la représentation possédant en soi une riche généalogie théorique. Dans *Film Theory: an Introduction through the Senses*, Thomas Elsaesser et Malte Hagener proposent de théoriser l'expérience du visionnage filmique autour de deux figures, celle du *cadre* et celle de la *fenêtre*. Ainsi se conçoivent deux postures d'observation, mais aussi deux structures de création de l'image cinématographique : la *fenêtre* comme ouverture partielle sur un espace plus large, et donc la possibilité, par exemple, d'un hors-champ, s'oppose au *cadre* comme construction figée, en tant que composition qui réitère sa propre artificialité. Les deux métaphores se rejoignent dans une analyse des conditions matérielles de la posture spectatorielle au cinéma :

(Real and metaphorical) distance from the events depicted in the film renders the act of looking safe for the spectator, sheltered as s/he is by the darkness inside the auditorium. The spectator is completely cut off from the film events, so that s/he does not have to fear his/her direct involvement in the action (as in modern theater) nor does s/he feel any moral obligation to intervene (as in real life).⁴³

Or, dans le caractère séquentiel de la bande-dessinée, dans la contiguïté de ces images-fenêtres, la sécurité relative de la posture spectatorielle se retrouve mise à mal, et la linéarité obsédante qui apparaît dans les termes même de *bande dessinée* et d'art *séquentiel* y est toujours tendue devant la possibilité de son détour ou de son découpage. Négocier la case dans l'écosystème de la fenêtre, c'est aussi y prendre part selon un jeu au cours duquel le regard lecteur ne peut s'absenter, et où celui-ci module une dialectique de la séparation et de la présence conjointe. La case-fenêtre devient alors autant une frontière qu'un seuil. Dans leur analyse intermédiaire du dispositif de la fenêtre, Marion Froger et Éric Méchoulan réfléchissent celle-ci non pas comme le signe d'une distance

⁴³ Thomas Elsaesser et Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. Londres, Routledge. 2015, p. 14

sécuritaire, mais en tant que mise en scène réflexive d'un geste de médiation : « Si un média fait tenir un monde dans une relation, la fenêtre instaure alors le regard-écoute comme pouvoir de matérialiser la séparation mais aussi de la conjurer. »⁴⁴ Au-delà d'une simple ouverture au regard, la fenêtre divise *et* laisse passer. En ville, d'où j'écris, la fenêtre apparaît également comme un dispositif qui complexifie et module temporellement la bilatéralité du regard scrutateur, transformant au cours du jour et de la nuit la direction d'une éventuelle observation. Alors que la fenêtre, un moment, rend visible l'extérieur, elle se retourne l'instant suivant en signalant la subversion des rôles. Elle dévoile et reflète la silhouette d'un corps regardant.

Être à la fenêtre, ou observer la case et son cadre, ne représente donc pas une figure de passivité, mais une relation interactive où s'interroge la modalité d'apparition du sens dans la lecture. Le choix du langage analytique de McCloud, qui discute de *closure*, n'est pas anodin. Dans ce cas-ci, le terme de *closure* renvoie bien sûr à la fermeture, la clôture, le dénouement, la synthèse. *A closure* n'implique pas une rupture nette, mais signe le moment où l'interaction arrive à sa fin. Pourtant, il me semble que dans le geste interprétatif que décrit McCloud se situe surtout une *ouverture*. La case s'ouvre sur une autre, et leur séparation n'est momentanément rompue que par leur lien potentiel. Je propose qu'il n'y ait, au contraire, dans la coprésence de deux cases, aucune *closure*, aucun moment où le lien est clair. Par cette absence, la contiguïté renvoie à l'angoisse de la lecture (*et si je n'avais pas bien compris ?*) et justifie le discours qui lui succède. Dans le manga de Tsurita, cet extrait de la première planche, où se joue l'absence d'une gouttière effective, permet d'abord de situer le récit en tant qu'interrogation de la composition des lieux domestiques, en particulier dans leur frontière floutée. L'espace intime du domicile n'est pas un lieu dénué d'enjeux

⁴⁴ Marion Froger et Éric Méchoulan. « Fenêtre : un dispositif ? ». *Communication & langages*. 208-209, no. 2-3, 2021, p. 244.

politiques, même si pour les comparses masculins de la protagoniste, il prend l'apparence d'un refuge s'opposant aux manifestations extérieures. Le théoricien du manga Natsume Fusanosuke, commentant la proposition de McCloud d'une théorie de la gouttière comme l'espace d'interaction interprétative, propose une complexification propre à l'iconographie du manga. Dans la terminologie de Fusanosuke, l'espace séparant les cases est désigné par le terme *mahaku*⁴⁵ (間白), agglomération des caractères signifiant *intervalle* (temporelle ou spatiale) et *blanc*, ou *vide*. Cette spécification vise à faire état des usages spécifiques au manga de ces espaces entourant les cases, incorporant généralement un plus haut degré d'interaction intradiégétique : « for us [the gutter] becomes something more—something characters can break, something they can even hang from. »⁴⁶ Ce que McCloud nommait comme la gouttière apparaît ainsi comme le lieu de multiples traversées, et non plus seulement un appel à l'interaction interprétative.

Revoir la transparence

Il semble que le savoir, la connaissance et la localisation d'une figure de la vérité accessible par la lecture passent régulièrement par un langage de la spatialisation. La polysémie du terme *comprendre* implique déjà une dynamique entre dedans et dehors, de la passation des informations à travers deux intérieurs, un texte *comprenant* un message que je devrai à mon tour *comprendre*. Cette question d'une traversée herméneutique d'un texte-comme-contenant, dont le contenu serait révélé au cours de la lecture, se verra exemplarisé par deux pensées-types, apparemment

⁴⁵ Fusanosuke, Natsume. « Natsume Fusanosuke on Scott McCloud's *Understanding Comics*. » In : *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*. Vol. 6, no. 3. 2022, p. 371.

⁴⁶ *Ibid.*

contradictoires et occupant des visions spécifiques du lieu où chercher le *vrai* en vue de sa transmission : la lecture symptomale, et la lecture de surface.

D'abord, l'école althusserienne, d'inspiration marxiste et psychanalytique, traçait dans *Lire le Capital* la notion de *lecture symptomale*. Le texte s'ouvre d'emblée par un aveu, celui d'une interprétation ternissant le texte depuis la subjectivité de sa réception : « Comme il n'est toutefois pas de lecture innocente, disons de quelle lecture nous sommes coupables. »⁴⁷, débute Althusser. Encore une fois, la relation au texte se fait sous le signe du crime.⁴⁸ Si la lecture n'est pas ici un geste innocent, c'est qu'elle est, également pour Althusser, un mouvement composite qui interroge l'apparente limpidité du texte lu. Lire n'est pas le décodage d'un contenu intentionnel exprimé sous la forme d'un langage qui le porte, comme la transparence d'une révélation. Ce serait plutôt dans ses « bévues », dans ses manques, que pourrait se distinguer la présence d'un sous-le-texte à questionner. Cette lecture symptomale observe l'invisible non-dit se situant sous le texte, marqué peut-être par l'apparition d'une incongruence ou, au contraire, par le vide, le manquant, le silence qui dévoile une parole qui reste à déterrer. Dans la logique du symptôme, l'indice se fait marque d'un élément originel duquel il résulte, et qu'il dévoile tout en le désignant comme impossible à voir, sans aucune présence effective. Il s'agit aussi d'une lecture à contre-courant de la tradition d'interprétation marxiste, qui favorise la remise en question du texte du *Capital* par l'observation de ses insuffisances.

⁴⁷ Louis Althusser. *Lire le capital*. Paris, PUF. 1965, p. 4.

⁴⁸ Une lecture de biais apparaît ici essentielle, celle du récent essai de Francis Dupuis-Déri, qui interroge les réactions au meurtre d'Hélène Rytman, dite Hélène Legotien, aux mains de son conjoint, Althusser, en novembre 1980. Remettant en question les réponses publiques subséquentes qui ont souvent tenté d'innocenter le philosophe et desquelles étaient évacuées toute lecture féministe, l'ouvrage de Dupuis-Déri prend à la lettre les notions de culpabilité, mais surtout de responsabilité du geste interprétatif. Voir Francis Dupuis-Déri. *Althusser assassin*. Montréal, Éditions du remue-ménage. 2023.

Cette même posture d'observation se voit reconduite dans la pensée chez Jameson qui propose dans *The Political Unconscious* un système d'interprétation axé sur la tactique althussérienne, en plaçant une emphase sur l'historicisation et sur la possibilité de nommer les penchants idéologiques tus, mais toujours présents dans un texte en tant que présumés. « If everything were transparent, then no ideology would be possible, and no domination either. »⁴⁹ L'idéologie devient le signe descriptif d'une évidence qui ne peut remarquer sa présence. Chez Jameson, l'interprétation du texte de fiction apparaît donc comme l'occasion d'un véritable examen des discours idéologiques, alors que leur déploiement historique ne peut être lu directement. Ces idéologies deviennent l'arrière-plan transparent d'un quotidien qui les rend impossible à empoigner, ou encore plus complexe à critiquer. Ce n'est donc que par leur réapparition dans la forme matérielle d'un discours culturel que leur présence silencieuse peut être détectée.

History is *not* a text, not a narrative, master or otherwise, but [...] as an absent cause it is inaccessible to us except in textual form, and [...] our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious.⁵⁰

En face-à-face apparaît une théorie de la lecture de *surface*, telle que théorisée par Sharon Marcus et Stephen Best dans le cadre d'une relecture du texte de Jameson. La posture de Marcus et Best représente celle d'un doute quant à l'utilité d'une herméneutique symptomale qui aurait la paradoxale conséquence de dissimuler (ou encore pire, de renvoyer à l'arrière-plan) ce qui apparaît en effet à même le texte. Pour Marcus et Best, la lecture symptomale effectue une forme de retournement des rôles, comme une inversion de la distinction entre profondeur et surface. L'observation d'un *sous le texte* invisibilise, voile, jusqu'à cacher ce qui possède une présence effective. La lecture de surface, quant à elle, aurait la capacité de rendre l'importance de

⁴⁹ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. Londres, Routledge. 1981, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.* p. 20.

l'expression, de l'intention, de la positivité. Elle vise ainsi à observer ce qui serait authentiquement présent, se rapprochant d'une perspective objectiviste en souhaitant retirer la part de manipulation à l'œuvre chez l'interprète :

We take surface to mean what is evident, perceptible, apprehensible in texts; what is neither hidden nor hiding; what, in the geometrical sense, has length and breadth but no thickness, and therefore covers no depth. A surface is what insists on being looked at rather than what we must train ourselves to see through.⁵¹

Si dans le pire des cas la proposition de la lecture de surface prétend à la vérifiabilité d'une démarche scientifique qui peut, par la présence indéniable de son objet d'étude, mener à une interprétation libre de tout soupçons, elle s'inscrit aussi dans une démarche de fidélité, soucieuse des réécritures potentielles qui pourraient simplifier l'œuvre observée. Elle se retrouve ainsi en écho avec les contributions de Sontag à la théorisation des postures herméneutiques, notamment dans *Against Interpretation*. À la toute fin de son essai, Sontag développe une pensée de la *transparence* dans l'expérience de la réception artistique : « *Transparence* is the highest, most liberating value in art – and in criticism – today. *Transparence* means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are. »⁵² Si cette conception de la transparence rappelle l'observation de la surface, c'est qu'elle propose elle aussi une emphase sur l'analyse formelle comme pratique de l'écriture critique. En tant que rédaction descriptive d'une lecture et de son expérience affective, l'interprétation ne peut ici se soumettre à l'autorité d'une analyse qui reconduit la matérialité de l'œuvre en tant que simple contenu.

Néanmoins, face à cet éloge de Sontag de la *chose en elle-même* qui se donnerait à voir dans une toute positivité, il faudrait questionner la notion de *présence évidente* que suppose la

⁵¹ Stephen Best et Sharon Marcus. « Surface Reading: An Introduction ». *Representations* 108, n° 1, 2009, p. 9.

⁵² Susan Sontag. « Against Interpretation » in : *Essays of the 1960s and 70s*. New York, The Library of America, 2013, p.19.

transparence. L'attention à la surface comme lieu à partir duquel est observé un sens littéral plutôt que métaphorique ne permet pas de réfléchir, aux suites des observations de Panofsky sur l'ekphrasis, à la transformation subjective nécessaire pour acheminer toute compréhension, aussi *évidente* soit-elle.

Ainsi, si la posture de Marcus et Best souhaite se distancer de l'idée de profondeur, et donc d'une division stratifiée du contenu d'objets artistiques, où la vérité se trouverait sous l'artifice de la présence, l'emphase que met la lecture de surface sur la présence évidente de la représentation ne semble que recréer cette dynamique de profondeur par une division conceptuelle entre forme et contenu. Cette opposition, dissimulant la nature relationnelle et intersubjective de la réception, suppose qu'un message, un sens, puisse être extrait et abstrait de ses modalités de présentation. Dans ces deux paradigmes de lecture se conçoit pourtant une topologie de l'accès à la vérité, ou au savoir, selon une perspective spatiale : soit une vérité sous-jacente, dont l'accès nécessite une médiation (dans le cas d'une lecture symptomale), ou un savoir prétendument immédiat et observable (dans le cas d'une lecture de surface). Mais dans le cas d'œuvres ambiguës, qui imposent un choix nécessaire pour un regard lectoral (ou l'aveu d'une incertitude), ces deux schémas restent pourtant insuffisants. De ces deux passivités de la découverte, une troisième alternative serait à dessiner, hors d'une surface transparente ou d'un silence à recouvrir de ses non-dits. Il faudrait plutôt ici concevoir comment les deux voix qui génèrent l'interprétation – celle de l'objet et celle de son interprète – se rencontrent pour générer un discours tiers, illocalisable et pourtant générateur d'un savoir. Il me semble essentiel de poser les balises de ces deux types de lectures éminemment présentes dans le discours analytique du complot (où le regard sur l'évidence d'un « faites-vos recherches » rencontre celui d'un sens caché), afin de dessiner les contours d'une lecture relationnelle.

Ce que cache un regard

Dans le travail de Tsurita se dessine un intérêt pour les dynamiques spéculaires, sur la façon dont une signification est appliquée sur les corps et les lieux. Cette attention se retrouve de la façon plus évidente dans *The Tragedy of Princess Rokunomiya*, un court récit publié dans *Garo* en août 1966 qui suit le quotidien d'une jeune fille dont la caractéristique principale se retrouve dans un air impassible et froid. C'est cette expression qui attire la curiosité d'un groupe de jeunes garçons qui la désignent rapidement comme l'incarnation d'une illuminée, dénuée de toute affectivité immédiatement visible au profit d'une neutralité pure sur laquelle peut être devinée l'air d'une sagesse indomptable. Lorsqu'on l'interroge, la jeune fille avoue que son regard s'avère froid puisqu'il n'est axé que sur un seul élément qui l'obsède, une fixation vers laquelle tout son être est retourné. « Nothing matters beyond that one single thing. »⁵³ Le reste n'est qu'un arrière-plan, nuisible à l'attention. Déjà, une pensée se dresse sur l'impossibilité d'une approche totalisante du savoir. Une attention sur un objet présuppose que d'autres, dépendant d'une orientation du regard et d'un positionnement subjectif et social, implique la mise à l'arrière d'objets considérés de moindre importance. Alors que les jeunes garçons sont inspirés par la posture de la protagoniste, observant dans sa dédication la mesure de leur manque, et annonçant en pompe la façon dont leur comportement pourra être modifié suivant l'inspiration de la jeune fille, Rokunomiya rentre chez elle. Elle se dissimule dans sa chambre, se place devant son miroir, et laissant couler sur ses joues des larmes incessantes, s'écrie : « Why are my eyes so narrow ? »⁵⁴ Sous la fixation supérieure ayant inspiré ses observateurs semble finalement se cacher, dans ce dénouement dont la surface est

⁵³ Kuniko Tsurita. *The Sky is Blue with a Single Cloud*. Montréal, Drawn & Quarterly. 2020, p. 97.

⁵⁴ *Ibid.* p. 100.

immédiatement comique, une cruelle superficialité, celle qui ne questionne ni le fonctionnement du regard ni l'objet de celui-ci, mais l'apparence même du dispositif visuel.

On pourrait simplement déceler que l'illumination se retrouve alors dans le regard des autres, dans un mouvement qui assoit une signification idéalisée sur la surface immaculée, libre d'être remplie par une projection purement subjective. Or, ce qui se distingue dans le manga est aussi, au-delà d'un discours sur le relativisme de l'interprétation, la marque de l'importance première de l'attente. Ce n'est que par la présence d'une lecture précoce de l'expression de Rokunomiya que ses observateurs absorbent ses paroles comme le signe d'une déférence envers un idéal intellectuel. Gadamer, encore une fois, postule la préséance des préjugés ou des attentes comme « conditions de la compréhension », en tant que marque d'une lecture avant la lecture. Le récit de Tsurita joue ici de cette forme de présupposition dans la lecture où l'indice perçu à la surface reçoit un potentiel de sens excessif.

D'autres postures théoriques sur la lecture, comme celle de Jameson, distinguent dans le rôle d'une relativité subjective la trace d'un manque épistémologique. Dans un article sur l'état actuel de l'écriture critique et théorique, Jameson commente ainsi l'esthétique de l'écriture théorique contemporaine en postulant l'impossibilité d'une pensée affirmative, elle-même trop près d'une subjectivité à même de manquer l'objet de son attention :

We can indeed formulate something like an aesthetic of such writing (provided aesthetic is understood as a rigorous canon of taboos and conventions): its fundamental law would seem to be the exclusion of substantive statements and positive philosophical propositions. All affirmative positions, in other words, are flawed and ideological because they reflect our own personal and class (and race and gender) standpoints.⁵⁵

⁵⁵ Fredric Jameson, « Symptoms of Theory or Symptoms for Theory? », *Critical Inquiry* 30, n° 2. 2004, p. 403-404.

Pourtant, on pourrait se demander, dans la continuité de la pensée gadamérienne du préjugé, si la présence de ces biais ne peut conserver, au-delà de la marque d'une objectivité manquée ou impossible, l'inscription subjective à travers laquelle se forme précisément le geste d'une compréhension. La lecture interprétative se conçoit dans le contexte de la description de Jameson comme un mouvement de désillusion, où la médiation par la fiction permet la distanciation possible faisant *voir* l'idéologie usuelle. La question de l'idéologie dans la critique post-marxiste tend ainsi à un désir de démystification. Ce mouvement est à la fois craintif de l'idée d'objectivité ou d'une anhistoricité des discours (qui s'inscrivent toujours, notamment, dans un positionnement de classe, mais également au-delà de ce prisme singulier, à travers une rencontre de plusieurs topologies sociales), tout en conservant le rêve d'une théorie hors de tout positionnement, rendue objective par l'identification des balises de sa propre idéologie.

Si les lectures de surface et symptomales semblent renouer avec une tactique de vérification d'une scientificité, ou d'une pratique épistémologique stable par le dénuement des marques de subjectivité dans l'interprétation, on pourrait réfléchir une troisième possibilité, que je nommerais une lecture de *l'au-travers*. Celle-ci, consciente de son inscription subjective comme condition première de son énonciation, s'inspire en grande partie de récentes recherches en études des sciences. Donna Haraway, notamment, expose le concept d'objectivité en tant posture située, renvoyant finalement à une subjectivité innomée, blanche, masculine, composée silencieusement comme la neutralité originelle de tout discours, comme une surface vierge capable de parler sans ornementation subjective :

Academic and activist feminist inquiry has repeatedly tried to come to terms with the question of what *we* might mean by the curious and inescapable term 'objectivity'. We have used a lot of toxic ink and trees processed into paper decrying what *they* have meant and how it hurt *us*. The imagined 'they' constitute a kind of invisible conspiracy of

masculinist scientists and philosophers replete with grants and laboratories. The imagined 'we' are the embodied others, who are not allowed *not* to have a body, a finite point of view, and so an inevitably disqualifying and polluting bias in any discussion of consequence outside our own little circles, where a 'mass'-subscription journal might reach a few thousand readers composed mostly of science haters.⁵⁶

Il faudrait donc laisser tomber les prétentions à une objectivité en tant qu'universalité au profit d'une objectivité en tant que savoir « situé ». « The moral is simply : only partial perspectives promise objective vision. »⁵⁷ On peut également référer à Karen Barad, qui propose une théorie épistémo-ontologique inspirée des procédés de la physique quantique afin de refuser la distinction binaire entre objet et agent de savoir. Si « le représentationnalisme emprunte comme fondation la notion de séparation »⁵⁸, Barad réfléchit l'accès à la signification à partir de sa théorie du *réalisme agentiel*, où les outils d'évaluation (que ceux-ci s'avèrent être des microscopes ou des théories littéraires) permettent non pas simplement la lecture d'une donnée, mais la création des conditions d'apparition de ces mêmes données :

That is, the object and the agencies of observation are co-constituted through the enactment of a cut that depends on the specific embodiment of particular human concepts. Where does this leave the human subject? Inside the phenomenon? As part of the apparatus? On the outside looking in? Human concepts are clearly embodied, but human subjects seem to be frustratingly and ironically disembodied.⁵⁹

Comme alternative aux pensées paranoïaques qui s'instaurent comme « théories fortes »⁶⁰ totalisantes, agissant sous le signe du dévoilement, il convient de réfléchir un prolongement aux visions de Haraway et de Barad, fortement ancrées dans une observation d'organismes non-humains, en dirigeant ces théories vers des créations fictives, afin de rendre la valeur de leur lecture

⁵⁶ Donna Haraway. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. ». *Feminist Studies* 14, no. 3, 1988, p. 575.

⁵⁷ *Ibid.* p. 583.

⁵⁸ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* Durham, Duke University Press, 2007. p. 137. (Ma traduction.)

⁵⁹ *Ibid.* p. 154.

⁶⁰ Eve Kosofsky Sedgwick. *Op. cit.* p. 133. (Ma traduction de l'expression « strong theory » employée par Sedgwick.)

en tant qu'expérience de création conjointe de sens. Ainsi, l'attention sur la matière de la lecture, son observation en tant qu'évènement, n'est plus simplement un décryptage, et se déleste d'une injonction à la *bonne interprétation* permettant la réécriture du texte premier. Hors des distinctions entre forme et contenu, la surface des œuvres auxquelles nous nous lions devient dynamique, et se présente comme une part elle-même active du jeu permettant de réaliser *what matters*, dans toute la polysémie du terme.

Dans le cas du récit de Rokunomiya, une autre couche de sens se retrouve alors possible à déceler lorsque l'enjeu n'est plus celui des surfaces vides et des espaces à remplir, mais la possibilité des ordres matériels et esthétiques du récit en tant que vecteurs de signification. L'étroitesse des yeux de Rokunomiya peut alors renvoyer aux conditions esthétiques de création dans le milieu du manga des années 60. Au début de sa carrière, Tsurita avait vu son travail à plusieurs reprises refusé par sa résistance à s'inscrire dans l'esthétique du *shōjo*, genre de mangas visant un public de jeunes filles et possédant une signature esthétique marquée notamment par l'omniprésence de grands yeux étincelants. En 1961, après l'envoi de sa première proposition de contribution, un récit d'action, à la revue de *gekiga* nommée *Machi*, Tsurita reçoit une réponse des éditeurs lui suggérant de « s'en tenir aux sujets avec lesquelles [elle] est familière, et dessiner des histoires mettant en scène des jeunes filles »⁶¹, témoignant vraisemblablement des attentes du milieu du manga cantonnant ses créatrices à une frange spécifique de création, et ce même dans les sphères de publication alternatives du *gekiga*. Tsurita emploie dans plusieurs de ses récits dessinés une tactique d'autoreprésentation par une iconographie androgyne (telle qu'on peut l'observer dans les traits de la protagoniste de « 65121320262719 »), de même qu'une critique des codes esthétiques du *shōjo*, comme dans un manga ironique paru en juillet 1967 intitulé 若い仲間たち

⁶¹ Voir la préface de Mitsuhiro Asakawa et Ryan Holmberg dans Tsurita, *op. cit.* p. vii. (Ma traduction.)

(*Wakainakamatachi*, ou « jeunes amies »), où l'esthétique du *shōjo* s'avère l'occasion de commentaires explicites par l'auteurice dans les marges du manga, évoquant son exaspération face aux attentes du *shōjo*. On peut alors lire le court récit de Rokunomiya non seulement en tant que commentaire sur la projection du sens qu'implique la lecture des corps, mais comme l'aveu d'un effet véritable sur la lecture de soi par la matérialisation des institutions esthétiques et narratives. Il n'est pas question ici de rechercher l'idéologie latente d'un texte qu'il ne se saurait lui-même commenter, ni de voir de quelle façon le sens évident serait l'unique et seul objet de notre attention, mais plutôt de s'attarder à la façon dont peut se déployer une lecture à l'écoute du contexte matériel de sa création comme de celui de sa réception, ainsi qu'une conscience accrue de l'imbrication des pratiques de création telle qu'elles sont forgées par un contexte social et politique spécifique.

Mise en pratique d'une lecture de l'« au-travers »

Pour revenir au récit initial de Tsurita, je propose d'en observer les deux dernières planches, qui questionnent par leur composition esthétique la possibilité d'une accessibilité au geste politique. Dans la première planche, on peut d'abord observer, de l'intérieur d'une librairie, la protagoniste, qui se retrouve de l'autre côté de la vitrine. Elle se penche, visiblement pour récupérer quelque chose, peut-être même, semble-t-il, pour récupérer les livres se trouvant de *notre* côté de la vitrine. L'étrangeté de l'image, et du geste de la protagoniste, est tel qu'on peut interroger à la première lecture si une erreur ait pu être commise en intégrant sa silhouette dans l'espace délimité par la trame grise qui signale ce qui se retrouve à l'extérieur de la boutique. Mais tout à la fois, les proportions sont trop inexactes, les livres trop évidemment en avant-plan, et la protagoniste assurément à l'arrière. Néanmoins, il faut situer ici un trouble dans la localisation et l'identification

de ce que Tsurita représente. La question de la surface est trouble, l'image composée pose problème et résiste à une lecture qui la rendrait lisse en souhaitant tout poser sur un même plan. On y retrouve l'apparition littérale d'un au-travers, une vitrine qui laisse voir et qui divise à la fois, sans pouvoir postuler sa totale transparence, refusant la possibilité d'une compréhension directe. Dans la case suivante, une botte signale l'arrivée de la foule, présentée de dos. Puis la seconde planche nous représente la foule de face, où l'on peut apercevoir, en évidence, la protagoniste à l'extrême droite de la case, faisant partie des étudiant·es qui se confrontent aux anti-émeutes. Or, la protagoniste, aussi rapidement et aussi étrangement qu'elle est apparue dans la foule, n'est plus immédiatement visible dans la case suivante. Peut-être a-t-elle simplement replacé un foulard sur son nez, dissimulant toute possibilité d'identification. Néanmoins, c'est une forme de disparition dans la masse que suggère Tsurita, concluant par l'image, encore, d'une vitrine où s'observe le regard distant des client·es d'un restaurant luxueux, protégé de la manifestation par la fenêtre d'un restaurant.

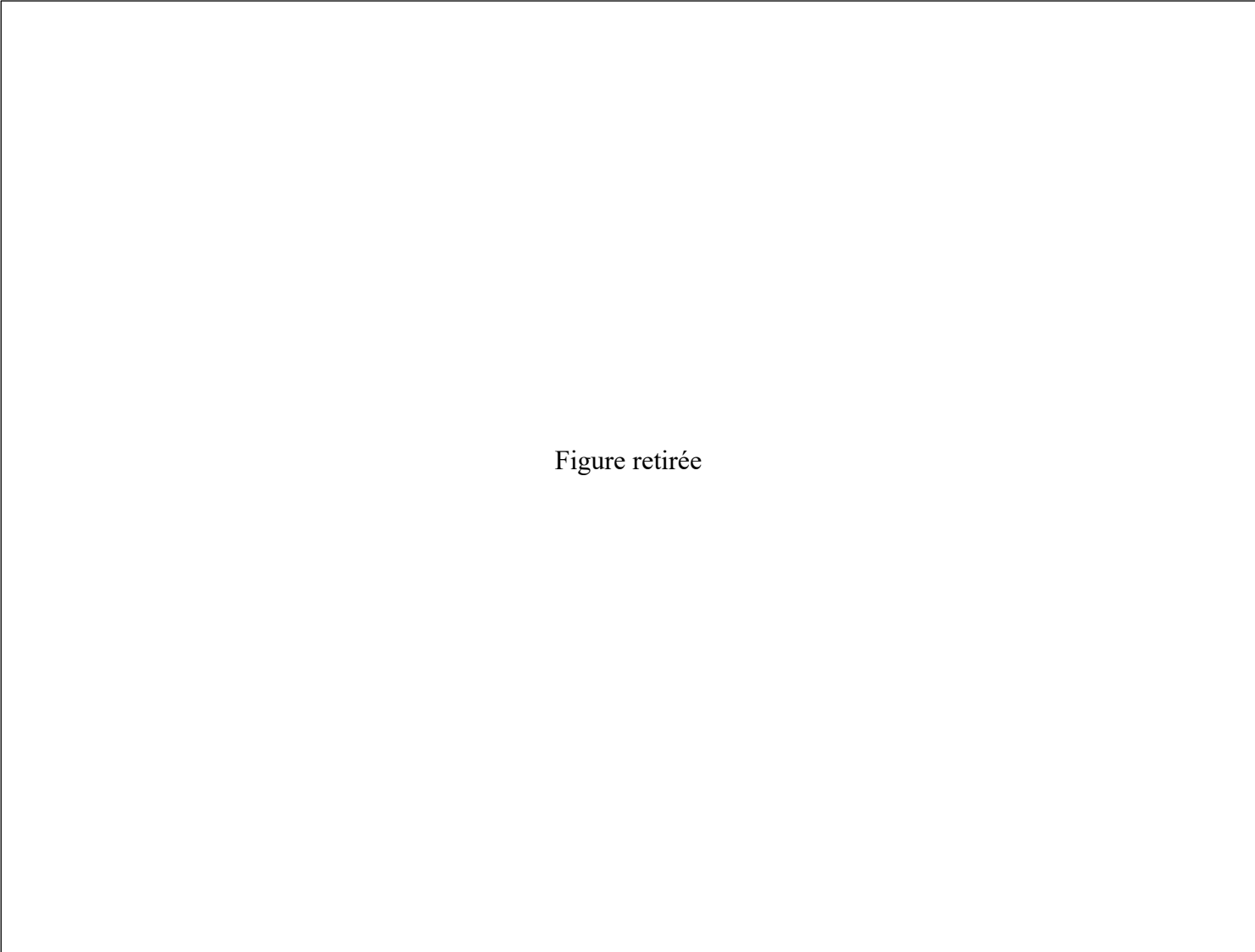


Figure retirée

Figure 6. – Le mouvement de la foule qui se clôt dans la vitrine. *The Sky is Blue with a Single Cloud*. Montréal, Drawn and Quarterly. 2020, p. 157-158.

Une première interrogation s'impose : la protagoniste est-elle « bel et bien » où Tsurita la dessine dans la foule, puisque quelques instants plus tôt, nous la voyions, à travers la vitrine de la librairie ? Sa présence, comme en surface de l'image du groupe de manifestant·es, signale-t-elle son caractère « manifeste », donc « vrai » ? Ou se retrouve-t-on davantage devant une image

faussée, qui nous présenterait une vision rêvée, spectrale, ou encore une présence *à-demi* ? À travers la démultiplication des strates, la superposition des vitrines et des effets d'emphase sur l'avant et l'arrière-plan, ce n'est pas une transparence que compose Tsurita, mais plutôt un épuisement du réflexe de spécification d'une « réalité » de la représentation. Il nous est rendu ardu, si ce n'est inutile, de distinguer ce qui s'y trouve (à la surface évidente des choses) de ce qui s'y cache (où se retrouverait le secret, la clé de voûte vers laquelle tendre). Ce que posent ces deux planches de Tsurita semble supplanter encore une fois la distinction entre lecture symptomale et lecture de surface. Au contraire, se meut l'idée d'un *au-travers* réflexif où le regard de l'interprète se voit diffracté par une forme de désorientation. Hors de la perspective symptomale qui vise à soutirer du texte ou de l'objet un élément à décoder, et critique des présupposés de la lecture de surface au sujet de ce qui apparaît comme élément *évident*, l'image oblige à penser la relation de lecture comme celle d'une réflexion, mi-miroir mi-transparence.

Cette *réflexion* de Tsurita se lie d'emblée aux questionnements révolutionnaires des militants étudiants de ce 68 japonais, qui s'ancraient notamment dans une remise en question de l'objectivité scientifique par la critique d'une vision hiérarchique d'un soi-comme-élite véhiculée par les discours des autorités universitaires. Les dernières planches, décrites plus haut, pointent effectivement vers une pensée ambivalente quant à la localisation d'une sujétion politique permettant l'accessibilité au mouvement de contestation. Cette attention à ce qui précède l'action politique effective travaille justement à tendre les balises de celle-ci, à reconsidérer la possibilité d'un geste politique dans le contexte de ses possibilités d'aboutissement qui s'inscrivent toujours face à une partielle exclusion. Loin de mythifier l'imaginaire militant, comme peuvent le faire des auteurs comme Ryû Murakami dans son roman *1969*, où la pensée révolutionnaire apparaît comme un récit d'apprentissage fortement mêlé à une autoreprésentation visant à accéder à un idéal

romantique et à une posture de désirabilité masculine, Tsurita apparaît très critique par rapport à la mise en pratique d'une théorie militante désaxée de ses propres bases conceptuelles. L'imaginaire militant s'inscrit, chez Tsurita, dans une ambivalence entre un désir d'action politique pour des protagonistes mises à l'écart, et l'impression d'une mise en scène théâtrale d'une politique-devenue-image, tel que le représentent les photographes approchant la foule dans la seconde planche reproduite ci-haut. Dans le manga, la figure quasi-invisible de « N », qui semble être le centre social du groupe militant qui occupe l'appartement de la protagoniste, est représentée avec ambivalence. Au restaurant avec son ami Takahashi, la protagoniste lui signale qu'un livre a été oublié chez elle. Le livre est en allemand, et elle ne peut le lire elle-même. « It's called *Privateigentum* [propriété privée]. », lui dit-elle. Bien sûr, il s'agit d'un livre certainement critique sur la propriété privée, mais l'ironie cinglante et subtile de Tsurita sur l'évaporation de la théorie au profit d'une vision hiérarchique de la communauté militante masculine apparaît immédiatement dans la réponse de Takahashi : « It's not mine, it's N's, I'll return it to him for you. »⁶²

Malgré les critiques de Tsurita, il convient d'observer rapidement les généalogies conceptuelles de la pensée militante japonaise des années 60. Celle-ci débute non pas comme réaction à un 68 global, mais trouve sa source dans les révoltes de 1959 et 1960 contre la reconduction du traité de l'Anpo, institué à la fin de la guerre pour officialiser l'occupation américaine du Japon, de même qu'une résistance à la complicité du gouvernement japonais à la guerre du Vietnam, ainsi qu'à l'intention américaine d'utiliser les ports japonais pour le transport d'armes nucléaires. Toutefois, le socle théorique et intellectuel des manifestations relève en grande partie d'une remise en question de la gestion académique, de ses liens politiques, et de l'idéologie

⁶² Kuniko Tsurita. *Op. cit.* p. 153.

capitaliste et individualiste réinvestie par les institutions universitaires. Hiroshi Nagasaki, critique et militant ayant participé activement aux mouvements étudiants, explique :

As strikes objecting to the administration massified and spread throughout the Japanese university system, new watchwords, different from the “demand for rights” began to spread through the Zenkyōtō itself. These new watchwords- the “establishment of subjectivity” [shutaisei no kakuritsu], “questioning one’s way of life”, “what is scholarship or research?”, along with “self-negation” (the contradictory view of the self as potential elite).”⁶³

Les manifestations étudiantes japonaises ayant fait rage entre 1967 et 1969 sont ainsi connues sous le nom des 大学紛争 (daigaku funsō), les *disputes universitaires*, et s’inscrivent dans une profonde perte de confiance envers les autorités universitaire de la part des communautés étudiantes. C’est notamment par l’interrogation d’une posture d’objectivité comme seule point d’origine d’une acquisition du savoir que s’instituent les bases d’une autoréflexion critique qui sous-tend les mouvements étudiants japonais. Chez Tsurita, le départ de la protagoniste à travers la stratification des surfaces du manga peut justement relever d’une forme d’effacement individuel, au profit d’une présence d’une masse idéale comme sujet politique et comme aboutissement d’une force permettant la transformation des cadres sociétaux de référence. Impossible pourtant de conserver cette posture idéalisée du sujet politique, puisqu’au-delà de la vérifiabilité d’une présence à la surface du dessin, le manga se clôt sur ce regard sauf, sur la violence policière et sur deux nouvelles parois qui immédiatement travaillent à interrompre le mouvement révolutionnaire. Ma lecture est davantage celle d’un désapprentissage, de l’interrogation d’une complexité contingente à l’accès au geste que la mise au ban genrée engendre pour sa protagoniste. Il convient au regard lecteur de

⁶³ Hiroshi Nagasaki. « On the Japanese ‘68 » In : *The Red Years: Theory, Politics, and esthetics in the Japanese ’68*. Gavin Walker (éd.). New York, Verso Books, 2020, p. 16.

clore ou non la demi-présence devinée, et ainsi de passer par un processus d'interprétation à partir duquel se joue l'assise d'une présence dans l'arène politique.

Par cette courte analyse du manga de Tsurita, il s'agissait ici surtout de l'occasion de déplier un historique théorique de la spatialité du sens dans la lecture. Parce que l'intérêt de la lecture herméneutique m'apparaît lorsque cette lecture ne traite pas uniquement de ce qu'un texte peut contenir comme savoir, mais lorsqu'elle est générée par l'observation anxieuse d'une lecture qui peut faillir, en soi ou, surtout, dans sa rencontre avec ce que l'autre pourrait y lire. Une critique herméneutique peut, alors, être la tentative de délimiter la structure de cet écart ou bien permettre la réflexion de la lecture et de l'interprétation comme deux moments d'une rencontre, d'une expérience du texte, qui génère davantage qu'elle ne découvre, et qui compose en tandem avec l'objet de la rencontre sans pour autant représenter une relation extérieure à l'existence matérielle de l'objet regardé et du sujet regardant. Nous verrons dans le chapitre suivant comment peuvent être approfondies les pistes permettant de concevoir le geste interprétatif en tant que questionnement d'une action politique.

Chapitre 2 – *Out 1* et les complots improvisés de Jacques

Rivette

Why write a novel? There were the requisite answers: to think through questions that agitated thinkability – what is truth, what makes a livable life, who suffers and who injures, what is it to be in a world one didn't choose, et cetera. On the contrary, the news coming out of North America of late was, in a sense, an ongoing refutation of the novel, of anything that wasn't direct action, that didn't have to do with an immediate insurgency against those who disregard for the livability of the oppressed amounted to a politics of socially engineered mass death. A novel, then, could be an indictment of the novelist, evidence of his inaction, his carelessness.

Billy Ray Belcourt⁶⁴

De la conspiration, entre maîtrise et relation

Le chapitre précédent laissait entrevoir l'obligation, devant certains objets, d'une interprétation *agissante*, alors qu'une ambiguïté visuelle ou narrative refusait la clôture sécuritaire d'une arrivée sans trouble à la parole. Il sera encore question ici de contourner l'idéal de cette discours direct, telle qu'entendu dans sa tension entre la présence évidente, matérielle, d'un objet et l'idéal d'une interprétation fossoyeuse, trouvant dans les silences observés la valeur épistémologique d'un secret que l'on s'apprête à dévoiler. Ces deux pratiques d'interprétation concevaient dans le chapitre précédent leur structure autour d'un geste de transmission d'une

⁶⁴ Billy Ray Belcourt. *A Minor Chorus*. Londres, Penguin Books. 2022, p. 29.

vérité (celle-ci tour à tour observée dans la présence explicite ou dans la quasi-absence d'un symptôme à distinguer), et il convient ici d'explorer à nouveau cette tension entre fidélité et création arbitraire qui s'inscrit dans toute démarche d'interprétation.

Plusieurs analystes soulignent la proximité relative entre les désignations de complot et le discours scientifique, par leur similaire élaboration clarificatrice s'asseyant sur une apparente rationalité. Martin Parker remarque ainsi :

Contemporary theories of conspiracy share a narrative structure with much of human science generally. On investigation, it is clear that both are attempts to provide explanatory myths for mass societies in that they claim to uncover (supposedly) 'hidden' plots or machineries which have caused a particular state of affairs or event to take place.⁶⁵

Si cette description unilatérale des sciences humaines s'avère certainement simpliste, une tension néanmoins subsiste dans le discours des études littéraires et culturelles face à la difficulté de la vérification d'un savoir. Quelle voix, conçue en tant qu'autorité de sens, est nécessaire dans le projet de constitution d'un discours interprétatif ? En termes de théorie herméneutique, Umberto Eco tente de régler cette problématique par une distinction entre interprétation et surinterprétation. Chez Eco, le *sens*, comme discours à extraire par une démarche interprétative, se lie à une notion d'intentionnalité. Il distingue trois formes que peut prendre cette intentionnalité : l'*intentio auctoris*, démarche classique visant à concevoir le texte dans sa dimension communicationnelle où l'auteur·ice est conçu·e comme interlocuteur·ice ; l'*intentio lectoris*, représentée par la pensée de Richard Rorty et l'école pragmatique s'inspirant des théories de Peirce, où le sens se voit localisé dans l'*effet* d'une lecture, et renvoyant tout autant aux théories barthésiennes suite à l'annonce de la mort de l'auteur ; puis l'*intentio operis*, une force proprement textuelle où l'objet lui-même

⁶⁵ Martin Parker. « Human Sciences as Conspiracy Theory. » In : *The Age of Anxiety : Conspiracy Theory and the Human Sciences*. (Éds. J. Parish, M. Parker). Oxford, Blackwell Publishers. 2001, p. 191.

suffirait à délimiter l'excès potentiel du discours qu'il générerait. « How to prove a conjecture about the *intentio operis*? The only way is to check it upon the text as a coherent whole. »⁶⁶ C'est le caractère d'*intentionnalité* de cette troisième voix qui d'emblée surprend. S'asseoir sur cette conception de l'intentionnalité permet effectivement de baliser l'écart possible que peut composer une interprétation hors de toute trahison. Pourtant, ce mouvement de restriction quant à l'interprétation me semble réducteur, puisqu'il conçoit la tâche de l'interprète uniquement comme mouvement de clarification et de maîtrise éventuelle de son contenu observable. L'une des *intentions* présente dans le chapitre à venir est précisément de questionner le discours généré par la relation à une œuvre, hors d'une injonction à l'expliquer. Pourrait-on rêver d'un autre lien à l'objet artistique et à l'expérience de sa réception, dont le discours relèverait de l'ajout et de l'interlocution davantage que de sa clarification par un énoncé qui reproduise une structure de traduction?

Julietta Singh développe une critique décoloniale dont le premier mouvement est la remise en question de l'idée de maîtrise, réfléchie comme figure polysémique : d'abord en tant qu'imposition d'un contrôle matériel, impliquant une victoire contre un individu, mais aussi dans les usages pédagogiques du terme, où celui-ci désigne contrôle et connaissance, comme l'achèvement d'un savoir en vue de son enseignement.⁶⁷ Le paradigme du complot se nourrit de ce désir de maîtrise, en réaction à une violence perçue ou réelle, où la souveraineté individuelle s' imagine recouverte par le dévoilement d'un contrôle perdu. « Conspiracy theories try to explain a complex and seemingly random environment through the adoption of a simple model of causality,

⁶⁶ Umberto Eco. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge, Cambridge University Press. 1992, p. 65.

⁶⁷ Julietta Singh. *Unthinking Mastery*. Durham, Duke University Press. 2018, p. 9.

but they simultaneously reinforce the in-group's cohesion through the designation of enemies. »⁶⁸ écrit Véronique Champion-Vincent. Singh propose, pour répondre à cet 54^{de} deal de maîtrise, une théorie de la *lecture vulnérable* : « I advance vulnerable reading as an open, continuous practice that resists foreclosures by remaining unremittingly susceptible to new world configurations that reading texts – literary artistic, philosophical, and political – can begin to produce. »⁶⁹ La question qui structurera ce chapitre est celle de la nature du savoir et de la composition théorique en tant qu'*action*. Si le paradigme interprétatif d'Eco, ainsi que les conceptualisations présentées dans le chapitre précédent, m'apparaissent réductrices, c'est entre autres parce qu'elles ne permettent pas de réfléchir la réception artistique autrement qu'un échange linguistique, où le discours d'une œuvre se retrouve reproduit dans un langage courant, et que cette théorie de l'interprétation refuse à l'herméneutique toute une démarche d'*action* ou de transformation. « *How*, in short, is knowledge performative, and how best does one move among its causes and effects? »⁷⁰ demandait Sedgwick dans son étude sur la posture interprétative d'une lecture dite *paranoïaque*. Aux lectures paranoïaques, basées sur la perception devancée d'une violence, d'un mal, et impliquant un *a priori* critique visant la décomposition d'un texte ou d'une pensée donnée, la théoricienne proposait une alternative sous la forme de la *lecture réparatrice*. Celle-ci se définit par une posture d'addition et de remplissage subjectif. Les pratiques de lecture et d'interprétation de Singh et de Sedgwick partagent entre elles un mouvement d'abandon d'interrogations rationnelles et objectives au profit d'une attention amplifiée aux procédés de lecture. Elles se conçoivent ainsi moins comme un mode distant de réflexion qui travaillerait à concevoir une connaissance accrue de l'objet étudié, et

⁶⁸ Véronique Champion-Vincent. « From Evil Others to Other Evilites : A Dominant Pattern in Conspiracy Theories Today ». in : G. A. Fine, V. Champion-Vincent, C. Heath (dir.). *Rumor Mills*. Londres, Routledge. 2005, p. 107.

⁶⁹ Julietta Singh. *Op. cit.* p. 21.

⁷⁰ Eve Kosofsky Sedgwick. *Op. cit.* p. 124.

développent plutôt à rendre visible la construction relationnelle du sens qui est à l'œuvre dans le moment de la lecture.

Ces ouvertures seront menées à bien ici par l'observation de la pratique cinématographique de Jacques Rivette, tout particulièrement de son film *Out 1 : Noli me tangere*, tourné en avril 1970, dans lequel un mode de création cinématographique basé sur l'indétermination initiale d'un récit se heurte à une fascination pour les groupuscules secrets et leurs complots invisibles. En 1974, à la sortie de *Céline et Julie vont en bateau*, le cinéaste français rencontre le critique américain Jonathan Rosenbaum à l'occasion d'un entretien. Il y discute d'*Out 1*, son film précédent, qui n'avait alors connu qu'une seule projection publique en 1971 à la Maison de la culture du Havre. Très-long-métrage de près de treize heures, *Out 1* met en scène un récit à la topographie vertigineuse, dispersant sa narration autour de deux troupes de théâtre montant, en parallèle, deux pièces d'Eschyle, aux côtés desquelles se déplacent deux personnages excentriques et solitaires, Colin (Jean-Pierre Léaud) et Frédérique (Juliet Berto), errant dans Paris à la recherche des membres d'une potentielle société secrète d'inspiration balzacienne nommée « Les Treize ». Répondant à Rosenbaum au sujet des dispositifs narratifs de l'enquête et de la société secrète, que Rivette avait également exploré dans son premier long-métrage, *Paris nous appartient* (1959), le réalisateur insiste sur le caractère illusoire de cet intérêt thématique, en proposant que, dissimulée derrière la figure de la société secrète se retrouve finalement la véritable exploration menée dans son cinéma :

[La société secrète] n'était qu'un dispositif. Dans *Paris nous appartient* et, encore davantage, dans *Out 1*, je ne prenais pas du tout au sérieux toute l'idée de la recherche de la signification. Ce n'était qu'une commodité pour générer les rencontres entre les personnages, mais au final dans les deux films cela n'a pas vraiment fonctionné, puisqu'ils ont été reçus comme des

films au sujet de la recherche. J'ai essayé, et échoué, à faire en sorte que les gens comprennent qu'au cours de la progression du film, l'enquête ne menait à rien.⁷¹

Rivette décrit ici un savoir inactif, une enquête sans point d'arrivée, où des personnages désignés comme des « enfants naïfs » conserveraient avec eux la présupposition d'un ordre calculé et d'une structure les dépassant. Le *topos* de la découverte d'une société secrète rassure effectivement par le dévoilement prétendu d'un ordre caché : après tout, pense-t-on, il y avait un sens, et par extension une personne ou un groupe, à qui incombe la responsabilité de ma propre impossibilité d'action.

Il semble effectivement que l'œuvre-fleuve de Rivette, co-réalisée avec Suzanne Schiffman, réfute cette forme initiale d'intentionnalité, le film étant développé à partir d'un rigoureux processus d'improvisation. Au moment du tournage, aucun script détaillé n'est élaboré par Rivette, et c'est plutôt à partir de schémas utilisés comme calendriers générateurs de rencontres, que se structure la prise de vues. Schiffman écrit :

Pendant la préparation du film, on a marqué sur une grande feuille de papier millimétré les points de rencontre des personnages, et puis j'ai tracé une espèce de graphique, avec lequel on avait à peu près la continuité de l'histoire [...]. On suivait le graphique : c'est là-dessus qu'on a organisé le tournage, et qu'on s'est basé pour prévenir les acteurs en leur disant : « Tel jour, vous allez rencontrer Untel. »⁷²

Out 1 apparaît donc comme un paradoxe, un film où se confrontent deux imaginaires : d'une part la question du contrôle du réel par une autorité cachée, observée dans la traque d'un groupuscule agissant sur un Paris aux lendemains de 68, et d'autre part un délaissement à partir d'une conception narrative basée sur l'absence de prédétermination et de centre intentionnel identifiable au profit de jeux de hasard et d'errances.

⁷¹ Rosenbaum, Jonathan. Lauren Sedofsky et Gilbert Adair. « Interview : Jacques Rivette ». in : *Film Comment*. Septembre-Octobre 1974. En ligne : <https://www.filmcomment.com/article/phantom-interviewers-over-rivette/> (Ma traduction.)

⁷² Gilles Mouëllic. *Improviser le cinéma*. Crisnée, Yellow now. 2011, p. 24.

L'obsession de la traque : deux citations

Dans *Out 1*, c'est le personnage de Colin, interprété par Jean-Pierre Léaud, qui porte la figure du traqueur complotiste, fasciné par la présence de codes obscurs lui étant possiblement adressés. Cette figure du découvreur de complots se déplace avec ambivalence entre le caractère hasardeux de ses découvertes et l'impression d'être l' élu d'un savoir à venir. Se faisant passer pour sourd, mendiant aux terrasses des cafés en jouant de l'harmonica, Colin se retrouve rapidement en possession d'un message secret, composé d'un montage de trois feuillets trouvés ci-et-là au cours de ses errances. Sur ces feuilles éparses puis regroupées, afin que leur message soit retranscrit par Colin sur un tableau noir ornant sa petite chambre de bonne, on peut lire :

Deux chemins s'ouvrent devant toi / Treize pour mieux chasser le Snark / Place moi comme je
dois l'être / Ils n'auraient rencontré le Boo / Sainte fut notre ambition / Jum qui les vit s'évanouir
/ Au port où tu dois aborder / Passe le temps qui les gomme / Une main guidera la tienne / D'autres
treize ont formé un étrange équipage.

Quasi-poétique, le message se tisse d'après une fausse continuité, par l'assemblage de fragments puis par la rencontre de références diverses dont il faudrait au moins explorer deux pans qui pourront subséquemment aider à tracer une théorie de la composition du sens et de la recherche de la signification dans le film de Rivette et Schiffman.

Apparaît d'abord le *Snark*, tiré des écrits de Lewis Carroll, comme le signe d'une écriture codifiée et opaque, marque de l'excès des jeux de langage et des significations foisonnantes. Dans *The Hunting of the Snark*, le terme désigne une créature monstrueuse, objet d'une chasse entreprise par un groupe de marins. Si le Snark se présente comme une bête fantastique, elle possède aussi un alter-ego dangereux, le *Boojum* – apparaissant lui aussi dans le texte retranscrit par Colin – signalant le danger propre à la chasse au Snark : « But oh, beamish nephew, beware of the day. If

your Snark be a Boojum! For then you will softly and suddenly vanish away, and never be met with again! »⁷³ Gilles Deleuze écrit, dans *Logique du sens*, qu'« en vérité, l'essai de faire apparaître [le sens] est un peu comme la chasse au Snark de Lewis Carroll. Peut-être est-elle cette chasse elle-même, et le sens est le Snark. »⁷⁴ Figure potentiellement menaçante, quasi-invisible, mais possédant elle-même le pouvoir de faire disparaître son interlocuteur-chasseur sous le poids de sa recherche impossible, le Snark et son double renvoient à la tension originelle entre l'arbitraire du sens et l'impression répétée de son secret potentiel. Les deux récits miroirs, de la disparition comme de la trouvaille, renvoient tour à tour aux deux avenues possibles du récit de la recherche de signification, comme deux confirmations opposées, celle d'une bonne chasse, ou alors le signe de l'horreur dans la faute. Le plus régulièrement, la quête reste toutefois sans fin, et la confirmation d'un sens perçu se voit toujours différée. « Le sens, c'est l'exprimé de la proposition, cet incorporel à la surface des choses, entité complexe irréductible, évènement pur qui insiste ou subsiste dans la proposition. »⁷⁵ propose encore Deleuze.

Se questionne ici la justesse d'un processus interprétatif basé sur le *secret*. Wittgenstein avait déjà proposé que « [l]a signification d'un mot est son emploi dans le langage. »⁷⁶, qui loin d'être la mesure par laquelle lire la proposition de Deleuze, signalait déjà la distance que le *mot*, ou *le langage* pouvait avoir face à la possibilité d'un lexique installant l'injonction de son pouvoir. Le langage, dans son usage, se comprend déjà comme une ultime définition, et le « message » d'un énoncé ne se voit fidèlement reproduit que dans sa répétition. Dans ces deux paroles on retrouve une pensée de l'autonomie langagière, hors des prises de l'intentionnalité du langage-comme-outil.

⁷³ Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark*. Londres, Penguin Books. 1998, p. 27.

⁷⁴ Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Paris, Minuit. 1969, p. 32.

⁷⁵ *Ibid.* p. 30.

⁷⁶ Ludwig Wittgenstein. *Recherches Philosophiques*. I, §43. Paris, Gallimard. 2004, p. 50

Chez Deleuze, la division des concepts de *sens* et de *signification* permet de complexifier cette relation. Si la signification renvoie à « un rapport du mot avec des concepts *universels ou généraux* »⁷⁷, et donc représente la réalité potentielle à laquelle réfère un énoncé (qui peut ensuite être avérée ou non), le sens est quant à lui inexprimable : « Le sens est toujours présupposé dès que je commence à parler ; je ne pourrais pas commencer sans cette présupposition. En d'autres termes, je ne dis jamais le sens de ce que je dis. »⁷⁸ En somme, le sens est compris dans toute affirmation, mais toute expression de celui-ci s'avère une « régression », une simplification de la valeur du sens tel qu'il s'exprimait dans l'énoncé initial. Le sens se compose comme le support matériel sur lequel asseoir une signification tendue entre le désir de répétition, et l'envie de percer un mystère par la découverte du chemin plus court. C'est un premier axiome ici qui se découvre dans la valeur proxémique de l'énoncé comme sens premier.

Lorsque Colin observe, sur le tableau noir de sa chambre, le message retranscrit qu'il a peut-être rédigé lui-même par l'amalgamation des différents feuillets, il tente tour à tour plusieurs méthodes de décryptage jusqu'à ce que l'une d'entre elles puisse résulter en la découverte d'une signification. Finalement, en lisant les premiers mots de chaque ligne, puis en sautant une ligne à chaque fois, il obtient un message : *Deux, place Saint-Opportune*. La toponymie du lieu choisi est certainement révélatrice, d'autant plus qu'à l'adresse désignée se retrouve une boutique. *L'angle du hasard*, que possède Pauline (Bulle Ogier), éditrice de revues militantes et membre de la diffuse société secrète des *Treize*. Entre l'opportun et le hasardeux, le *deviné* trouve sa place comme une recherche incertaine de la vérité.

⁷⁷ Deleuze. *Op. cit.* p. 24.

⁷⁸ *Ibid.* p. 41.

On retrouve aussi dans le message décodé par Colin une référence à *L'histoire des Treize* de Balzac, suite de trois nouvelles composée de *Ferragus*, *La duchesse de Langeais* et *La fille aux yeux d'or*. Dans les trois récits, la figure des Treize apparaît comme la cristallisation d'une mise en scène du *theatrum mundi* tel que le composait Balzac, par des portraits de mœurs recoupant et typifiant certaines tranches sociales déterminées. Dans *Ferragus*, premier tome de la trilogie, Balzac décrit l'état d'esprit de son protagoniste, Auguste de Maulincour, alors qu'il discerne les machinations de la société secrète des Treize dont il subit lui-même les manipulations : « C'était un roman à lire ; ou mieux, un drame à jouer, et dans lequel il avait son rôle. »⁷⁹ C'est l'expression d'une dynamique théâtrale en tant qu'emprisonnement en un masque prédéterminé qui se discerne ici, alors que la figure de la société secrète renvoie d'emblée au projet balzacien. Face au roman à lire et au drame à jouer, c'est la participation active, quoique sans réel investissement de l'être, qui distingue les deux images successivement littéraires et théâtrales. La métaphore théâtrale désigne ici une absence d'agentivité, l'impossibilité de faire acte, comme une fatalité qui s'inscrit par le texte interprété (au sens théâtral).

Rebecca Sugden discute ainsi d'une « quasi-synonymie balzacienne du secret et de la vérité », où la figure de la cause absente renvoie inévitablement à une valeur de vérité exponentielle. Le paradigme du complot tel qu'il apparaît chez Balzac, où « la référentialité de ce qui se pose comme la "vraie" histoire est affaiblie, le référent absent (à savoir, "les véritables causes") s'ouvre sur un espace de conjecture où entrent en lice des récits concurrents, se battant à des fins à la fois explicatives et accusatrices. »⁸⁰ Pourtant, chez Rivette, et c'est là un double renversement, la source originelle de Balzac est non seulement partielle et référentielle (Rivette n'avait lu que la

⁷⁹ Honoré de Balzac. *Ferragus, chef des dévorants*. Paris, Gallimard. 2001, p. 77.

⁸⁰ Rebecca Sugden. « Balzac et les espaces ténébreux du complot ». in : C. Chelebourg et A. Faivre (dir.) *Secrets, complots, conspirations*. Cadillon, Le visage vert. 2021, p. 156.

Préface à l'*Histoire des Treize* avant le tournage), mais le caractère improvisé du film génère immédiatement un doute quant à la possibilité d'une cause intentionnelle marquant le récit d'un secret et dirigeant le regard vers un réel masqué. À qui incombe l'autorité auctoriale d' *Out 1*, ce récit qui semble pourtant s'inventer au fil de son écoute? L'image-miroir, à l'opposé de la conception de la société secrète, se doit d'être celle de l'improvisation, dans laquelle le texte n'est jamais rédigé préalablement, mais profite d'une composition relationnelle, par un processus de constante interaction. C'est en cela qu'*Out 1* possède le particulier attribut d'entrevoir comme un charme séducteur l'enquête suspecte de Colin tout en composant son récit à partir d'une structure qui en tous sens la dénie.

Sur la politique des auteurs et l'improvisation

Le travail d'improvisation autour duquel se structure *Out 1* apparaît comme une reconsidération implicite de la politique des auteurs, telle qu'elle impliquait toute une vision de l'art cinématographique et de la composition d'une autorité face à sa signification dans la figure de l'auteur. Si Truffaut avait, en 1955, défini le concept dans les pages des Cahiers du cinéma afin de concilier les approches critiques des membres de la revue (dont Rivette faisait partie), la *Politique des auteurs* n'apparaît sous la plume de Rivette qu'une fois, dans un feuillet non-publié (avant la réédition en 2018 des textes critiques du cinéaste) conservé à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française. Rivette y écrit :

L'auteur est celui qui a le sentiment d'une chose avant de la filmer, qui exprime le sentiment d'une chose en variant la tournure de sa phrase – et chez qui ce sentiment est lié à une

philosophie générale (une métaphysique ou, au moins, une morale) (Union du sentiment, de la pensée, de l'expression).⁸¹

Basée sur la forte impression d'une intention *bien portée*, et d'une intention marquée par la présence unique d'un auteur dont la génialité se situe au-delà de la simple *adaptation* filmique, la conception rivettienne de la Politique des auteurs s'inscrit dans une pratique d'organisation préalable et d'adaptation. Dans sa plus simple acceptation, la figure de l'auteur cinématographique découle de la pratique d'analyse critique apparue dans les cahiers du cinéma. Truffaut y défendait par exemple *La tour de Nesle*, film d'Abel Gance récusé par la critique, en postulant une génialité du réalisateur qui ne serait pas spécifique à l'examen individuel de ses films, mais dont la marque apparaîtrait dans chacune de ses créations : « Puisqu'Abel Gance est un génie, *La Tour de Nesle* est un film génial. »⁸² C'est donc à partir d'une vision de la singularité de l'expression des cinéastes, que se conçoit la Politique des auteurs. Rivette ne se nomme jamais *auteur*, ni même réalisateur, et dans la majorité de ses créations apparaît au générique sous le titre de *metteur en scène*. Cette division terminologique des rôles n'est pas sans ambiguïté. On notera tout de même la distinction proposée par Rivette dans le même manuscrit, où une stratification des rôles d'autorité créatives se compose à partir de leur rôle dans la rédaction scénaristique de leurs créations :

Sont auteurs ceux qui écrivent leurs *screen-plays* (Renoir, Bergman)[.] Sont metteurs en scène-directors ceux qui adaptent un screen-play donné suivant un parti pris technique ou décoratif[.] Sont metteurs en scène-auteurs ceux qui en filmant un *screen-play* donné, le métamorphosent, le ramènent à leurs univers (Preminger)[.]⁸³

C'est la notion d'*expression*, telle qu'elle apparaît dans cette singulière note sur la Politique des auteurs, qui permet de réfléchir la posture spécifique que prend Rivette à l'intérieur de cette structure auctoriale de la production cinématographique : « La notion (ambiguë) d'expression. (a)

⁸¹ Jacques Rivette. *Textes critiques*. Paris, Post-éditions. 2018, p. 342.

⁸² François Truffaut, « Abel Gance, désordre et génie ». *Cahiers du cinéma*, n° 47, mai 1955, p. 45.

⁸³ Jacques Rivette. *Op. cit.* p. 341.

valeur de ce que l'on exprime. (b) valeur de l'expression en elle-même. Évidemment l'idéal est la fusion absolue de ces deux côtés.»⁸⁴ Comment se déploie, dans ce cas-ci, l'utopie d'une indiscernabilité entre ces deux *valeurs* présentes dans l'expression cinématographique? Si le caractère de perfection de cette union relève d'un sentiment préétabli, intentionnel, tel que le signale Rivette dans la première partie de son manuscrit, il serait complexe de voir dans *Out 1* la mise en pratique de cette « expression ». Devant la conception rivettienne de la Politique des auteurs, comme une pratique de prévision scripturale, le travail d'improvisation et la posture distante de son créateur renvoient d'instinct à l'impossibilité d'une valeur communicationnelle où un message puisse être imbriqué dans son mode d'expression. Le cinéma de Rivette, et tout particulièrement *Out 1*, ne rejette pas pour autant cette figure de l'expression, et le rêve de l'imbrication de ses parts duelles. Toutefois, la première valeur, celle relevant d'un désir d'expression, d'une intentionnalité, d'un style, renvoie toujours à la figure d'une création effectuée dans un contexte de collaboration et dans la possibilité d'un désinvestissement de son metteur en scène.

Alors que deux membres des Treize, le dramaturge Thomas (Michael Lonsdale) et l'écrivaine Sarah (Bernadette Lafont) se baladent sur la plage près de l'Aubade, maison côtière appartenant vraisemblablement aux membres des Treize, un moment de discussion improvisée dévoile l'importance d'un secret originel absent, et de la facticité du récit qui se développe. Thomas tente d'inviter Sarah à rejoindre sa troupe de théâtre à Paris. En réponse, celle-ci déclare le « soupçonner de ne pas voyager seul », de dissimuler ses véritables intentions. Rapidement, alors

⁸⁴ *Ibid.*

que dans le dialogue apparaît l'obscur mention des Treize, une confusion semble déclenchée, où le propos des personnages laisse paraître l'incertitude des interprètes, un sourire gêné aux lèvres :

- Et toi, Madame la Treize, comment ça te fait d'être une des Treize ?
- Je suis une Treize... Pff...
- Tu sais pas. Tu sais pas trop, hein? Tu sais pas trop pourquoi t'es une Treize et moi non plus. Mais ça il faut pas le dire.
- Non...

La narration se présente sans structure ou signification prédéterminée. Non seulement est accentuée ici l'intentionnalité absente, mais la fragilité même du récit qui semble se composer en temps réel, à partir d'un scénario troué et devenu fragile. Comment est-il possible d'interpréter un récit se composant sur l'incertitude, sur le dévoilement-même de cette absence? Si la notion d'*expression* est elle-même démantelée en tant qu'expression d'un *message*, elle est reconvoquée dans les conditions de production du film, puis dans l'insertion de la contingence anxieuse amenée par les pratiques d'improvisation au moment de son tournage.

L'ombre de cette autorité dissimulée est finalement la figure du montage, car le dispositif d'improvisation s'imbrique ici dans une médialité spécifique du cinéma, laquelle est basée sur la reproductibilité d'un film *monté*. Gilles Mouëlllic distingue par exemple dans la pratique d'improvisation cinématographique une incommensurabilité avec l'improvisation telle qu'elle apparaît, par exemple, dans la musique jazz, où la pratique de l'improvisation s'arrime à la temporalité de la prestation : « [Au cinéma,] le temps de l'improvisation et le temps du spectacle restent donc deux temps distincts, l'improvisation n'étant qu'une étape dans la création d'une forme fixe, itérable à chaque représentation. »⁸⁵ L'imprévisible au cinéma possède ainsi une limite,

⁸⁵ Gilles Mouëlllic, *Op. cit.* p. 14.

et se comprend comme un élément présent au cours du tournage, mais disparaissant de sa forme finale. On observe pourtant chez Rivette, et tout particulièrement dans *Out 1*, une résistance à l'excès de coupe, et par conséquent une favorisation du plan-séquence. L'image de Rivette insiste sur son caractère improvisé, bien que le médium cinématographique repousse structurellement cette impression d'improvisation, comme le signale Marion Froger :

In the first place, there is no single, unique form of representation that would signal its character as improvisation at the moment in which it takes place, through its difference from a written text or prior performance with which the public would be familiar. And even when one has filmed improvised action, the arrangement of images and sounds in the act of editing—which uses and mixes various kinds of visual and sound recording as needed—effaces the sense of a performance taking place in front of the camera in favor of the after-the-fact construction of a story's spatiotemporal continuity.⁸⁶

Out 1 tente donc de contrer l'effacement de cette improvisation en mettant de l'avant des séquences où celle-ci se dévoile, et où le scénario, en construction au moment du tournage, semble se fissurer.

Nicole Lubtchansky, monteuse d'*Out 1*, discutait elle-même de la réticence de Rivette à la coupe :

On a plus tendance, dans un film dit "normal", dans un film qui n'est pas un film de Jacques, à tailler tout ce qui nous dérange. Au contraire, Jacques veut tout conserver, quitte à faire un travail sonore, à faire intervenir un autre son, les cloches dehors ou quelque chose comme ça, pour pouvoir nourrir un moment un peu faible, ou pour l'aérer. [...] Jacques est persuadé que s'il coupait, ses films seraient maigres pour le sens.⁸⁷

L'autorité véritable de Rivette sur le processus de montage reste avérée (car il travaillait en étroite collaboration avec Lubtchansky), mais l'effet d'un désinvestissement auctorial devait s'intégrer dans la matière même du film, de sorte à s'y exprimer.

⁸⁶ Marion Froger. « Improvisation in New Wave Cinema » In : *Improvisation and Social Aesthetics*. (Éds. G. Borne, E. Lewis et W. Straw) Durham, Duke University Press. 2017, p. 234-235.

⁸⁷ Nicole Lubtchansky. « Que chaque plan soit comme un film ». in : Hélène Frappat. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Cahiers du cinéma. 2001, p. 178.

Le *sens* à déceler à partir du film de Rivette dépasse ici la simple conception d'une signification pour englober des impressions affectives et formelles, puisque « n'en déplaise aux pédants, le cinéma n'est décidément pas un langage. »⁸⁸ Dans la production critique de Rivette, la vérité n'est pas une question de signification. Comprise comme l'existence matérielle d'un objet, mais qui élude la possibilité d'être représentée dans le langage, une « vérité de film » pour Rivette ne peut être recomposée dans un « langage » autre que celui du cinéma : « Si la plus haute pensée de notre époque choisit de s'exprimer par le cinéma, ce n'est point pour accepter ensuite d'être traduite en quelque langue étrangère, mais pour demeurer invisible à qui n'est sensible aux apparences même de cet art. »⁸⁹

Au contraire, plutôt que de souhaiter traduire le message présent dans une œuvre filmique, Rivette utilise des formules que l'on pourrait qualifier de tautologiques. Dans *Génie de Howard Hawks*, critique parue dans les *Cahiers* en mai 1953 à l'occasion de la sortie de *Monkey Business*, Rivette se retrouve à justifier une forme de génie propre à Hawks qui surpasse la relation individuelle à ses films au profit d'une pensée de l'œuvre, et se trouve en soit à exposer avant leur explicitation les fils conducteurs d'une Politique des auteurs : « L'évidence est la marque du génie de Hawks ; *Monkey Business* est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence. Certains cependant s'y refusent, refusent encore de se satisfaire d'affirmations. La méconnaissance n'a peut-être point d'autres causes. »⁹⁰ L'article se clôt sur l'étrange postulat de l'impossibilité de traduire

⁸⁸ Jacques Rivette. *Op. cit.*, p. 84.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 61.

ce caractère exceptionnel, précisément à cause de cette évidence constitutive, selon le cinéaste, de l'esthétique de Hawks : « Ce qui est, est. »⁹¹

Image finale de l'expression non comme étape de conclusion d'un film communicatif, mais comme attention à ce qui est présent, la tautologie est ici moins la marque d'une perte de sens que la focalisation d'une attention ainsi que l'affirmation de l'impossibilité d'une répétition de sa signification. Le film *est* un film, et par extension ne peut être la trace d'un simple message à recouvrir. Il y a donc une tentative de se dévêtir du costume de l'artiste partageant un message au profit d'une observation des corps, qui ne visent ni à atteindre un but, ni à transmettre un message. Wittgenstein, encore une fois, écrit sur la fragilité d'un sens que l'on souhaiterait impartir au langage : « Je n'exprime jamais ce que je veux exprimer qu'avec demi-succès. [...] Cela veut pourtant dire quelque chose. Mon écriture n'est souvent que *balbutiement*. »⁹² *Cela veut pourtant dire quelque chose*. Dans l'incertitude se dissimule non pas le fragment à remplir, mais l'espace qui signale l'arbitraire de la lecture, de même qu'une nouvelle interrogation : comment écrire, sur ce cinéma ? Dans ses effets, à même un corps regardant ? Dans ses influences, ou dans ses liens ? Il faudrait lui rendre alors la valeur de son expression, en prenant compte, toutefois, que le mouvement discursif qui passe du film à l'écriture s'avère , plutôt qu'un décodage, un passage significatif d'un médium à l'autre. C'est la valeur active de l'interprétation qui se dégage ici, loin d'être une simple définition ou un raccourci qui pourrait proposer, en une phrase, la totalisation d'une expérience filmique.

⁹¹ *Ibid.* p. 68.

⁹² Ludwig Wittgenstein. *Remarques mêlées*. Paris, Flammarion. 2002, p. 41.

De 68 comme cause absente

Il n'est pas d'usage de convoquer l'œuvre de Rivette comme un exemple de cinéma politique, tant ses films s'écartent fondamentalement des axiomes du cinéma militant. Une entrevue de 1969 dénote sa vision critique d'un cinéma artificiellement politique : « Il n'y a rien qui me dégoûte plus que le fait de donner un alibi de conscience politique ou sociale à des histoires quand même très subjectives, en plaquant brusquement une réflexion sur le Viêt-nam ou la révolution. »⁹³

Pourtant, c'est Rivette qui discutait, dans le numéro de septembre 1968 des Cahiers du cinéma, à l'occasion d'une entrevue autour de *L'amour fou* (1969), d'une intention de rapprochement entre son travail de désinvestissement en tant qu'auteur et une potentielle intention révolutionnaire :

La seule façon de faire un cinéma vraiment révolutionnaire en France, c'est de faire qu'il échappe à tous les clichés de l'esthétique bourgeoise : à l'idée, par exemple, qu'il y a un auteur qui s'exprime. La seule chose qu'on puisse faire, c'est de nier que le cinéma soit une création personnelle. [...] Dans les films, ce qui est important, c'est le moment où il n'y a plus d'auteur du film, plus de comédiens, même plus d'histoire, plus de sujet, plus rien que le film lui-même qui parle, et qui dit quelque chose qu'on ne peut pas traduire. Et je crois qu'on ne peut y arriver qu'en essayant d'être le plus passif possible aux différents stades, en n'intervenant jamais pour son compte, mais au nom de cette autre chose qui n'a pas de nom.⁹⁴

Discutant d'*Out 1*, Rivette explique aussi que « le film, en fait, essaie de décrire une période de crise générale, à tous les niveaux, où on ne peut rien faire d'autre qu'attendre une époque où l'action

⁹³ Matthieu Orléan. « Jacques Rivette : Le cinéma est un prétexte pour rencontrer des gens ». In : *Cinéma 68* (dir. A. de Baecque). Paris, Cahiers du cinéma. 2008. p. 88.

⁹⁴ Antoine de Baecque. *Cahiers du cinéma, histoire d'une revue. T. 2*. Paris, Cahiers du cinéma. 1991. p. 202.

serait à nouveau possible. »⁹⁵ Cette période, précisément, est celle des lendemains de 68, en ce que ces jours répondent à ce que Kristin Ross nomme comme une tendance du discours médiatique français à l'égard de 68 à n'en voir qu'un évènement culturel, en opposition à un évènement politique : « l'histoire officielle qui a été enregistrée [...] est celle d'un drame familial ou générationnel, totalement dénué de violence, d'aspérités ou de dimension politique déclarée, une transformation bénigne des mœurs et des styles de vie [...]. »⁹⁶ Deleuze et Guattari critiquent également cette propension à rendre muets les évènements politiques de 68 en annonçant, près de vingt ans après les évènements, que « Mais 68 n'a pas eu lieu » et que « [l]a société française a montré une radicale impuissance à opérer une reconversion subjective au niveau collectif, telle que l'exigeait 68. »⁹⁷ Si *Out 1* apparaît chez Rivette comme une description de ce moment d'impuissance politique, l'élaboration de l'œuvre, à travers son dispositif d'improvisation au moment du tournage, se présente aussi comme une tentative de rendre l'action possible à nouveau. Apparaît dans *Out 1* un regard réflexif sur 68 où s'efface la distinction entre le moment de l'élaboration théorique d'un geste et sa mise en œuvre comme évènement politique, comme une action dont les effets seraient observables et indéniables. Le groupe des Treize, d'après les informations glanées dans ses obscures mentions, apparaît comme la tentative avortée et échouée d'un contrôle politique sur les évènements révolutionnaires par un groupe disparate provenant d'un cercle social élargi. Alors que les membres des Treize tentent, deux ans après 1968, de recomposer l'organisation, l'une de ces anciennes membres, Lucie (Françoise Fabian) tente de convaincre un

⁹⁵ Voir le film documentaire : *Les mystères de Paris, Out 1 revisité*. (réals. L. Fischer et W. Reichardt). Carlotta Films. 2015.

⁹⁶ Kristin Ross. *Mai 68 et ses vies ultérieures*. Paris, Éditions Complexe. 2005, p. 17.

⁹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari. « Mai 68 n'a pas eu lieu: Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la parole ensemble pour analyser 1984 à la lumière de 1968 » In : *Chimères* 64, n° 2. 1984, p. 24.

ami afin de redorer sa fidélité à l'obscur coalition, lui déclarant que « c'est très facile d'être sceptique. Ce qui est difficile, c'est créer des choses. »

Est-il possible ici de distinguer le moment de la préparation de celui de la mise en acte, car Rivette ne propose-t-il pas au contraire un brouillage de cette temporalité en deux temps qui divise le moment de la théorie de celui de la pratique ? Par les procédés d'improvisation utilisés dans le tournage, comme dans les exercices théâtraux auxquels s'adonnent les personnages, la distinction entre la préparation et la performance se dissout dans l'idée d'une *pratique*, entendue dans toute sa polysémie, où le fait de *pratiquer*, à répétition, supplante le désir d'un objet final. Chez les deux troupes que met en scène Rivette, la pratique d'expérimentation artistique collective n'implique aucune intention de clore par une représentation. Au contraire, leur travail ne possède aucun caractère téléologique. « On ne monte pas ! » répète Lili, directrice d'une des troupes de théâtre.

Mais cette réflexion dépasse aussi le milieu théâtral. Au moment où Colin perd le fil de sa recherche, il tombe follement amoureux de Pauline, passe ses journées dans sa boutique qui sert aussi de lieu de rencontre pour une revue militante, et tente de multiples façons de s'immiscer dans cette communauté. Un moment du cinquième épisode attire en particulier mon attention. Un matin, Colin entre dans la boutique, et y jette un regard circulaire. Il cherche Pauline, qui est pourtant dans l'arrière-boutique, à l'avant-plan de l'image, dissimulée du regard de Colin. En l'absence supposée de celle-ci, Colin parle, se pratique à la confidence qu'il souhaite lui faire. « Bonjour Pauline, il faut que je vous parle. Je vous vois partout dans les rues... » Pauline ne bronche pas, continue à s'affairer en tendant l'oreille, alors que Colin fait l'exercice de son aveu. « Pauline, je vous aime. » Théoriquement, après l'entraînement viendrait l'application. Colin se dirige vers l'arrière, mais se

surprend à voir Pauline, juste à côté, écoutant silencieusement. Un sourire niais apparaît sur le visage de Léaud, alors que Pauline prétend n'avoir rien entendu, discutant plutôt finances et mathématiques, mentionnant l'appréhension d'un loyer à payer. Mais dans le sourire de Colin se distingue une expression inattendue, comme la satisfaction d'avoir confié dans l'erreur. C'est dans son échec, ici, que l'acte peut s'accomplir. Colin, situé à la lisière entre le parlant et le muet, se surprend à ce que la pratique devienne l'évènement, car si Pauline conserve une impassibilité, quelque chose ici pourtant s'est joué, et dans le refus même de nommer l'évènement de l'aveu, le film en propose une démonstration.

Dans *J'ai oublié*, un essai autobiographique prenant la forme d'un recueil de souvenirs, Bulle Ogier se remémore le tournage d'*Out 1* en tant qu'évènement marqué par l'angoisse anxieuse de l'improvisation. Pourtant familière avec les procédés de tournage de Rivette, ayant expérimenté avec l'extrême improvisation filmique du réalisateur dans *L'amour fou* quelques années auparavant, elle décrit *Out 1* comme un projet lui ayant résisté :

Comme j'avais toute la latitude de faire ce que je voulais, il me semble que je n'ai pas occupé dans le film la place que Jacques aurait souhaité que je prenne. J'ai réduit drastiquement mon rôle, notamment en refusant les avances du personnage tenu par Jean-Pierre [Léaud]. C'était très courageux et ludique de la part de Jacques de filmer ses acteurs [...] sur le fil, tissant une intrigue dont il ne pouvait pas prévoir les rebondissements qui infléchissaient une structure qu'il avait certainement en tête.⁹⁸

Dans le dernier épisode d'*Out 1*, Pauline se rend à son tour à l'Aubade, la maison de campagne où les membres de la société secrète se rejoignent, et rencontre l'autrice Sarah. Une séquence en particulier permet d'observer l'état d'angoisse d'Ogier devant l'improvisation. Assise sur un lit,

⁹⁸ Bulle Ogier et Anne Diatkine. *J'ai oublié*. Paris, Seuil. 2019, p. 90.

Pauline se fait interroger par Sarah, qui lui demande : « De quoi as-tu envie de parler ? » Ce n'est qu'après plusieurs minutes de silence accablant et d'échange infructueux que naît la confiance, alors que Pauline exprime : « J'aime bien Colin, j'aurais envie de le revoir. » L'une des multiples histoires que tisse *Out 1*, ici avec le personnage de Pauline, est aussi l'histoire de son échec, qui apparaît en palimpseste comme le récit de tentative par une actrice de participer au projet narratif en cours.

La division temporelle entre *theoria* et *praxis* se fissure donc dans la pratique de l'improvisation, de même que dans le choix de conserver de longues séquences où se dévoile l'échec apparent du dispositif. Dans cette période où « l'action n'est plus possible », celle-ci ne semble toutefois pas tant disparaître, mais plutôt se retrouver, angoissée et fébrile, dans chaque plan, comme potentiel moment de débordement. L'écriture théorique elle-même est tendue entre la possibilité d'une lecture du réel qui le modifie, et restreinte par sa temporalité précédant la mise en pratique. La treizième thèse de Marx sur Feuerbach apparaît comme l'exemple même d'une critique de la théorie, et de la posture interprétative, en tant que simple observation sans conséquence sur le réel, sans potentiel révolutionnaire inhérent : « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter diversement le monde, ce qui importe c'est de le transformer. »⁹⁹ Pourtant, en suivant les traces d'*Out 1*, le contexte des suites de 68 n'oblige-t-il pas à reconsidérer l'espace possible du *faire*?

En effet, les approches constructivistes et la question de la performativité du langage telle qu'élaborée par Austin et, à sa suite, par Derrida et Butler, ébranle la question du *faire*, alors que

⁹⁹ Karl Marx et Friedrich Engels. *L'idéologie allemande*. Paris, Éditions sociales. 1968, p. 32.

la figure du performatif interroge la frontière entre ce qui décrit, interprète, parle de, renvoie à, et communique, face à ce qui, à l'intérieur d'une même parole, se conçoit plutôt comme une action modifiant le réel. Les exemples d'Austin quant à la promesse ou au mariage sont indicatifs d'une performativité littérale, désignant le moment où par la parole rituelle, l'évènement a lieu. Le complot et la parole qui l'énonce se tapit dans l'espace pourtant arbitraire d'une lecture du réel qui se conçoit comme pure observation. Or, Derrida, dans son séminaire sur la théorie et la pratique, développe un intérêt visant à considérer le moment de la lecture et de la compréhension interprétative en tant qu'évènement lui-même actif :

Mais vous voyez déjà que la difficulté de faire, difficulté qui est connotée dans la locution « faut le faire » qui veut toujours dire « c'est pas facile » parce qu'il ne suffit pas de considérer, regarder, entendre, attendre, recevoir passivement, se contenter d'en parler ou d'y penser ou d'en avoir l'intention, il faut encore le faire et c'est plus difficile, c'est *le* difficile ; mais cette difficulté, donc, n'est pas seulement celle qui est directement énoncée par ce que je dis quand je dis « faut le faire », elle est déjà dans la difficulté de comprendre (penser, entendre, déterminer, considérer) ce que je veux dire quand je dis « faut le faire ». ¹⁰⁰

Loin de considérer la lecture comme mouvement de simple compréhension communicationnelle, l'arbitraire d'une surinterprétation potentielle mène à la compréhension du geste interprétatif comme un moment d'action, de pratique. Dans les figures des masques, des rôles que nous empruntons sur scène comme au quotidien se dessine une indétermination, chaque moment devenant une *pratique* d'un geste qui n'aboutira jamais au moment de son élaboration *finie*. Il faudrait, dans ce contexte, resituer l'action, la pratique, non pas selon la condition d'un changement sur le réel (et sa subordination à une structure légale et politique), mais à l'élaboration d'un discours qui puisse se désengoncer de son injonction à la description inactive. La tautologie répétée par Rivette et mentionnée plus haut, « ce qui est, est » sera reproduite plus tard au cours d'un long

¹⁰⁰ Jacques Derrida. *Théorie et pratique. Cours de l'ENS-Ulm 1975-1976*. Paris, Éditions Galilée. 2017, p. 14.

entretien avec Hélène Frappat sur l'unicité et l'ontologie de l'image photographique (pour reprendre la formule de Bazin), en vue d'une seconde tautologie de l'évidence : « Un film est un film. »¹⁰¹

De l'évidence

La tautologie mentionnée ci-haut est-elle   l'image d'un silence oblig e, d'une d efait e devant le travail de signification fidèle et l'impossibilité, le film n'étant pas *langage* mais *expression*, signalant donc que le passage dans une autre langue ne puisse se faire selon une méthode de répétition? Faut-il se défaire du charme du secret, dissimul e sous la surface, et de la posture de l'illumin e d eficelant le discours cach e sous la seule force de son regard analysant? Devant Warok (Jean Bouise), l'un des membres de la soci ete secrète, Colin avoue l'impossible résistance au secret, car « s'il en était ainsi, tout l'univers magique et mystérieux dans lequel j'avance se ternirait en un seul instant. Et ceci est impossible. » Quelque chose l'attache, le fixe au paradigme conspirationnel et résiste à l'observation d'une réalité sans signification, chose en soi impossible, comme nous avons vu au tout début du chapitre pr ec edent. Pourtant, la formule « ce qui est, est » utilis e par Rivette pour discuter du cinéma de Hawks, renvoie à l'idéal d'une forme d'évidence, d'un élément impossible à traduire et qui, ainsi, reste à la fois limpide, tout en étant impossible à répéter. Voir le monde pour ce qu'il est signifie-t-il devoir abandonner toute prétention herméneutique? Au contraire, Jean-Luc Nancy discute d'une forme d'*évidence du film* dans un texte du même nom

¹⁰¹ Jacques Rivette. *Op. cit.* p. 401.

réalisé en l'honneur du cinéaste iranien Abbas Kiarostami. Pour Nancy, la question de l'évidence au cinéma se lie fortement à celle du sens et de la signification à venir :

L'évidence dans son sens fort n'est pas ce qui tombe sous le sens mais ce qui frappe et dont le coup ouvre une chance pour du sens. C'est une vérité, non pas en tant que correspondance avec un critère donné, mais en tant que saisissement. Ce n'est pas non plus un dévoilement, car l'évidence garde toujours un secret ou une réserve essentielle : la réserve de sa lumière même, et d'où elle provient.¹⁰²

Dans cette conception de l'évidence se trouve finalement la clé de voûte d'une théorie de l'interprétation en tant que pratique de transformation. Ici, l'évidence est tout autant l'attribut d'un objet (au cinéma, un mouvement qui frappe, une parole passagère qui nous marque et acquiert une immédiate importance) que l'évidence du travail nécessaire pour interagir avec son mystère. Ce secret qu'il contient, c'est précisément l'arbitraire de son caractère d'évidence et la nature de son statut de vérité. Ce qui est *évident*, chez Nancy, n'est donc pas ce qui relève encore une fois d'une communicabilité claire, mais l'image qui s'impose, toujours tendue entre le fait qu'elle contienne un tout impossible à décrire, et l'envie qu'elle génère de composer à partir de sa vue un discours qui reproduirait la force de cette évidence.

L'évidence est donc ambivalente. Elle signale l'ambiguïté de ce qui peut être proposé comme pratique d'interprétation à la suite du complot. L'attention à une présence indéniable, certaine, se heurte à la suffisance de son expression et à l'excès représenté par le discours qui porte sur elle. « Mais est-ce le destin du sens, que l'on ne puisse se passer de cette dimension, et qu'on ne sache qu'en faire dès qu'on y atteint? »¹⁰³ Alors, comment réagir devant l'évidence, faudrait-il conserver la valeur de son secret? Il y a ainsi toujours une expérience affective, au cinéma une expérience temporelle déterminée (c'est aussi ce que disait Sontag dans *Against Interpretation*),

¹⁰² Jean-Luc Nancy. *L'évidence du film*. Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur. 2001, p. 43.

¹⁰³ Gilles Deleuze. *Logique du sens*. *Op cit.* p. 44.

qui dépasse la seule perspective de la signification. S'y conçoit l'unicité inarticulable d'une définition. Rivette mentionne que « l'écriture d'un réel écrivain, qu'il soit poète ou dramaturge ou romancier, doit atteindre à ce stade où les mots ne peuvent plus être bougés, modifiés, remplacés, intervertis. »¹⁰⁴ C'est cette rencontre, précisément, entre une vision auteuriste du geste artistique et l'importance première des méthodes d'improvisation qui font de Rivette un cinéaste dont la signature se reconnaît dans sa propre disparition.

¹⁰⁴ Jacques Rivette. *Op. cit.* p. 394.

Chapitre 3 – La réalité e(s)t la fiction : d’une certaine affectivité du savoir dans l’œuvre collective de QAnon

Plus d’un, comme moi sans doute, écrit pour n’avoir plus de visage.

Michel Foucault¹⁰⁵

Un déluge, un secret

Le 5 octobre 2017, Donald Trump, alors président des États-Unis depuis janvier, avait surpris, comme il devenait d’usage, avec une déclaration tout aussi menaçante que sibylline. Au cours d’une séance photo à la Maison Blanche, alors qu’il était accompagné de haut·es gradé·es militaires et de leur conjoint·es, le président avait laissé échapper les paroles suivantes : « Do you guys know what this represents? Maybe, it’s the calm before the storm. » En réponse aux questions provenant des journalistes interloqué·es quant à la nature de ladite tempête, Trump avait simplement déclaré « You will find out. ». Le lendemain, Sarah Huckabee Sanders, porte-parole de la Maison Blanche, avait tenté d’expliquer la déclaration : « He certainly doesn’t want to lay out his game plan for our enemies. »¹⁰⁶ Seulement quelques semaines plus tard, le 28 octobre 2017, étaient apparus dans un sous-sujet nommé *Calm before the storm* de la section /pol/ (pour *politically incorrect*) du forum 4chan les premiers messages signés par une simple lettre, « Q », qui seraient à l’origine de la théorie du complot de QAnon.

¹⁰⁵ Michel Foucault. *L’archéologie du savoir*. Paris, Gallimard. 1969, p. 28.

¹⁰⁶ Mark Landler, « What Did President Trump Mean by ‘Calm Before the Storm’? », *The New York Times*, 6 octobre 2017.

La phrase de Trump mentionnée ci-haut prophétisait déjà la structure discursive des messages de Q, car ils apparaissent eux aussi comme l'expression d'un dévoilement partiel d'un secret d'état, devant lequel une communauté d'exégètes tentait de prédire les significations des messages cryptiques partagés par une voix autoritaire. Se présentant comme détenteur d'informations secrètes provenant du gouvernement américain, l'auteur des messages prétendait partager sous une forme codifiée les secrets obscurs pointant vers l'existence d'une organisation sataniste formée de divers politicien·nes, membres d'un *Deep State* représentant un gouvernement mondial souterrain. Dans la mythologie formée par et autour des messages de Q, c'est Donald Trump qui prenait la silhouette d'un héros sauveur, seul défenseur d'une Amérique désunie et vulnérable.

Ce qui m'intéresse ici dans la figure du complot, et spécifiquement dans les échanges webs propres à QAnon, se situe dans le caractère paradoxal du dévoilement du secret, en tant qu'il apparaît comme une invitation à la lecture et à la projection subjective, sous l'apparence trouble du dévoilement. Les messages rédigés par Q allaient rapidement être nommés des *drops* ou des *crumbs*, dévoilant ainsi eux-même leur nature partielle. L'un de ces premiers *drops* signale d'emblée le projet à l'œuvre : « These, the crumbs, in time, will equate to the biggest drops ever disclosed in our history. Remember, disinformation is real. »¹⁰⁷ Pourtant, sous le signe d'une découverte complotiste de la vérité cachée, le dévoilement partiel du secret sous une forme codifiée réitérait le caractère arbitraire de son interprétation, celle-ci se formant à partir du décodage d'énonciations volontairement obscures. La phrase de Trump, comme les *drops* subséquents de Q, renvoient à ce que l'anthropologue Michael Taussig conceptualise comme une forme particulière du secret, celle

¹⁰⁷Anonyme. *Drop du 4 novembre 2017*. En ligne : <https://qanon.pub/?q=crumbs%2C%20in%20time#70> Plutôt qu'à leur localisation initiale, sujette à effacements et à des modifications de domaine, les *drops* de QAnon sont ici référencés via une base de données composée par les adeptes de QAnon archivant tous ses écrits.

du *secret public*. Celui-ci est situé paradoxalement entre savoir et ignorance: « This reconfiguration of repression in which depth becomes surface so as to remain depth, I call the public secret, which, in another version, can be defined as that which is generally known, but cannot be articulated [...]. »¹⁰⁸ Taussig développe l'idée de secret public en tant qu'assise d'une force épistémique, où le dévoilement partiel renvoie à l'existence d'un secret pourtant indisponible. La quasi-révélation agit donc comme l'expression d'une dissimulation : « [...] it is the task and life force of the public secret to maintain that verge where the secret is not destroyed through exposure, but subject to a quite different sort of revelation that does justice to it. »¹⁰⁹ C'est dans le cadre d'une étude sur la destruction du visage (« defacement ») que Taussig expose ses réflexions. Selon l'anthropologue, la destruction du visage (littéralement, dans le cas de la destruction de statues, mais aussi symboliquement dans le cas de la destruction performative, par exemple, d'un drapeau) ne possède pas tant l'effet d'une annihilation de leur valeur symbolique, mais rappelle au contraire leur force symbolique à même leur oblitération.

*Comment écrire au sujet des théories du complot? C'est surtout cette interrogation qui dirige mon regard sur les dynamiques d'interprétation propres à QAnon. La reconfiguration du réel et du factuel qui y est à l'œuvre, à travers un dispositif d'interprétation qui réécrit la réalité, possède des conséquences matérielles et politiques. Certaines réactions à la montée en puissance des théories du complot prônent le retour d'une certaine forme de rationalisme institutionnel, et réfléchissent les méthodes possibles de reconstruction d'une confiance populaire envers les autorités épistémiques. Ce type de discours tend à lier sous le terme de *croyance* des phénomènes aussi divers que les convictions religieuses et les discours conspirationnistes, et se présente*

¹⁰⁸ Michael Taussig. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford, Stanford University Press. 1999, p. 5.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 3.

généralement comme très critique d'un débalancement de la notion de rationalité scientifique s'inscrivant sous le signe d'une objectivité fiable. On peut prendre exemple sur un colloque organisé par Gérard Bronner et Jean Baechler, intitulé « L'irrationnel aujourd'hui », et indiquant dans l'avant-propos de ses actes que « le subjectivisme, le relativisme et le culturalisme partent sans répit à l'assaut de l'objectivité, de l'universalité et de la rationalité. »¹¹⁰ C'est dans une perspective tout à fait différente que j'observe ici la figure du complot, moins dans l'espoir qu'un retour de l'objectif soit possible que par l'exploration des imbrications entre affectivité et connaissance. Mon approche n'implique donc en aucun cas une démarche de *debunking*, réfléchie comme « réfutation – analytique dans sa façon de procéder et polémique dans le ton – d'une fausse information, d'un fantasme de complot, d'une légende urbaine, d'une croyance pseudo-scientifique ou d'une arnaque fondée sur le paranormal. »¹¹¹ À ce sujet, Wu Ming 1, pseudonyme de Roberto Bui, auteur italien d'un récent essai magistral sur QAnon, réfère à l'éventuel danger de cette méthode réactive de *debunking* des théories du complot. Par sa reproduction d'un rationalisme qui repousse la compréhension structurelle de la composition des théories du complot, le *debunking* « risquait d'obtenir l'effet inverse de celui escompté, et de consolider les croyances qu'il prenait pour cible »¹¹². Comme le rappelait Taussig, le secret abimé ne perd pas sa puissance, mais voit sa présence réitérée par sa destruction.

Les observations de Georg Simmel sur le secret en tant qu'assise de toute socialisation humaine guideront mes réflexions sur le complot afin d'élargir leur portée dans le domaine d'une compréhension ou d'une communication interpersonnelle. Chez Simmel, la relation sociale ne s'effectue pas seulement sous le signe de la transparence et de la communication, mais s'avère

¹¹⁰ Jean Baechler et Gérard Bronner (dir.) *L'Irrationnel aujourd'hui*. Paris, Hermann. 2021, p. 5.

¹¹¹ Wu Ming 1. *Q comme qomplot*. Montréal. Lux éditeurs. 2021, p. 233.

¹¹² *Ibid.* p. 234.

formée tout autant par quantité de lectures implicites, d'hésitations, de silences, qui ne viennent pas nécessairement rompre la possibilité d'une compréhension mutuelle mais qui, au contraire, la structurent. Chaque relation implique ainsi une forme de dissimulation tacite, une impossibilité d'accès à autrui dans sa totalité irréprésentable. Les interactions sociales se basent ainsi sur la formation d'une image d'autrui, laquelle se heurte à la réalité de la rencontre :

On ne peut jamais connaître l'autre *absolument* – ce qui voudrait dire que l'on connaît chacune de ses pensées et chacune de ses humeurs. Néanmoins, on construit une unité de la personne à partir des fragments qui seuls nous permettent d'avoir accès à l'autre ; cette unité dépend donc de la partie de lui que notre point de vue nous permet d'apercevoir. Mais ce n'est pas seulement une plus ou moins grande quantité de savoir qui engendre cette diversité. Aucune connaissance psychologique n'est jamais un simple décalque de son objet ; chacune d'entre elles, comme elles que nous avons de la nature extérieure, dépend des formes que l'esprit, sujet de la connaissance, porte en lui, et dans lesquelles il recueille le donné. Mais quand il s'agit de la connaissance d'individu à individu, ces formes ont de nombreuses variantes individuelles, elles ne peuvent accéder à l'universalité de la science, avec sa capacité de conviction supérieure à la subjectivité, qui est possible face à la nature extérieure et aux processus mentaux qui ne sont que typiques.¹¹³


Ainsi se compose pour Simmel une interaction entre cette image et l'individu même qui devient l'objet du regard. L'interaction entre image et objet, entre l'individu matériel et sa projection interne ne relève pas chez Simmel d'une opposition, ou d'une imprécision du savoir. Les deux parts de cette relation se nourrissent sans origine claire.

C'est dans cette logique d'un entrelacement entre image et objet, entre réalité et fiction puis entre pensée et action que se développe ma vision du complot. Réfléchies comme binarités, ces dyades conceptuelles tracent une délimitation entre ce qui agit et ce qui est passif. La propagation des théories du complot nous mène pourtant à questionner ces distinctions. Q le disait bien lui-

¹¹³ Georg Simmel. *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation*. Paris, PUF. 1999, p. 348.

même : « Disinformation is real », phrase qui peut tour à tour être lue, selon nos dispositions du moment, comme un aveu de son propre jeu herméneutique de désinformation, comme un avertissement invitant à la factualité, comme un désaveu du monde médiatique en tant qu'information biaisée (ou même en tant qu'active dissimulation), ou, et c'est ce dernier mode que je favoriserai, comme l'expression de la limite incertaine entre fiction du complot et réel objectif. La désinformation *est* ou *devient*, par remplacement, une certaine forme de la réalité. J'emprunte le chemin du complot, et des théories spécifiques de QAnon, dans l'envie non pas simplement de décrire les modalités d'acquisition de signification qui s'y jouent, mais avec la conscience que s'effectue pour moi aussi une forme de projection anticipatrice lorsque le complot dessine devant mon regard l'occasion d'une vision renouvelée du savoir.

Ce que contient la **Q**uête

Q, pronounced /kju:/ (British) or /kju/ (US) is the seventeenth letter of the modern alphabet, and the sixteenth of the ancient Roman alphabet. Around 1000 BCE, the Phoenicians and many other Semitic *abjads* (writing systems), including Aramaic, Syriac, Hebrew ק and Arabic alphabet qāf ق, began to use as a graphic sign in the form , making it the nineteenth letter of their alphabet. It was given the name *qop* or *qoph*, meaning “monkey”.¹¹⁴

Que se cache-t-il derrière une lettre? L'artiste canadienne Marina Roy propose dans *Queuejumping*, ouvrage à la lisière du livre d'artiste et de l'étude académique, une exploration de la lettre Q qui semble supposer qu'une seule lettre, presque arbitrairement choisie, puisse devenir le point de départ d'une théorie de l'interrelation. Une seule lettre (mais aussi, n'importe laquelle) aurait le potentiel de contenir à elle seule la totalité du monde. *Queuejumping* ne postule pas une vision

¹¹⁴ Marina Roy. *Queuejumping*. Vancouver, Information Office. 2022, p. 55.

approfondie des théories du complot (bien qu'un bref exposé de l'historique de QAnon y apparaisse), mais développe dans son étude sur l'illimité de la contenance une vision qui s'approche d'un des présupposés complotistes : *tout est lié*.

How can one create a new ontology of relations where everything from ideas to creatures to fantasies to viruses to information systems are interconnected, in conversation, standing on an equal footing (or even without any footing at all)? What is the material intelligence behind the building blocks of existence, of meaning, the patterns that emerge, disintegrate, and reassemble anew? Can thinking, meaning, and being be at once emergent and one?¹¹⁵

Si une lettre peut générer une multiplicité de lectures, semble-t-il, infinies, chacun·e pourrait y voir la validation de ses propres présuppositions.

Wu Ming 1, mentionné plus tôt, n'hésite pas à dire à propos de QAnon : « Cette histoire me concernait. »¹¹⁶ Dans les années 1990, Bui faisait partie d'un regroupement artistique nommé le Luther Blissett Project, qu'il décrit lui-même comme « un réseau d'agitation culturelle et politique qui était aussi un jeu de rôle en ligne et dans la vie réelle. »¹¹⁷ Le projet, réparti à travers plusieurs pôles à travers l'Europe, impliquait l'élaboration de canulars où était mise en scène la crédulité du monde médiatique. Le groupe de Luther Blissett avait revendiqué, de l'automne 1994 jusqu'au début des années 2000, une série d'actions qui mettaient régulièrement en scène la création de figures d'artistes s'avérant, finalement, fictifs. Quatre membres bolognais du collectif (qui formeraient par la suite le collectif Wu Ming), avait également fait paraître en 1999 un roman intitulé *Q*, sous le nom de Luther Blissett. Critique d'un état d'impossibilité d'action politique dans l'Europe qui suivait les mouvements insurrectionnels des années 60 et 70, le roman mettait en scène les tribulations d'un anabaptiste du 16^e siècle, poursuivi par un agent secret nommé Q. « En Italie,

¹¹⁵ *Ibid.* p. 44-45.

¹¹⁶ Wu Ming 1. *Op cit.* p. 55.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 51.

le roman est un symbole de lutte, un manifeste politique et une allégorie de la contemporanéité : les révoltes des paysans allemands deviennent la métaphore de la lutte contre le pouvoir des banques, la globalisation économique et l'exploitation des pauvres. »¹¹⁸ écrit Irène Cacopardi, spécialiste de l'œuvre de Wu Ming. Entre l'apparition littérale de la lettre et les jeux entre fiction et réalité de Luther Blissett, les membres de Wu Ming déclarent dès 2018 la possibilité d'une influence directe provenant de leur travail sur le mouvement conspirationniste qui se mettait alors en branle. La nouvelle était devenue internationale, et des publications web avaient même fait paraître une entrevue en anglais avec les membres de Wu Ming, où ceux-ci déclaraient la possibilité d'un canular comme la source inofficielle de la voix autoriale de Q.

Telles les activités du Luther Blissett Project, les messages cryptiques de Q se lisaient maintenant comme un renversement qui fonctionnait d'après les mêmes termes que ceux du Luther Blissett Project, visant à intégrer des réseaux afin d'en faire une critique de leur usage, en dévoilant le fonctionnement facilement manipulable. Cette proposition par les membres de Wu Ming semble elle-même structurée, comme par caricature, autour d'une vision paranoïaque reproduisant le principe d'un investissement personnel et d'un emprunt intellectuel. En ce sens, il apparaît probable que l'invective de Wu Ming 1, qui observe les recoupements entre les propos de Q et son roman, se joue du même esprit de canular que les projets du Luther Blissett, intervenant dans la structure du complot pour y proposer une seconde généalogie qui pourrait servir à fragiliser sa structure.

Néanmoins, il est vrai qu'un fort rapport à l'ironie subsiste dans l'environnement dans lequel apparaît initialement Q. Si cette ironie n'est pas nécessairement celle du canular intentionnel,

¹¹⁸ Irène Cacopardi. « QAnon : une guerre culturelle entre canulars et nouveaux mythes. » In : *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. No. 156. 2023, p. 156.

elle suppose un impossible discernement du sens et du non-sens, notamment à travers la figure du *troll*, en tant qu'individu hautement rébarbatif, réactif et incendiaire, visant la réaction d'autrui sous le couvert d'une ironie sans borne. Cette figure est essentielle à la compréhension de la théorie du complot et à la représentation des environnements web de l'*alt right* à partir desquels naît QAnon. À ce sujet, Angela Nagle écrit :

What we now call the alt-right is really this collection of lots of separate tendencies that grew semi independently but which were joined under the banner of a bursting forth of anti-PC cultural politics through the culture wars of recent years. The irreverent trolling style associated with 4chan grew in popularity in response to the expanding identity politics of more feminine spaces like Tumblr. This, itself, spilled over eventually into 'real life' in the ramping up of campus politics around safe spaces and trigger warnings, 'gamergate' and many other battles.¹¹⁹

La figure du *troll* est donc essentielle à la compréhension de QAnon puisqu'elle implique une énonciation apparemment sans *sens* autre que celui résidant dans un outrage réactif. L'anonymat constitutif des forums 4chan et 8kun, où apparaissent les premiers *drops* de QAnon, participe à renforcer ce type d'interactions. Comme les forums n'obligent aucune identification ou création de compte individuel, la totalité des utilisateur·ices publient sous le nom par défaut d'*Anonymous*. Bien qu'il y ait une possibilité d'identification à travers un marqueur d'identification individuelle appelé *tripcode*, ses usages sont extrêmement rares, et souvent observés avec méfiance par les autres utilisateur·ices.¹²⁰

Selon une structure similaire, la composition des *drops* de Q, et le sens essentiellement collectif qu'ils acquièrent, relève d'une assise totale envers un regard lectoral comme source

¹¹⁹ Angela Nagle. *Kill all normies: Online Culture Wars from 4chan and tumblr to Trump and the alt-right*. Winchester, Zero Books. 2017, p. 16. Certaines des propositions de Nagle, qui visent à contextualiser les discours insensés des trolls dans le contexte d'une prudence excessive des discours « de gauche » semblent marqués par un désir de pointer un bouc émissaire, mais l'ouvrage n'en reste pas moins essentiel.

¹²⁰ Lee Knuttila. « User Unknown: 4chan, Anonymity and Contingency ». In : *First Monday*, vol. 16, no. 10. 2011, p. 2.

cristallisant le sens des messages. Ainsi je considère que ce qui *précède la lettre* et ce qui a pu permettre l'avènement et la popularité de la figure de QAnon est à la fois le personnage du *troll* en tant qu'il structure les interactions webs, ainsi qu'une certaine *pulsion de décodage* qui avait atteint les communautés de l'alt-right sur 4chan et qui s'étaient manifesté par l'apparition de théories du complot ayant précédé QAnon. Notamment, la lecture complotiste du « pizzagate », qui avait suivi le dévoilement par Wikileaks en mars 2016 des courriels de John Podesta, conseiller au sein du gouvernement d'Obama, avait participé à cristalliser une culture de la lecture codifiée. Les courriels, lorsque passés à travers une grille de lecture tout à fait arbitraire, dévoilaient un circuit de prostitution infantile dont les rencontres étaient faites dans le sous-sol d'une pizzeria de Washington, Comet Ping Pong.

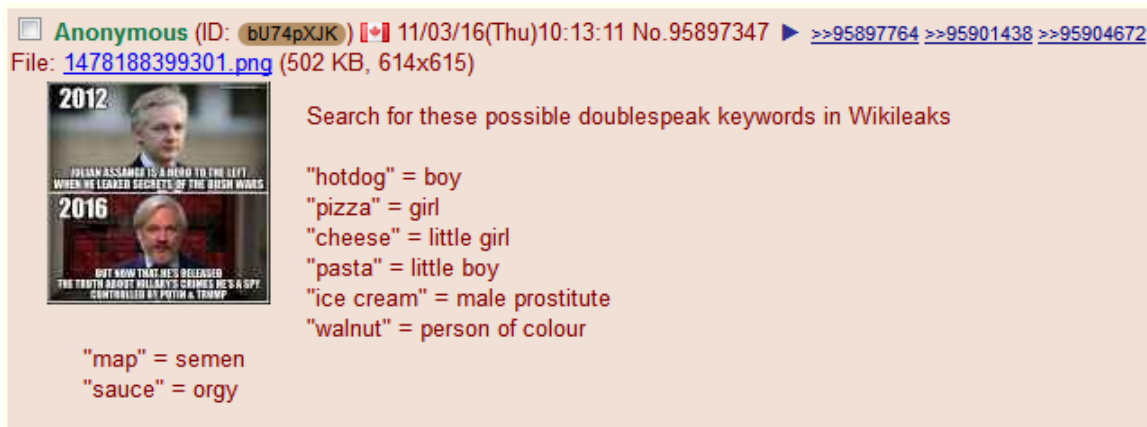


Figure 7. – Message anonyme précédant QAnon, publié dans le forum « So-called-alt-right » de 4chan.¹²¹

Toute prédisposition à la lecture nécessitait finalement l'élaboration d'une nouvelle clé de lecture, qui permettrait de *découvrir* dans une archive donnée les traces du discours que l'on souhaitait

¹²¹ Gregor Aisch, John Huang & Cecilia Kang. « Dissecting the #Pizzagate Conspiracy Theories » In : *New York Times*. 10 décembre 2016. En ligne : <https://www.nytimes.com/interactive/2016/12/10/business/media/pizzagate.html>.

finalement déceler. Le 4 décembre 2016, Edgar Maddison Welch, un homme de 28 ans, était entré dans la pizzeria avec entre ses mains un pistolet semi-automatique, en vue de devenir le sauveur des enfants dissimulés dans un local souterrain.¹²² Ce sous-sol s'était avéré fictif et Welch avait obtenu une peine de quatre ans de prison.

Quelques remarques sur l'ambiguïté d'une parole collective

La rencontre entre l'absence d'intentionnalité du *troll* et la présupposition d'une codification structure ainsi la relation de lecture face aux drops de QAnon. En attente d'une vérification qui permettrait sa preuve, la pensée complotiste compose encore une forme d'écriture fictive de la réalité par une pratique de doute situé, espérant avec autant de crainte que de certitude la confirmation de ses intuitions. Le caractère fortement cryptique des *drops* disséminés par QAnon rejoue ainsi la structure de l'énigme et du jeu, les textes partagés par QAnon ne possédant préalablement à leur lecture aucun *sens* univoque, et restant à première vue tout à la fois vulnérables et autoritaires face au processus de leur interprétation. Si leur vulnérabilité relève d'une porosité accueillant la multiplicité des lectures potentielles, leur autorité relève justement de l'apparente instrumentalisation de cette libre improvisation, s'appuyant toujours sur l'attribution d'une parole du dévoilement associée à Q. La structure rhétorique de l'interrogation telle que l'emploient les *drops* participe à l'activation d'une forte interactivité, dissimulant dans la structure de son questionnement la silhouette d'un doigt pointé, signalant l'espace du secret et sa découverte potentielle : « Did POTUS *ever* made a statement that did not become proven as true/fact ? What

¹²² Voir Wu Ming 1. *Op cit.* p.28-32 pour une mise en récit de cet évènement et une revue des glissements entre vérité et fiction qui s'y sont effectués.

is POTUS in control of? What is the one organisation left that isn't corrupt? »¹²³ écrivait Q dans l'un de ses premiers messages. Ethan Zuckerman propose que QAnon signale l'inauguration d'une nouvelle forme d'interactivité propre à l'espace web : « QAnon may be the first conspiracy to have fully embraced the participatory nature of contemporary internet. [...] Qanon [followers] are not only the co-authors of the narrative, they're proselytisers, both for the broader conspiracy and their particular interpretive frame. »¹²⁴ En effet, la cristallisation progressive des interprétations mène à une composition interactive de la notion de signification, à la fois inexistante dans le message initial (en tant que signifié identifiable) mais toujours supposée comme détentrice d'une vérité.

La proposition par Stuart Hall d'un système conceptuel de la communication à l'extérieur d'un cadre linéaire (où un message culturel est transmis, par exemple, par propagation idéologique directe) semble ici révélatrice. Hall, dans *Encoding/Decoding* avance une théorie de la réception basée non pas sur la simple transmission d'un message, mais plaçant plutôt l'accent sur le geste de décodage nécessaire à toute investigation de sens. En cela, le modèle de la transmission idéologique est complexifié par le caractère actif de la lecture :

Finally, it is possible for a viewer perfectly to understand both the literal and connotative inflection given by a discourse but to decode the message in a *totally* contrary way. He/she detotalizes the message in the preferred code in order to retotalize the message within some alternative framework of reference. [...] He/she is operating with what we must call an *oppositional code*.¹²⁵

Hall explique également que « L'évènement doit devenir une histoire [a *story*] avant qu'il puisse prendre la forme d'un phénomène de communication. »¹²⁶, phrase dans laquelle le vocabulaire usuel du médium télévisuel (*the story*) qu'étudie Hall rencontre le langage usuel en nommant la

¹²³ Anonyme. *Drop du 31 octobre 2017*. En ligne : <https://qanon.pub/?#14>

¹²⁴ Ethan Zuckerman. « QAnon and the Emergence of the Unreal » In : *Journal of Design and Science*. no. 6. p. 5.

¹²⁵ Stuart Hall. *Essential Essays. Vol. 1*. Durham, Duke University Press. 2019, p. 274.

¹²⁶ *Ibid.* p. 258. (Ma traduction.)

nécessité d'un passage *comme par la fiction* dans tout geste de remédiation et de communication. Il est possible de réfléchir QAnon comme une instrumentalisation de cette lecture se basant sur un code oppositionnel, comme l'avancent Joseph Packer et Ethan Stoneman, analysant le caractère interactif et à connotation ludique de la lecture collective des *drops* : « QAnon as a discourse appears to rely heavily on a communicative strategy of encoding and decoding that bears strong resemblance to an esoteric hermeneutic but one played out across social media. »¹²⁷ Cette tactique de décodage se lie à l'environnement collectif du forum, où le sens se développe dans des interactions discursives qui travaillent à cristalliser progressivement un sens projeté. Zahid R. Chaudhary discute quant à lui d'une proximité entre la structure de lecture des *drops* et la forme ludique du LARP (*Live Action Role-Playing-Game*) : « In a LARP, the participant is both actor and audience, aiming to fascinate themselves, other participants, and anyone on the outside looking in. »¹²⁸ Les drops de QAnon explicitent eux-mêmes cette composition communautaire, en insistant sur le pouvoir potentiel d'un regroupement populaire : « They are scared of you. Nothing is more powerful than the public being awake and collectively free-thinking / talking / etc. Stay UNITED! Q »¹²⁹

Pourtant, sous cet appel à la collectivité se dessine aussi un fort attachement à la figure de l'auteur autoritaire, à la fois vis-à-vis de l'auteur Q, supposé détenteur de secrets, de même que vis-à-vis de la figure de Donald Trump, réfléchi à travers la mythologie composée par QAnon comme un mouton noir exceptionnel. L'un des premiers tropes de QAnon, qui avait donc débuté comme la reproduction d'une parole obtuse venant du président, était de retrouver dans les *tweets* et les

¹²⁷ Joseph Packer et Ethan Stoneman. « Where We Produce One, We Produce All. The Platform Conspiracy of QAnon » In : *Cultural Politics*. Vol. 17, no. 3. 2021, p. 256.

¹²⁸ Zahid R. Chaudhary, « Paranoid Publics. » In : *History of the Present*. Vol. 12, n° 1. 2022, p. 110.

¹²⁹ Anonyme. *Drop du 1^{er} juillet 2018*. En ligne : <https://qanon.pub/?q=#1657>

apparitions médiatiques de Trump des messages adressés aux exégètes. Le 18 décembre 2017, Q écrit : « Why are drops highlighted by POTUS shortly thereafter? Coincidence or message? »¹³⁰ Un dialogue, mi-imaginaire mi-réel se compose alors entre les adeptes de Q et le Président des États-Unis. Q élabore des prévisions, avance qu'un mot ou un autre apparaîtront dans les *tweets* du Président à la date mentionnée (bien que certaines de ces prévisions soient fortement prévisibles, comme l'apparition annoncée des mots « father's day » le jour de la fête des pères). Ce qui est marquant, c'est la façon dont le discours autour de Q apparaît comme une appropriation de la marge, tout en se liguant avec la figure d'autorité la plus classique, celle qui représente la tête de l'état-nation. Le complot a pu être défini tour à tour comme « la topologie mentale des faibles gens dans cette ère postmoderne »¹³¹ ou comme « le ressort extrême des impuissant·es, imaginant ce à quoi ressemblerait le pouvoir. »¹³² Ces représentations de la culture complotiste nomment avec raison l'appropriation d'un pouvoir épistémique qui se retrouve dans le geste de création de liens qui soutient l'enquête conspirationnelle. Pourtant, cette alliance entre impuissance politique et énonciation complotiste faillit parfois à faire état de la dynamique de pouvoir à l'œuvre dans le complot discerné par les adeptes de Q, où la parole « populaire » s'accroche à la figure de la marginalité tout en s'attachant à la parole autoritaire du chef d'État. Car cette alliance est essentielle pour comprendre la popularisation de la théorie du complot. Les logos et slogans indicateurs de la théorie du complot apparaissaient depuis longtemps dans ses événements politiques et apparitions publiques, mais c'est le 19 août 2020, au cours d'une conférence de presse à la Maison Blanche,

¹³⁰ Anonyme. *Drop du 18 décembre 2017*. En ligne : <https://qanon.pub/?q=#365>

¹³¹ Fredric Jameson. "Cognitive Mapping". in : C. Nelson et L. Grossberg (dir.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, University of Illinois Press. 1988, p. 356. (Ma traduction.)

¹³² James Bridle, *New dark age: technology, knowledge and the end of the future*. Londres, Verso. 2018, p. 175. (Ma traduction.)

que Trump avait finalement explicitement cautionné la mouvance complotiste. « I heard that these are people who love our country »¹³³ avait exprimé le président en conférence de presse.

L'amour exclusif du patriote

La composition d'une pulsion d'investigation qui se devine dans la pensée complotiste pointe vers l'association toujours actualisée d'une affectivité propre à la recherche de la signification. Cette posture complotiste, dans la narration proposée par QAnon, trouve son socle dans l'identité du *patriote*, terme répété à plusieurs reprises par l'oracle-Q dans ses messages et défini comme « a person who loves, supports, and defends his or her country and its interests with devotion », ou encore « a person who loves their country and, if necessary, will fight for it »¹³⁴. La remarque de Trump faisait donc référence à une rhétorique de l'amour déjà bien présente dans la mythologie de QAnon. Cette conception d'une appartenance nationale unitaire se compose à travers les discours entourant QAnon comme la protection d'un statu quo, à travers une vision restrictive de l'américanité qui se doit d'être défendue. Sara Ahmed avait déjà noté la présence de ce renversement dans *The Cultural Politics of Emotion*, en observant l'emploi de la notion d'amour dans les communautés suprémacistes blanches américaines. En réaction à une plateforme nommée Hatewatch, créée par le Southern Poverty Law Center afin d'archiver et étudier les discours discriminatoires d'extrême-droite, une plateforme alternative, nommée cette fois Lovewatch et visant à reconfigurer le langage utilisé pour discuter des mêmes événements avait été inaugurée

¹³³ Brandon Carter. « *Trump, Addressing Far-Right QAnon Conspiracy, Offers Praise for its Followers.* » NPR. 19 août 2020. En ligne : <https://www.npr.org/2020/08/19/904055593/trump-addressing-far-right-qanon-conspiracy-offers-praise-for-its-followers>

¹³⁴ ANONYME. *Drop du 14 septembre 2020*. En ligne <https://qanon.pub/?q=#4705>

par des groupes d'extrême-droite. Plus qu'une simple inversion de terminologie, où le terme de « discours haineux » serait coopté par une grammaire de l'union dissimulant l'exclusion violente, le phénomène d'inversion où la violence est nommée en tant qu'amour pointe la proximité entre création communautaire et dynamiques d'exclusion, et souligne l'usage répété de concepts affectifs dans l'organisation d'une identité nationale. « How has politics become a struggle over who has the right to name themselves as acting out of love? What does it mean to stand for love by standing alongside some others and against other others? »¹³⁵ L'amour devient alors un affect *exclusif*, en ce qu'il concerne l'établissement de frontières communautaires et nationales.

Cette transformation où la violence devient associée à un affect positif tel que l'amour dévoile l'affect amoureux comme un élément foncièrement subjectif, mais également et surtout socialement induit. Dans la théorie des affects d'Ahmed, l'émotion ne relève pas d'une expérience corporelle pure, mais d'associations politiques et symboliques. Au sujet du bonheur en tant qu'affect, Ahmed écrit : « In wishing for happiness we wish to be associated with happiness, which means to be associated with its association. »¹³⁶ Ainsi, l'émotion est avant tout réfléchie dans ses cristallisations sociales, davantage que dans une naturalisation individuelle. L'amour, ainsi, est un amalgame d'associations, fortement subjectif et spécifique à des assemblages locaux ou individuels, mais toujours associé à des projections culturelles et politiques. Dans ce contexte, l'émotion ne relève plus uniquement d'une subjectivité qui s'oppose à une rationalité subjective. Les affects sont plutôt des outils conceptuels qui englobent des relations sociales, tout autant qu'ils décrivent des états intérieurs ou émotionnels.

¹³⁵ Sara Ahmed. *The Cultural Politics of Emotion*. Durham, Duke University Press. 2013, p. 123.

¹³⁶ *Ibid.* *The Promise of Happiness*. Durham, Duke University Press. 2010, p. 2.

Toute une logique de l'inversion de la communauté en tant que discours d'exclusion s'active chez QAnon à travers sa gestuelle du collage quasi-poétique et de la reconfiguration de la signification de ses messages. En octobre 2020, Donald Trump, alors président et objet du regard des communautés complotistes observant en sa figure celle d'un sauveur invisible, partage sur twitter le diagnostic positif à la covid-19 reçu par Melania Trump et lui-même. Alors qu'il y écrit : « We will get through this TOGETHER! », des observateur·ices, sur 8kun, postulent une interprétation parallèle, et s'attachant à la lecture canonique d'une démonisation de Clinton où celle-ci apparaît comme la figure de proue d'un regroupement quasi-démonique, y voient l'annonce d'une menace envers elle. Dans l'ultime mot divisé se retrouve un sens second : « to/get/her »¹³⁷. *Nous passerons au travers afin de l'attraper*. Dans la proximité des symboliques de l'union et de la désunion apparaît le propre d'une lecture complotiste spécifique à QAnon, notamment dans sa structure ambiguë qui couple la lecture profondément affective et sujette aux préjugés de lecture à celle d'un cadre pseudo-rationnel de décodage. Ahmed poursuit :

For whilst love may be crucial to the pursuit of happiness, love also makes the subject vulnerable, exposed to, and dependent upon another, who in 'not being myself', threatens to take away the possibility of love [...]. Love then becomes a form of dependence on what is 'not me', and is linked profoundly to the anxiety of boundary formation, whereby what is 'not me' is also part of me [...]. Love is ambivalent: to love another can also be to hate the power that this love gives to another¹³⁸

Dans l'amour se situe un mouvement bilatéral d'identification et de désignation d'une communauté *autre*, que celle-ci apparaisse dans le discours hétérocentré sur la nécessité d'une union entre figures complémentaires, ou dans les discours nationalistes se basant sur la nécessité d'un *autrui* signalant la frontière d'une identité nationale fixe. Ainsi la formule répétée, devenue l'un des

¹³⁷Arwa Mahdawi. "The Most Unhinged Trump Conspiracy Theory Comes from— Who Else?—QAnon Followers." *Guardian*, 3 octobre 2020. En ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/oct/03/trump-coronavirus-conspiracy-theory-qanon>.

¹³⁸Sara Ahmed. *The Cultural Politics of Emotion*. *Op. cit.* p. 125.

slogans de la communauté complotiste entourant QAnon, *Where We Go One We Go All*, est l'exemplification idéale de ce retournement discursif mentionné par Ahmed. L'amour et l'union y sont employés comme outil rhétorique afin de composer une communauté en recherche d'une puissance mobilisatrice, mais où la frontière de cette association signale d'emblée la fermeture qu'elle présuppose. Quelle forme d'amour est donc à l'œuvre dans les interactions web de QAnon? Elles impliquent un amour d'origine institutionnelle et nationale, transposé dans la figure de Trump, élu devenant à la fois l'objet de l'amour, mais surtout le détenteur de celui-ci : « Do you understand and fully appreciate what POTUS endures each and every singly [sic] day? He loves this County [sic]. He loves you. »¹³⁹ L'amour est fédérateur d'un sentiment de communauté, et s'avère la justification d'une violence éventuelle. Il devient l'affect qui prophétise la violence imaginée comme étant nécessaire pour la protection d'une nation vulnérable. Lorsque Q écrit : « You are what matters. You are hope. You are love. You are peace. Stay united. Stay together. Stay strong. This is bigger than any one person or entity. You are fighting for truth – collectively. »¹⁴⁰, il faut aussi entendre le *you* comme une négation exclusive : c'est *vous*, et précisément *vous*, qui formez le collectif susceptible de générer l'action et la transformation.

D'écrire (3) : La raison et la passion

Je souhaiterais emprunter le chemin de cet amour, afin non pas de l'observer comme simple renversement, mais comme la source d'un questionnement sur l'imbrication des affects à même l'élaboration du savoir. L'observation des théories du complot comme l'échec d'une pensée

¹³⁹ Anonyme. *Drop du 19 février 2019*. En ligne : <https://qanon.pub/?q=#2816>.

¹⁴⁰ Anonyme. *Drop du 13 mai 2018*. En ligne : <https://qanon.pub/?q=#1358>

rationnelle découlant d'un relativisme épistémique, où le fait n'occupe plus la place centrale, me semble être une lecture lacunaire. Il m'apparaît au contraire que les théories du complot utilisent précisément les *topoi* du rationnel et d'une prétention à l'objectivité afin d'avancer la preuve de leur propre factualité. Un adepte de QAnon, le 23 août 2020, en réponse à une médiatisation de plus en plus importante, et toujours critique, de la théorie du complot, avait écrit sur 4chan :

REAL ANON'S are here as we follow the EVIDENCE (documented verifiable evidence), we are building the TRUTH of our HISTORY so we can expose and dismantle the corruption that has PLAGUED our world for millennia. I invite any publication to print this as a statement of fact from an ACTUAL ANON. WE do not tell YOU what to think or how to FEEL about a topic. WE simply dig for TRUTH and then PRESENT what we find so it can be scrutinized by our PEERS and further corroborated. The CHOICE to KNOW what we have found, verified and presented is entirely up to YOU.¹⁴¹

Cette démonstration d'une apparente objectivité contraste fortement avec les présupposés et les biais sous-tendant la parole complotiste dont la subjectivité mène à l'élaboration d'un discours fortement biaisé et s'attachant à un excès d'interprétation. Ainsi, ce n'est pas seulement l'amour qui se voit renversé, mais c'est toute la structure narrative et linguistique des *drops* se voit déniée dans son propre contenu. La forte codification des messages publiés par Q contraste par exemple avec l'insistance sur l'importance de la transparence explicitée par les mêmes messages. Loin de moi l'idée d'attendre de Q et de ses disciples une régularité dans la représentation de leur propre discours, mais je vise au contraire à souligner l'intérêt d'observer les incongruités d'un compte-rendu de QAnon sur son propre mouvement, car il dévoile le renversement non seulement de la figure de l'amour, mais de la notion même de rationalité. Celle-ci s'inscrit en contrepoint de celle de l'amour, et implique une vision tout aussi exclusive de l'objectivité comme tributaire du don de

¹⁴¹ Anonyme. *Drop du 30 juillet 2018*. En ligne : <https://qanon.pub/#1771>

sens complotiste. L'affectivité propre à un sentiment de marginalité apparaît explicitement dans les drops de Q :

We are all bound by a feeling deep inside, a feeling that cannot be publicly expressed for fear of ridicule, a feeling that challenges the mainstream (narrative), against that which we are told to accept and dare not question, put simply, that people are being abused by those in power and time is running out.¹⁴²

Il convient de revenir à l'élaboration par Eyal Weizman et Matthew Fuller (cf. introduction du présent mémoire, p. 21) d'une complexification du terme d'esthétique afin d'expliquer ces contradictions, puis de trouver une alternative. Weizman et Fuller, proposent une forme d'« esthétique investigatrice », où la nette délimitation entre le fait et ses conditions d'apparition s'efface au profit d'une forte imbrication. À travers la double signification localisée dans le terme d'« esthétique » (qui se défait ici de son association facile à de simples appareils) se déploient les notions de « sensing », d'après une logique de l'affect où un corps est le réceptacle d'un stimuli, et de « making sense », selon la logique de l'analyse rationnelle. Les deux termes, *sensing* et *making sense*, se doivent alors d'aller de pair, au profit d'une pratique qui « travaille sur la production de preuve, tout en questionnant et en interrogeant cette notion même de preuve, ainsi que les cultures de production du savoir et de prétention à la vérité qui sous-tendent celle-ci. »¹⁴³ La composition du sens s'inscrit donc toujours dans la construction d'un sujet capable de *sentir* ou de *ressentir* la trace d'une signification ou d'un savoir disponible, et ne relève donc pas de l'opposition originelle cartésienne entre corporéité et esprit pensant.

De la même façon, Donovan O. Schaeffer propose de concevoir un « sentiment de rationalité » à même le processus de composition du savoir, dans lequel la pulsion d'investigation,

¹⁴² Anonyme. *Drop du 28 mars 2020*. En ligne : <https://qanon.pub/?q=#3907>

¹⁴³ Matthew Fuller et Eyal Weizman. *Op. cit.* p. 15.

ou la simple curiosité analytique, permet de réfléchir une posture d'enquête sur le réel où la rationalité est toujours liée à une affectivité, ne serait-ce que dans l'expression d'un *désir de savoir*. Schaeffer se penche lui aussi sur la figure du complot afin d'observer comment elle est tributaire d'une satisfaction immédiate qui mêle connaissance et sentiment :

[...] conspiracism is less a hypothesis that tries to understand the world than a way of setting the mood. It uses contorted architectures of information to make the world *feel* a certain way. Conspiracy theory doesn't try to explain. It aims to electrify the world with significance, saturating it with *click*.¹⁴⁴

L'intérêt de l'étude des théories du complot se situe finalement moins dans la distinction claire d'un mauvais usage du rationnel que dans « l'ambiguïté fondamentale des sciences. »¹⁴⁵

Ce sont encore ici les études sur les savoirs situés en sciences, tels qu'exemplifiés par les travaux de Donna Haraway ou de Karen Barad, qui permettent de réfléchir à la production de savoir en tant qu'elles s'engagent dans un processus complexe de matérialisation : « 'material' is always-already material-discursive – *that is what it means to matter*. »¹⁴⁶ La production de savoir apparaît chez Barad comme une *intra-action*, comme l'enchevêtrement d'un phénomène et du regard qu'il observe, plutôt qu'une interaction nette entre objet matériel et entité discursive. La passion et la raison apparaissent finalement non pas contradictoires, mais constitutives l'une de l'autre. Il faudrait non pas recourir à une prise plus tendue sur la rationalité, mais plutôt emprunter une conception du savoir qui relève de la partialité qui n'apparaît pas comme la négation de la valeur d'une connaissance, mais comme le chemin obligatoire pour l'atteindre.

¹⁴⁴ Donovan O. Schaefer. *Wild Experiment. Feeling Science and Secularism after Darwin*. Durham, Duke University Press, 2022, p. 34.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 53. (Ma traduction.)

¹⁴⁶ Karen Barad. *Op. cit* p. 153.

D'une lecture amoureuse

Cette étude en est aussi une sur les liens, sur les relations ténues et arbitraires par lesquelles se compose la signification, le sens, sur la proximité et la désunion en tant qu'éléments co-présents dans tout processus de composition analytique, par l'usage d'exemples (car un danger existe toujours dans la mise en pratique d'une théorie), et par la mise côte-à-côte de références, de textes, d'observations dont la simple proximité anecdotique ou routinière auraient permis la conception d'une pensée. La pensée théorique s'attache aux mouvements hasardeux des objets sur lesquels s'arrête mon regard, et le complot, avec sa logique d'observation « paranoïaque », reproduit cette attention excessive aux détails, bâtit des liens pourtant invisibles, selon une causalité abstraite qui solidifie l'argumentaire initial de ses présupposés. Dans la structure même de la connaissance, un mouvement entre union et désunion se solde régulièrement par l'effacement d'un doute, par la justification d'une mise en parallèle, car l'angoisse d'un lien injustifié s'avère parfois plus fort que le vide qui subsiste entre la pensée et son origine. Il apparaît que dans les mouvements entre union et désunion tels qu'ils transparaissent via l'interprétation complotiste se dessine la marque d'une théorie de la lecture où l'amour peut servir de point de départ à une réflexion sur l'investissement de signification, tout à la fois dans l'espace même du complot comme dans le processus de composition du sens tel qu'il apparaît dans la lecture.

« Aimer, c'est chercher à expliquer, à développer ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'aimé. »¹⁴⁷ L'amour est également ce qui apparaît, dans les lectures proustiennes de Deleuze, comme ce qui cristallise la posture d'investigation, ou d'apprentissage, puisqu'elle implique la prévision d'un signe lisible producteur de signification. C'est toute une théorie de

¹⁴⁷ Gilles Deleuze. *Proust et les signes*. Paris, PUF. 1964, p. 14.

l'interprétation et du processus d'acquisition du savoir que propose Deleuze à travers sa lecture de Proust. « Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être, comme s'il émettait des signes à déchiffrer, à interpréter. »¹⁴⁸ Il faut insister sur l'importance ici du *comme si*, qui couvre l'apprentissage deleuzien d'une relation ambivalente à la vérité et à la possibilité d'une relation téléologique de la recherche du sens. À l'importance de l'apprentissage qui s'inscrit dans la relation s'oppose ici la possibilité d'une vérification de ce savoir. C'est ce qui marque l'angle de ma présente lecture, une vision de l'apprentissage qui en fait un mouvement, une dynamique d'investigation sans l'assurance d'un profit, et qui s'assoit sur la prémisse de l'illusion du *comme si*. Mais comment se définit un signe ? Le signe est ce qui met la pensée à l'œuvre. L'esprit, dans le Proust de Deleuze, ne possède jamais une réflexivité autonome, mais dépend toujours d'une rencontre, d'une « violence » qui active la pensée et nourrit l'envie d'une découverte. C'est d'autant plus la jalousie amoureuse, d'une attention paranoïaque elle aussi, qui devient la figure par excellence de cette imposition du signe et qui oblige à croire qu'une vérité se tapit en-deçà des paroles de l'aimé·e. C'est cette dynamique qui forme le système de la vérité, comme une multiplicité de strates qui ne composent pas tant la nature de cette réalité, mais qui dictent les chemins possibles où l'apercevoir. Que signifie la notion d'apprentissage au moment où la vérité se délite, et alors que nous entrons dans une machine narrative qui refuse l'objectivisme de l'accès au sens au profit d'une interlocution parallèle, celle menée par la rencontre avec le signe ? Le signe de quoi, ou de qui ? Peut-être pointe-t-il davantage dans une direction, indique-t-il un chemin, plutôt qu'il ne soit lié par référence à une source identifiable ou à une essence objective. Ce qui structure le signe, dans ce cas, c'est la présupposition d'un sens à en retirer.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 10.

Anne Carson, dans *Eros the Bittersweet*, propose une description de l'acte de lecture à travers un double mouvement perçu dans la relation amoureuse. À partir de la conception grecque antique de l'amour romantique, et plus spécifiquement à travers des évocations d'un éros décrit dans la poésie de Sappho par le terme *glukupikron* (doux-amer), Carson propose un concept d'amour toujours lié à une angoisse d'inassouvissement. À même l'amour, dans l'impossibilité de s'appropriier l'entièreté de son objet, naît une angoisse qui se rejoue comme en miroir dans l'acte de lecture par l'ambiguïté d'une identification du lieu de la connaissance : « What is erotic about reading (or writing) is the play of imagination called forth in the space between you and your object of knowledge. [...] The edges of the space are the edges of the things you love, whose inconcinnities make your mind move. »¹⁴⁹ Le caractère amoureux se définit donc par le floutage des frontières, celle qui sépare la page de l'élément inséré avec facticité, de l'excès du regard amoureux ou de l'angoisse de cet ajout anticipé (et si j'y voyais ce que je voulais simplement y voir, et si c'était l'amour qui me rendait aveugle?). Il réside quelque chose d'une érotique de la lecture qui, contrairement aux demandes de Sontag, implique toujours un aspect proprement herméneutique. En effet, c'est ce même caractère doux-amer de l'amour qui transparaît dans certains passages de l'étude fictionnelle et typologique de Barthes sur le *discours amoureux* :

Je suis pris dans cette contradiction : d'une part, je crois connaître l'autre mieux que quiconque et le lui affirme triomphalement ('Moi, je te connais. Il n'y a que moi qui te connaisse bien!') ; et, d'autre part, je suis souvent saisi de cette évidence : l'autre est impénétrable, introuvable, intraitable; je ne puis l'ouvrir, remonter à son origine, défaire l'énigme. D'où vient-il? Qui est-il ? Je m'épuise, je ne le saurai jamais.¹⁵⁰

C'est peut-être dans le discours amoureux, et non dans la parole rationnelle que se distingue la possibilité d'une inversion des présupposés présents dans l'énonciation complotiste. Il ne s'agit

¹⁴⁹ Anne Carson. *Eros the Bittersweet*. Princeton, Princeton University Press. 1986, p. 123.

¹⁵⁰ Roland Barthes. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil. 1977, p. 161.

pas ici de postuler une positivité s'opposant à la violence des théories du complot, mais plutôt de distinguer comment l'inscription d'un savoir s'inscrit dans un tissu affectif, plutôt que dans l'élaboration de sa propre preuve. Quelle sont les méthodes de nos amours? Sont-elles des sciences *humaines* ? Voir les sciences et l'amour (comme concept, comme expérience, comme expérience hautement conceptualisée) comme interreliées, c'est permettre de réfléchir l'inscription d'un affect dans le savoir, mais c'est aussi révéler la façon dont la notion de *connaissance* et sa limite est imbriquée dans toute relation intersubjective.

Conclusion – Pour forcer quelques silences à devenir explicites

Silence is a flower, it opens up, dilates, extends its texture, can grow, mutate, return on its steps. It can watch other flowers grow and become what they are. We're at the turn of the year, I have to invite somebody or something. The live thickness of the silence makes sounds free themselves and expand.

Etel Adnan¹⁵¹

Décrire (4) : Revoir le lien

En retournant au tableau sur lequel seraient affichés les points marquants de l'enquête, je me demande : serait-il venu le moment de la clôture ? Les trois chapitres qui précèdent, comme autant de chemins parallèles d'interprétation du complot, semblent pourtant résister à l'élaboration d'une phrase finale qui pourrait en tous points les totaliser. À partir de ces moments distincts d'analyse se retrouve finalement une vision éclatée de la figure de la conjuration, entendue largement comme la propension interprétative à distinguer une voix autoritaire comme source de la signification d'une narration. Le présent mémoire travaillait à observer le moment de la lecture dans toute son angoisse potentielle, emprisonné entre un désir de fidélité à l'objet observé et la conscience d'une interprétation s'inscrivant avant toute chose dans ses présuppositions. C'est cette rencontre, entre la subjectivité et la matérialité d'un discours reçu, qui laissait entrevoir, à la suite de Derrida, « l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse

¹⁵¹ Etel Adnan. *Shifting the Silence*. New York, Nightboat Books. 2020, p. 68.

ou de thème. »¹⁵² *Écrire-sur* devenait alors l'occasion de questionner cette relation à l'autorité, et d'étirer la fidélité (à l'œuvre, et à son contexte de création) jusqu'à la déformer devant la marque d'une expérience de lecture fortement partielle.

Jameson perçoit le potentiel narratif de la figure de la conspiration tout spécifiquement dans sa capacité à mettre en lumière l'état d'un monde englobé par les superstructures du capitalisme tardif, lorsqu'il écrit que devant

la lourde tâche de fantasmer un système économique planétaire, le vieux motif du complot a retrouvé un second souffle, comme structure narrative susceptible de réunir les deux composantes fondamentales : un réseau potentiellement infini, ainsi qu'une explication plausible de son invisibilité.¹⁵³

Je me suis pour ma part approché du complot depuis un tout autre angle, avec comme présupposition l'impossibilité même d'une théorie totalisante, puis avec l'espoir de son renversement au profit d'une attention au spécifique et au contingent. Devant les instincts complotistes qui prétendent observer dans tout phénomène un réseau de liens arbitraires, peut-être faudrait-il opter pour le silence et la suggestion.

Réfléchir au silence, c'est évidemment revenir à l'aphorisme wittgensteinien qui servait de conclusion au *Tractatus logico-philosophicus* : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. »¹⁵⁴ Cette proposition, souvent réfléchie comme une opposition à une philosophie spéculative ou métaphysique, me semble davantage pointer l'impossibilité d'une description explicative et d'une création de système pour rendre compte d'expériences ou de phénomènes qui seraient finalement simplifiés par cette mise en langage. La notion de *jeu de langage*, théorisée par

¹⁵² Jacques Derrida. *La dissémination*. Paris, Éditions du Seuil. 1972, p. 13.

¹⁵³ Fredric Jameson. *La totalité comme complot*. Paris, Les Belles Lettres. 2007, p. 29.

¹⁵⁴ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-philosophicus*.. Paris, Gallimard. 1993, p. 112.

le second Wittgenstein, me semble la clé pour recontextualiser son silence (un silence explicite, laissant sa marque par l'expression de son injonction) en tant que préséance d'une attention à la matérialité de l'expression. « L'expression *jeu de langage* doit ici faire ressortir que parler un langage fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie. »¹⁵⁵ écrit Wittgenstein. J'aurai tenté de manipuler le complot en tant que *jeu de langage*, d'en faire l'archéologie afin de débalancer le nœud constitutif d'une certaine vision de la rationalité cartésienne. Et pourtant, dans l'expression et la contextualisation de ce silence, il semble que quelque chose *s'exprime*.

Comme l'écrit Peter Knight :

[F]aith in the fundamental connectedness of everything is also taken for granted in a host of other ways of making sense of the contemporary world that are seen as quite sane. *Everything is Connected* could function as the operating principle not just for conspiracy theory, but also for epidemiology, ecology, risk theory, systems theory, complexity theory, theories of globalization, boosterism for the internet, and even poststructuralist literary theories about intertextuality.¹⁵⁶

Loin d'être une ambitieuse théorie du *tout*, le projet de ce mémoire est de composer une théorie du *lien*, compris dans l'interprétation non pas comme l'accessibilité à un discours provenant d'une voix univoque, mais comme la rencontre entre une multiplicité de voix, provenant tour à tour du langage matérialisé (dans la création d'une œuvre narrative, par exemple), de la réalité représentée par mouvement mimétique, et de mon regard instigateur qui souhaite *faire sens* de cette expérience qu'est la relation de lecture (entendue ici dans un sens large, hors d'une vision purement textuelle).

Ainsi, la relation aux objets littéraires, filmiques ou discursifs qui peuplent les pages de cette étude laisse voir comment le discours portant sur ceux-ci ne relèvent pas uniquement d'une instrumentalisation, mais d'une permission. Ce qui permet de rejoindre les trois objets étudiés (les

¹⁵⁵ Ludwig Wittgenstein. *Recherches philosophiques. Op. cit. I*, §23. p. 39.

¹⁵⁶ Peter Knight. *Conspiracy Culture : From Kennedy to the X-Files*. Londres, Routledge. 2000, p. 205

œuvres de Tsurita Kuniko, le film-fleuve de Jacques Rivette, les *drops* complotistes de QAnon), ce n'est certainement pas une origine commune, ni une vision chronologique permettant un récit historique du complot, mais l'imbrication du *faire* dans le mouvement de matérialisation de la pensée. La pensée qui *fait* est aussi la source d'une certaine nervosité qui réécrit l'analyse littéraire et artistique non pas comme la répétition d'un compte-rendu, mais comme un geste de transformation. S'imbrique dans le mouvement de toute interprétation cette tension entre une pensée additive qui transforme l'objet de son regard et un désir de garder intacts de toute projection subjective les sujets que forment nos études. L'instinct complotiste décelé ici ne réside donc pas dans la subjectivité d'un raisonnement qui réécrit le réel, mais dans le mensonge répété d'un regard inactif, qui croit saisir une parole au vent sans participer activement à l'activation de son sens. *Écrire-sur* (le réel, ou sa représentation, qui pourtant *fait partie du monde*) devient encore une fois le compte-rendu d'un lien qui se doit d'être exploré, bien que *nommer ce lien* renvoie aussi à la fragilisation de nos ambitions épistémiques. La lecture du complot est alors manipulée comme contre-appel, comme le souhait à davantage d'hésitation (et non de *doute*, à connotation fortement cartésienne). L'hésitation perce et s'insinue, indéniable, comme un symptôme physique, une affectation verbale, un regard qui divague. Cette hésitation représentant le débalancement d'un rapport au savoir à l'intérieur des sciences humaines devrait être comprise comme la base d'une vision renouvelée de la connaissance, cette fois-ci dénuée des appareils de la *méthode* qui pouvait assurer la certitude de ses assertions. Il s'agissait de la perspective cartésienne, pour laquelle « la méthode, qui enseigne à suivre le vrai ordre, et à dénombrer exactement toutes les circonstances de ce qu'on cherche, contient tout ce qui donne de la certitude aux règles d'arithmétique. »¹⁵⁷ C'est en rejetant ce présupposé cartésien tributaire d'une nette séparation entre esprit raisonné et corps

¹⁵⁷ René Descartes. *Discours de la méthode*. Paris, Classiques Larousse. 1934, p. 28.

sensible que le savoir peut prendre racine dans une affectivité qui ne le dénie pas mais en signe, finalement, l'introduction.

Comme si une histoire se répétait (*une postface tragi-comique*)

Lorsqu'une enquête se termine, j'ai tendance à revenir à son origine. Quelles sont les prémisses qui auraient permis l'élaboration de son questionnement? En me remémorant ces interrogations, une pensée s'imisce, dans laquelle le nom, le *prénom*, apparaît initier la marque d'une lignée prophétique. Serait-il possible que tout soit déjà écrit, que ce que je souhaite actionner par le développement d'une pensée de l'interprétation n'apparaisse finalement que comme la répétition d'un signe déjà présent ? Une histoire souvent relatée dans l'enfance me revenait : on avait un matin pigé mon prénom, calligraphié sur un morceau de papier déchiré, dans un chapeau renversé. C'était le hasard qui avait lui-même choisi ma posture d'ultime sceptique, et je me voyais voué à reproduire le jeu d'un homologue biblique. « Puis il dit à Thomas : Avance ici ton doigt, et regarde mes mains; avance aussi ta main, et mets-la dans mon côté; et ne sois pas incrédule, mais crois. »¹⁵⁸ Thomas n'était-il pas, lui-même, tributaire d'une réflexion sur le savoir et la foi se structurant sur la nécessité d'un toucher matériel ?

Le même nom avait obtenu une seconde origine textuelle un peu plus tard, lorsque ma mère avait publié un roman jeunesse intitulé *Le sobriquet*, dans lequel un jeune écolier partageant mon patronyme se retrouvait humilié après l'aveu d'un surnom dont l'avait affublé ses parents : *cupidon*. « Ma mère dit que c'est un honneur de porter ce surnom. *Cupido* veut dire désir en latin, m'a-t-elle

¹⁵⁸ *La Bible*. Paris, Cerf. p. 2682.

expliqué, un jour de février, dans un magasin rempli de cœurs rouges et d'angelots en plastique. »¹⁵⁹ Dans la cour d'école, le secret se dévoile, puis s'ensuit la honte de s'être fait nommer. Finalement, dans l'un des derniers chapitres, les enfants regroupés dépassent la gêne, s'échangent finalement leurs inconfortables patronymes : « Moi, c'est Minou. – Ça ressemble au mien. C'est Chaton – Des fois c'est Champion, des fois Coco. – Poussin. – Mon cœur. – Fripon. – Doucereau. – Boubou. – Pompon. »¹⁶⁰ Le surnom, c'est aussi l'apparition seconde de ce que je souhaitais ici nommer : la façon dont le mot désignant une chose, un être, semble se gonfler à notre insu d'une puissance subjective et affective. Les liens se succèdent, se superposent. *Tout était déjà écrit*, je me répète, *et par les mains doublement autoritaires des paroles divines et parentales*. Malgré le ton de cet intime excès final, c'est au sérieux qu'il faudrait prendre cette interrelation, qui constitue moins le dévoilement subjectif d'un sujet en formation que les conditions même de ma parole en branle, de nos venues au monde. Ce ne serait pas une conjuration *contre mon être*, ce serait plutôt, simplement et en tant qu'initiation à la voix : *le complot avec soi*.

¹⁵⁹ Louise Daveluy. *Le sobriquet*. Ottawa, Éditions Pierre Tisseyre. 2005, p. 15.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 49.

Références bibliographiques

La Bible. Paris, Cerf. 2010.

Adnan, Etel. *Shifting the Silence*. New York, Nightboat Books. 2020.

Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature*. Trad. de l'allemand par Sybille Muller. Paris, Flammarion. 1984.

Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham, Duke University Press. 2010.

_____. *The Cultural Politics of Emotion*. Londres, Routledge. 2013.

Aisch, Gregor, John Huang et Cecilia Kang. « Dissecting the #Pizzagate Conspiracy Theories ». *New York Times*. 10 décembre 2016. En ligne :
<https://www.nytimes.com/interactive/2016/12/10/business/media/pizzagate.html>.

Althusser, Louis. *Lire le capital*. Paris, PUF. 1965.

Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris, Calmann-Lévy. 1961.

_____. *La crise de la culture*. Paris, Gallimard. 1972.

Balzac, Honoré de. *Ferragus, chef des dévorants*. Paris, Gallimard. 2001.

Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway*. Durham, Duke University Press, 2007.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil. 1977.

Baechler, Jean et Gérald Bronner (dir.) *L'Irrationnel aujourd'hui*. Paris, Hermann. 2021.

Belcourt, Billy Ray. *A Minor Chorus*. Londres, Penguin Books. 2022.

Best, Stephen et Sharon Marcus. « Surface Reading: An Introduction. » *Representations* 108, no. 1, 2009, p. 1-21.

Boltanski, Luc. *Énigmes et complots*. Paris, Gallimard. 2012.

Bridle, James. *New dark age: Technology, Knowledge and the End of the Future*. New York/Londres, Verso. 2018.

Butler, Judith. *What World is This? A Pandemic Phenomenology*. New York, Columbia University Press. 2022.

- Bronner, Gerald, Véronique Champion-Vincent, Sylvain Delouvé, Sébastien Dieguez et al. « Luttons efficacement contre les théories du complot ». *Le Monde*. 29 juin 2016.
- Cacopardi, Irène. « QAnon : une guerre culturelle entre canulars et nouveaux mythes. » In : *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. n° 156. 2023, p. 113-128.
- Champion-Vincent, Véronique. « From Evil Others to Other Evilites : A Dominant Pattern in Conspiracy Theories Today ». in : G. A. Fine, V. Champion-Vincent, C. Heath (dir.). *Rumor Mills*. Londres, Routledge. 2005, p. 103-122.
- _____. *La société parano : théories, menaces incertitudes*. Paris, Payot. 2015.
- Carroll, Lewis. *The Hunting of the Snark*. Londres, Penguin Books. 1998.
- Carson, Anne. *Eros the Bittersweet*. Princeton, Princeton University Press. 1986.
- _____. *Norma Jean Baker of Troy*. Londres, Oberon Books. 2019.
- Carter, Brandon. « *Trump, Addressing Far-Right QAnon Conspiracy, Offers Praise for its Followers.* » *NPR*. 19 août 2020. En ligne : <https://www.npr.org/2020/08/19/904055593/trump-addressing-far-right-qanon-conspiracy-offers-praise-for-its-followers>
- Cavell, Stanley. *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Harvard University Press. 1979.
- Chaudhary, Zahid R. « Paranoid Publics ». *History of the Present* 12, n° 1. 2022, p. 103-26.
- Chelebourg, Christian, et Antoine Faivre. (dir.) *Secrets, complots, conspirations*. Cadillon, Le Visage Vert. 2021.
- Daveluy, Louise. *Le sobriquet*. Ottawa, Éditions Pierre Tisseyre. 2005.
- de Baecque, Antoine. *Cahiers du cinéma, histoire d'une revue. T. 2*. Paris, Cahiers du cinéma. 1991.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris, Éditions du Seuil. 1972.
- _____. *Théorie et pratique: cours de l'ENS-Ulm, 1975-1976*. Paris, Galilée, 2017.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. « Mai 68 n'a pas eu lieu », in *Deux régimes de fous*. Paris, Minuit. 2003 [1984], p. 215-217.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris, PUF. 1964.

____. Logique du sens. Paris, Minuit. 1969.

____. *L'image-temps*. Paris, Minuit, 1985.

Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris, Classiques Larousse. 1934.

du Plessis, Klara. *L'impossible collab.* Kentville, Gaspereau Press. 2023.

Dupuis-Déri, Francis. *Althusser assassin*. Montréal, Éditions du remue-ménage. 2023.

Eco, Umberto. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge, Cambridge University Press. 1992.

Elsaesser, Thomas et Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. Londres, Routledge. 2015.

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard. 1969.

Frappat, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Cahiers du cinéma. 2001.

Froger, Marion et Éric Méchoulan. « Fenêtre : un dispositif ? », in *Communication & langages* 208-209, no. 2-3, 2021. p. 227-246.

Froger, Marion. « Improvisation in New Wave Cinema ». in G. Borne, E. Lewis et W. Straw (dir.) *Improvisation and Social Aesthetics*. Durham, Duke University Press. 2017, p. 233-251.

Fusanosuke, Natsume. « Natsume Fusanosuke on Scott McCloud's Understanding Comics. » In : *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*. Vol. 6, no. 3. 2022, p. 365-373.

Gadamer, H. G. « Rhétorique, herméneutique et critique de l'idéologie : Commentaires métacritiques de 'Wahrheit und Methode' ». in *Archives de Philosophie* 34, n° 2. 1971, p. 207-230.

Geoffroy, Martin et al. *Typologie des discours conspirationnistes au Québec pendant la pandémie*. Rapport synthèse, CEFIR. 2022.

Guibert, Hervé. *L'image fantôme*. Paris, Minuit. 1981.

Grondin, Jean. « Le passage de l'herméneutique de Heidegger à celle de Gadamer ». in *Le tournant herméneutique de la philosophie*. (dir. J. Grondin). Paris, PUF. 2003, p. 57-83.

Giroux, Dalie. *Une civilisation de feu*. Montréal, Mémoire d'encrier. 2023.

Ginzburg, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », in *Le débat* 6, no. 6, 1980. Trad. de l'italien par Martin Rueff. p. 3-44.

____. *Le fil et les traces: vrai faux fictif*. Trad. de l'italien par Martin Rueff. Lagrasse, Verdier. 2010.

Hall, Stuart. *Essential Essays. Vol. 1*. Durham, Duke University Press. 2019.

- Haraway, Donna. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective » in: *Feminist Studies* 14, no. 3, 1988. p. 575-599.
- Herman, Luc. (prod.). *Complots et conspirations. Apprends à reconnaître les vrais des faux* [Vidéo]. 16 mars 2016. <https://vimeo.com/151519913>
- Orr, Martin et M. R. X. Dentith. « Clearing Up Some Conceptual Confusions about Conspiracy Theory Theorizing » in *Taking Conspiracy Theories Seriously*. Lanham, Rowman & Littlefield. 2018, p. 141-153.
- Hofstadter, Richard. *The Paranoid Style in American Politics*. New York, Knopf. 1965.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Londres, Routledge. 1981.
- _____. « Cognitive Mapping ». in : C. Nelson et L. Grossberg (dir.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, University of Illinois Press. 1988. p. 347-360.
- _____. « Symptoms of Theory or Symptoms for Theory? ». *Critical Inquiry* 30, n° 2. 2004. p. 403-508.
- _____. *La totalité comme complot*. Paris, Les Belles Lettres. 2007. p. 29.
- Kitarō, Nishida. *De ce qui agit à ce qui voit*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal. Trad. du japonais par Jacynthe Tremblay. 2015.
- Knight, Peter. *Conspiracy Culture : From Kennedy to the X-Files*. Londres, Routledge. 2000.
- Knuttila, Lee. « User Unknown: 4chan, Anonymity and Contingency ». In : *First Monday*, vol. 16, no. 10. 2011.
- Landler, Mark. « What Did President Trump Mean by ‘Calm Before the Storm’? » *The New York Times*, 6 octobre 2017, sect. U.S. En ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/06/us/politics/trump-calls-meeting-with-military-leaders-the-calm-before-the-storm.html>
- Macé, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*. Paris, Gallimard, 2011.
- Mahdawi, Arwa. « The Most Unhinged Trump Conspiracy Theory Comes from— Who Else?—QAnon Followers. » *The Guardian*, October 3, 2020. En ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/oct/03/trump-coronavirus-conspiracy-theory-qanon>
- Marx, Karl et Friedrich Engels. *L'idéologie allemande*. Paris, Éditions sociales. 1968.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York, Harper Collins. 1994.
- Mouëllic, Gilles. *Improviser le cinéma*. Crisnée, Yellow now. 2011.

- Nagasaki, Hiroshi. « On the Japanese '68 ». in : *The Red Years: Theory, Politics, and esthetics in the Japanese '68*. Gavin Walker (éd.). New York, Verso Books, 2020, p. 12-37.
- Nagle, Angela. *Kill all normies: Online Culture Wars from 4chan and tumblr to Trump and the alt-right*. Winchester, Zero Books. 2017.
- Nancy, Jean-Luc. *L'évidence du film*. Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur. 2001.
- _____. « Ekphrasis ». *Études française* 51, n° 2. 2015, p. 25-35.
- Ogier, Bulle et Anne Diatkine. *J'ai oublié*. Paris, Seuil. 2019.
- Packer, Joseph, et Ethan Stoneman. « Where We Produce One, We Produce All: The Platform Conspiracism of QAnon ». *Cultural Politics* 17, n° 3. 2021, p. 255-278.
- Panofsky, Erwin. « On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts ». *Critical Inquiry* 38, no 3. Trad. de l'allemand par Jas Elsner et Katharina Lorenz. 2012, p. 467-482.
- Landler, Mark. « What Did President Trump Mean by 'Calm Before the Storm'? ». *The New York Times*, 6 octobre 2017. En ligne : <https://www.nytimes.com/2017/10/06/us/politics/trump-calls-meeting-with-military-leaders-the-calm-before-the-storm.html>
- Parker, Martin. « Human Sciences as Conspiracy Theory » in : J. Parish et M. Parker (dir.) *The Age of Anxiety : Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford, Blackwell Publishers. 2001.
- Packer, Joseph et Ethan Stoneman. « Where We Produce One, We Produce All. The Platform Conspiracy of QAnon » In : *Cultural Politics*. Vol. 17, no. 3. 2021, p. 255-278.
- Péloquin, Tristan. *Faire ses recherches : cartographie de la pensée conspi*. Montréal, QuébecAmérique. 2022.
- Polak, Kate. *Ethics in the Gutter*. Columbus, Ohio University Press. 2017.
- Rosenbaum, Jonathan. « Interview : Jacques Rivette ». *Film Comment*. Septembre-Octobre 1974. En ligne : <https://www.filmcomment.com/article/phantom-interviewers-over-rivette/>
- Ross, Kristin. *Mai 68 et ses vies ultérieures*. Paris, Éditions Complexe. 2005.
- Roy, Marina. *Queuejumping*. Vancouver, Information Office. 2022.
- Rivette, Jacques. *Textes critiques*. Paris, Post-éditions. 2018.
- Schaefer, Donovan O. *Wild experiment: feeling science and secularism after Darwin*. Durham: Duke University Press, 2022.
- Schleiermacher, Friedrich. *Herméneutique*. Genève, Labor et Fides. 1987.

- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham, Duke University Press, 2003.
- Sontag, Susan. « Against Interpretation » in : *Essays of the 1960s and 70s*. New York, The Library of America. 2013. [1966].
- Simmel, Georg. *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation*. Paris, PUF. 1999.
- Singh, Julietta. *Unthinking Mastery*. Durham, Duke University Press. 2018.
- Tanguay, Liane. « We, the Sheeple: Making Sense of Conspiracy Theory in the Context of Neoliberalism ». *symploke* 29, n° 1. 2021, p. 665-76.
- Taussig, Michael T. *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*. Stanford, Stanford University Press. 1999.
- Tsurita, Kuniko. *The Sky is Blue with a Single Cloud*. Trad. du japonais par Ryan Holmberg. Montréal, Drawn & Quarterly. 2020.
- Weizman, Eyal et Matthew Fuller. *Investigative Aesthetics*. Londres, Verso. 2021.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Paris, Gallimard. 1993.
- _____. *Remarques mêlées*. Paris, Flammarion. 2002.
- _____. *Recherches Philosophiques*. Paris, Gallimard. 2004.
- Wu Ming 1. *Q comme qomplot*. Montréal. Lux éditeurs. 2021.
- Zuckerman, Ethan. « QAnon and the Emergence of the Unreal ». *Journal of Design and Science*. n°. 6.