

in Archibald Samuel et Marcotte Sophie, *L'imaginaire littéraire du numérique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 92.

⁷ Audet René et Brousseau Simon, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, n° 1, printemps 2011, p. 17.

⁸ De Jonckheere Philippe, sans titre, photographie numérique, *Désordre* [En ligne], [année inconnue] [consultée le 16 mars 2017], <https://www.desordre.net/photographie/animations/philippe/philippe.htm>.

⁹ De Jonckheere Philippe, « Ursula », *Désordre* [En ligne], janvier 2017 [consulté le 12 mai 2017], <http://www.desordre.net/bloc/ursula/2014/index.htm>.

¹⁰ De Jonckheere Philippe, « J - 136 », *Désordre* [En ligne], janvier 2017 [consulté le 12 mai 2017], <https://www.desordre.net/bloc/ursula/2017/textes/083.htm>.

¹¹ De Jonckheere Philippe, « Commencement à toutes fins utiles », s.l., s.d., p. 1. Voir : <https://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/beckett/beckett.pdf>.

¹² De Jonckheere Philippe, « Désordre, pour le moins », *Désordre* [En ligne], décembre 2006 [consulté le 15 juin 2017], <http://www.desordre.net/labyrinthe/garage/photos/vignettes/index.htm>.

¹³ Simotas Spyros, « Désordre de Philippe de Jonckheere, fracas visuel dans l'espace-mémoire », communication présentée dans le cadre de l'édition 2017 (avril) du Colloque International des Études Françaises et Francophones des XX^e et XXI^e siècles (*Le sens et les sens*) qui eut lieu à Bloomington (Indiana, USA).

¹⁴ De Jonckheere Philippe, « La très Petite Bibliothèque », *Désordre* [En ligne], novembre 2005 [consulté le 22 octobre 2016], <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/>.

¹⁵ Jameson Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de l'américain par Florence Nevoltr, Paris, ENSBA, coll. D'art en questions, 2007, p. 91.

¹⁶ Vollaïre Christiane, « Lanarchie esthétique », *Lignes*, 2005/1 (n° 16), p. 165.

¹⁷ Bonhomme Béatrice, « Articulation du réel et du poétique », in Bonhomme Béatrice, Castro Idoli et Lloze Évelyne, *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris, Hermann, coll. Vertige de la langue, 2016, p. 434.

¹⁸ Lloze Évelyne, « La poésie à l'épreuve du dire. L'expérience ordinaire : Antoine Emaz & Valérie Rouzeau », in Bonhomme Béatrice, Castro Idoli et Lloze Évelyne, *op. cit.*, p. 477.

¹⁹ Audet René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* [En ligne], Laboratoire pluridisciplinaire Pléiade (EA 7338) de l'université Paris 13, 2014-1, Textualités numériques (Paveau Marie-Anne [dir.]), février 2015 [consulté le 4 avril 2017], p. 6. URL : <http://itineraires.revues.org/2267>.

²⁰ De Jonckheere Philippe, « Mille chemins. Photographies de Hanno Baumfelder », *Désordre* [En ligne], date inconnue [consulté le 2 décembre 2016], <http://www.desordre.net/invites/hanno/>.

²¹ Audet René, *op. cit.*, p. 6.

²² De Jonckheere Philippe, « Julien », *Désordre* [En ligne], décembre 2006 [consulté le 12 mai 2017], <https://www.desordre.net/textes/romans/chinois/pages/julien.htm#1>.

²³ De Jonckheere Philippe, « À l'aide ! », *Désordre* [En ligne], décembre 2006 [consulté le 5 mars 2017], <https://www.desordre.net/ac-cessoires/questions/aide.htm>.

²⁴ Deschamps Thomas, « 3 girafes et deux limaces », *Désordre* [En ligne], date inconnue [consulté le 15 avril 2017], https://www.desordre.net/invites/thomas_deschamps/girafesetlimaces.htm.

²⁵ De Jonckheere Philippe et Kirch Julien, « Page d'accueil », *Désordre* [En ligne], décembre 2016 [consulté le 14 décembre 2016], <https://www.desordre.net/>.

²⁶ De Jonckheere Philippe, « Le quotidien », *Désordre* [En ligne], janvier 2014 [consulté le 4 avril 2017], <http://www.desordre.net/photographie/numerique/quotidien/titre.htm>, nous soulignons.

²⁷ Michaux Henri, *Passages* [1950], Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1963, p. 80.

²⁸ De Jonckheere Philippe, « À l'aide ! », *op. cit.*

²⁹ De Jonckheere Philippe, « Plan », *Désordre* [En ligne], date inconnue [consulté le 20 mai 2017], <https://www.desordre.net/plan.htm>.

³⁰ Voir Candel Etienne, « Penser la forme des blogs, entre générique et génétique », in Couleau Christèle et Hellégouarc'h Pascale, *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?*, Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2010, p. 26.

³¹ Voir Archibald Samuel, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Erres Essais, Le Quartanier, 2009.

³² Ménard Pierre, « C'est en construisant que l'on se construit », *Liminaire* [En ligne], 18 avril 2017 [consulté le 10 juin 2017], <http://liminaire.fr/livre-lecture/article/une-fuite-en-egypte-de-philippe-de>.

³³ De Jonckheere Philippe, « La vie comme elle va (Toute la vie) », *Désordre* [En ligne], 2015 [consulté le 29 novembre 2016], <http://www.desordre.net/bloc/vie/reprise/index.htm>.

³⁴ Macherey Pierre, *Petits Riens. Ornières et dérives du quotidien*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, coll. Diagnostics, 2009, p. 235.

³⁵ De Jonckheere Philippe, « Pourquoi », *Désordre* [En ligne], 2002 [consulté le 28 novembre 2016], <http://www.desordre.net/bloc/pourquoi.html>.

³⁶ Le lien à Perec est explicite chez De Jonckheere, qui reprend notamment le principe de la contrainte pour nombre de ses projets. L'auteur de *La vie mode d'emploi* fait partie des quelques écrivains qui constituent ce qui semble être le panthéon littéraire (<http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/>) de De Jonckheere. Aussi, plusieurs de ses projets se présentent comme des hommages à des textes de Perec. Par exemple, *Je me souviens* de *Je me souviens de Georges Perec* (http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/je_me_souviens.html) ou Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de *Georges Perec* (<http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html>). L'œuvre perecquienne constitue ainsi un intertexte majeur de *Désordre*.

³⁷ De Jonckheere Philippe, « Pourquoi », *op. cit.*

- ³⁸ Le Blanc Guillaume, *Les Maladies de l'homme normal*, Paris, Le passant ordinaire, 2004, p. 211.
- ³⁹ Sheringham Michael, *op. cit.*, p. 30.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 24-25.
- ⁴¹ Lukács Georg, *L'Âme et les Formes* [1911], trad. du français par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 247.
- ⁴² Fraser Marie, « Aux bords de l'art », in Saint-Gelais Thérèse, *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse éditions, 2008, p. 25.
- ⁴³ Uzel Jean-Philippe, « Les objets *trickster* de l'art actuel », in Saint-Gelais Thérèse, *op. cit.*, p. 40, nous soulignons.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ Macherey Pierre, *op. cit.*, p. 21.
- ⁴⁶ De Jonckheere Philippe, « Commencement à toutes fins utiles », *op. cit.*
- ⁴⁷ Suzanne Gilles, *op. cit.*, p. 238.
- ⁴⁸ Molinet Emmanuel, « L'hybride, une problématique centrale de l'art actuel face à un monde multipolaire. De la notion à la culture, une évolution de la fonction et des catégories », *Babel* [En ligne], Laboratoire de recherche Babel (EA 2649, Université de Toulon), n°33, *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre* (Balutet Nicolas, Hernández Marzal Belén et Pantel Alice [dir.]) juillet 2016 [consulté le 24 avril 2017], p. 7, <http://babel.revues.org/4397>.
- ⁴⁹ Voir Assouly Olivier, *Le capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, Le cerf, coll. Humanités, 2008.
- ⁵⁰ De Jonckheere Philippe, « Disparitions », *Désordre* [En ligne], novembre 2010 [consulté le 4 juin 2017], <http://www.desordre.net/photographie/numerique/disparitions/>.
- ⁵¹ Coëllier Sylvie et Dieuzayde Louis, « Une politique des transversalités ? », in Coëllier Sylvie et Dieuzayde Louis, *Arts, transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. arts, 2011, p. 7.
- ⁵² Nancy Jean-Luc, *L'expérience de la liberté*, Paris, Galilée, 1988, p. 16-17.

Orfeo de Richard Powers

Vers une poétique @gène

Anne-Catherine Bascoul, IDEA, EA 2338/LIRCES, EA 359,
Université de Nice-Sophia Antipolis

24

Revue Traits-d'Union

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Résumé : Dans le dernier roman de l'auteur américain Richard Powers, *Orfeo*, un compositeur retraité nommé Peter Els est accusé de bioterrorisme. Pris de panique, il s'enfuit et sur la route il envoie des tweets. La présence d'une autre forme d'écrit, le tweet, nous pousse à nous interroger sur sa fonction et nous montrerons que son utilisation est à l'origine d'une nouvelle forme intermédiaire. Nous analyserons tout d'abord les tweets eux-mêmes qui sont une mise en page de l'écriture, brouillage des codes et lieu de déterritorialisation. Ces paragraphes sont ensuite intégrés dans la macrostructure du récit, convoquant alors une autre forme d'intermédialité : le musical. La musicalisation de la fiction se fait jour. Cependant, cette composition est d'un type nouveau puisqu'elle n'est pas fondée sur une double, mais sur une triple série de signes, autonomes au départ, qui se lient pour participer à la construction fugale du roman. Richard Powers transgresse les limites, ce pourquoi notre dernière partie se concentrera sur la création d'une nouvelle poétique de la prose dans un espace hybride, mais qui est aussi un lieu de reterritorialisation. Instabilité énonciative et brouillage situationnel sont présents à tous les niveaux de la narration ; ces transformations nous entraînent vers un nouveau genre romanesque, combinant nouvelle technologie, roman musicalisé et narration réaliste.

Mots-clés : Intermédialité, musicalisation, tweet, poétique de la prose, pacte de lecture

Abstract: In Richard Powers's latest novel, *Orfeo*, a retired composer, Peter Els, is wanted for bioterrorism. Panicked, he runs away and on the road, he posts tweets. The presence of another form of written text, the tweet, leads us to question its function and this article will show that its use lies at the origin of a new intermedial form. First, the tweets themselves, which blur codes and represent a place of deterritorialization, will be analyzed. These paragraphs are then integrated into the whole structure of the text, thus bringing forth a new, musicalized form of intermediality. The musicalization of fiction is flourishing. This composition is of a new genre as it is based not on a double, but on a triple series of signs that interweave to compose a written fugue. Richard Powers transgresses the limits, which is why the last section of the article concentrates on the creation of new aesthetics in a hybrid space that is also a place for "reterritorialization". Narrative instability and situational blurring are present on all the levels of the narrative: the path to a new genre, combining new technology, musicalized fiction, and realist narration.

Keywords: Intermediality, musicalization, tweet, narrative poetics, reading pact

I Introduction

De l'*ut pictura poesis*, notion d'Horace, à l'art visuel ou l'art spatial défini par Lessing, en passant par le *paragone* de Léonard De Vinci, les arts, depuis l'Antiquité, ont été comparés, voire opposés. Aujourd'hui, la présence de différentes formes artistiques et de différents médias dans un texte littéraire est acceptée, jusqu'à une réinvention des genres. Les croisements possibles sont fertiles. Dans cette optique, il est intéressant de se pencher sur la nature et les enjeux de l'intermédialité¹ dans le dernier roman de Richard Powers, *Orfeo*, paru en 2014, dont le titre est le premier signe.

Peter Els, le héros, est un ancien compositeur raté, qui n'a jamais rencontré son public et qui, âgé de soixante-dix ans, passe son temps libre à essayer d'introduire de la musique dans une cellule organique. Sa chienne Fidelio meurt et il décide de l'enterrer dans son jardin, ce qui est interdit. La police fédérale décide d'ouvrir une enquête, découvre son laboratoire, et le déclare dangereux. Accusé de bioterrorisme, affolé, il prend la fuite dans sa voiture. La route qu'il va alors suivre est double. Concrètement, il retrouve les êtres qui lui sont chers, son ex-femme Madolyn Corr, son meilleur ami Richard Bonner et sa fille Sara. Mentalement, il se tourne vers son passé et retransverse le XX^e siècle.

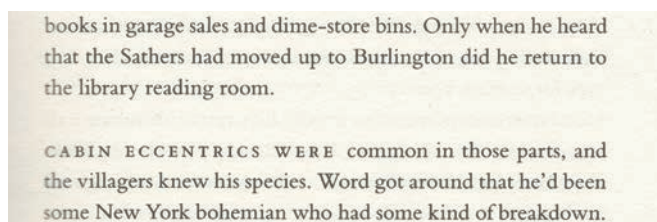
Le lecteur, dès l'ouverture du roman, est confronté à une énigme, la présence de paragraphes distincts, qui vont s'avérer être des tweets postés par le héros sur la route. Le tweet est défini par *Le dictionnaire Larousse illustré de 2013*, dans lequel le terme est apparu pour la première fois en français, comme « court message (140 caractères maximum) posté sur un site de microblogage pour délivrer des informations en temps réel² ». L'intermédialité devient alors plurimédialité car, pour parler comme Gabriele Rippl, deux formes de variantes sont à l'œuvre³. L'utilisation des tweets permet d'introduire le monde numérique dans le roman et contribue à la musicalisation de la fiction par Richard Powers. En nous appuyant sur des études musico-littéraires récentes et sur la théorie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, nous verrons comment le tweet joue un rôle fondamental dans la construction d'une nouvelle poétique de la prose, le roman @⁴. Nous débuterons notre analyse par la mise en perspective des tweets eux-mêmes pour ensuite étudier cette nouvelle esthétique et terminer par le sens qui découle de ces fertilisations croisées.

I Le tweet, objet du numérique

Créé en 2006, Twitter, et donc les tweets, ont pour fonction première de raconter ce que l'on fait au moment où on les réalise et de donner des informations factuelles très rapidement. Même s'il est possible de twitter plusieurs fois, d'aimer ou de répondre, ce n'est pas la fonction première de ce réseau social. De plus, leur diffusion est publique et les mini-messages, par leur taille limitée, appellent un esprit de synthèse et de concision⁵. Confirmation est faite dans *Orfeo* qui respecte la contrainte : le nombre de caractères imparti n'est jamais dépassé et l'auteur intègre les tweets par une présentation typographique spécifique. Alors qu'il est sur la route, Peter Els devient @terrorchord. Par le biais des tweets que celui-ci poste, l'auteur fait entrer cet objet du numérique dans la narration.

En effet, le lecteur est confronté, en l'absence de découpage par chapitres, à des paragraphes définis par Bernard Dupriez comme « ensemble de phrases limité par deux pauses étendues qui consistent graphiquement en une ou plusieurs lignes de

blancs et parfois de signes spéciaux⁶ ». Ces signes peuvent être des blancs séparateurs qui matérialisent la coupure (fig. 1) :

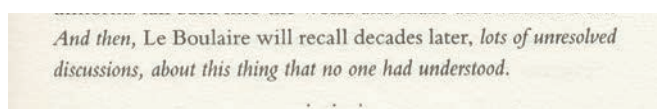


books in garage sales and dime-store bins. Only when he heard that the Sathers had moved up to Burlington did he return to the library reading room.

CABIN ECCENTRICS WERE common in those parts, and the villagers knew his species. Word got around that he'd been some New York bohemian who had some kind of breakdown.

Fig. 1

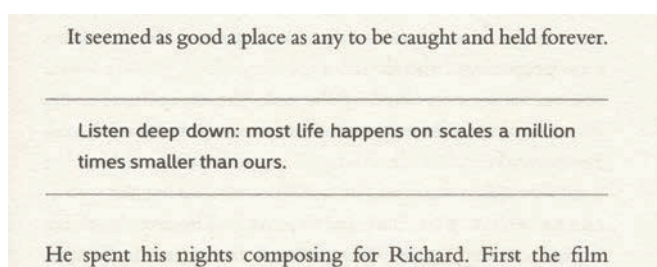
ou des signes noirs qui mettent en valeur la différence, comme si le blanc ne suffisait pas. La rupture de la linéarité se manifeste par des points en bas de page (fig. 2) :



And then, Le Boulaire will recall decades later, lots of unresolved discussions, about this thing that no one had understood.

Fig. 2

ou par des lignes séparatrices (fig. 3) :



It seemed as good a place as any to be caught and held forever.

Listen deep down: most life happens on scales a million times smaller than ours.

He spent his nights composing for Richard. First the film

Fig. 3⁹

Le lecteur est déstabilisé par la présentation graphique et la mise en page devient une mise en scène. Le visuel est transmis dans la voix, le silence est rendu visible par la graphie. Ces manifestations physiques obligent le lecteur à faire une pause. Elles signifient explicitement que l'on entre dans un espace fictionnel autre et forment une partie de dialogue, voire « un discours au-delà du silence¹⁰ », comme le précise Susan Sontag. Les fragments créent une cassure narrative ; ces marques, en imposant un changement de rythme, sont des actes signifiants qui font partie de l'acte d'énonciation, qui, comme l'écrit Pierre Van Den Heuvel, sont « *signe[s]* au même titre que la *parole*¹¹ ». Le lecteur doit alors interpréter leur signification, et devenir un enquêteur, pour comprendre ce dont il s'agit car ces signes demandent une participation active.

Une étape supplémentaire est franchie lorsque le lecteur attentif note les différences typographiques. Le lecteur naïf remarque des changements mais ne s'attarde pas sur les petits paragraphes séparés par des lignes qui ont une police de caractère différente, or, alors que la majorité du récit est en police de caractère « Times New Roman », ces intermèdes sont écrits, eux, en « Trébuchet ». Enfin, le dernier élément frappant au premier abord est leur longueur, car justement, ils

sont courts. Ces signes typographiques sont l'objet d'un retour du texte sur lui-même, ils sont un commentaire qui marque une limite franche. Ils sont explicitement mis en valeur, pointés du doigt, tout en étant tenus à distance du reste du discours. Il faut alors s'interroger et se demander pourquoi.

Les textes en prose sont des textes linéaires, lus de gauche à droite et de haut en bas. Ainsi, toute modification crée une division dans l'ordre continu. Les paragraphes isolés du reste du texte par des lignes continues mettent en jeu la cohésion du récit qui est aussi liée à la manière dont le lecteur va suivre le texte. Le passage à un nouveau paragraphe, après une ligne noire, est signe d'un changement, que ce soit de personnage, de lieu ou de temps, voire de plusieurs de ces facteurs. Ceci est bien le cas dans ce roman puisque le récit est à la troisième personne, comme par exemple, « Peter Els se tourna pour regarder¹² » et les lignes horizontales noires ont pour conséquence de changer le statut narratif pour passer à la première personne : « [j]'étais sûr que personne n'entendrait jamais une note¹³ ». Ainsi, différentes voix narratives s'entremêlent, un jeu textuel se met en place et ce n'est que bien plus tard que le lecteur aura une explication et pourra faire sens. Il saura que ces intermèdes sont des tweets postés par Peter Els. Ils sont alors intégrés au reste de la narration. Cette présence des tweets, étrange et étrangère, pousse à l'analyse.

Par ailleurs, dans le récit, les tweets sont au nombre de soixante-douze et ils semblent retranscrits tels quels de Twitter, au sens où ils n'ont subi aucune modification de la part du narrateur. Ils deviennent ainsi une voix à part entière et informent les suiveurs de @terrorchord de son point de vue. En effet, Peter Els réagit au fur et à mesure que la rumeur enfle, que l'accusation qui pèse contre lui prend forme, et que l'enquête progresse. Il est le témoin, mais il ne peut rien faire, concrètement, contre ce qu'il entend dans l'autoradio de sa voiture, contre ce qu'il voit à la télévision, excepté s'exprimer et s'expliquer par le biais du réseau social. La fonction des tweets est alors de faire entendre de plus en plus fort la voix de Peter Els qui se trouve sur le banc des accusés. Selon la formule de Pierre Van Den Heuvel, le processus à l'œuvre est celui « de l'écriture salvatrice qui s'oppose au silence¹⁴ » : le mot est une lutte contre le silence. Peter Els peut réagir rapidement, en allant à l'essentiel, sans que personne ne le fasse taire. Sa voix est une forme de revendication tout en lui permettant de ne pas disparaître alors qu'il est en fuite. La situation est paradoxale : il devrait se faire oublier mais il ne le souhaite pas. Il garde le contrôle sur sa vie, du moins pour un temps, et ce d'autant plus que ces messages ne peuvent pas être tracés par les services de police.

Au niveau thématique, cette voix que les autorités souhaitent faire taire, car elle représente un danger, peut être apparentée à une ligne de fuite. Théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, elle incarne la rupture, elle permet d'« invente[r] des armes nouvelles, pour les opposer aux grosses armes d'État¹⁵ ». Elle est un acte créateur qui ajoute une « plus-value ». Ainsi, elle prend part au processus de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation.

La territorialisation, selon Deleuze et Guattari, correspond aux règles établies par le pouvoir. Le territoire est composé de « strate[s], de code[s], de système[s]¹⁶ » et la littérature elle-même est un « agencement » fait de territoires et de lignes, délimité par la ligne de segmentarité dure ou molaire qui « garanti[t] et contrôle[...] l'identité de chaque instance¹⁷ ». Cette ligne dure peut être, toujours d'après les deux philosophes, remise en question par la ligne de fuite. Le phénomène de déterritorialisation est ainsi à l'œuvre, mais en déplaçant la périphérie celle-ci devient nouveau centre qui réagit sur le premier. C'est ainsi que naît une reterritorialisation, un phénomène qui n'est nullement un retour en arrière vers une

territorialité plus ancienne¹⁸, car en « maint[enant] les anciennes territorialités, [il] les intègre à titre de pièces ou d'organes de productions dans la nouvelle machine¹⁹ », mais qui ouvre un nouvel espace et crée une esthétique originale.

Or, le héros de notre roman procède à ce type de reterritorialisation : il veut déplacer les limites et s'opposer à l'État. Il est en effet recherché pour bioterrorisme, défini dans *Le Dictionnaire Larousse* comme « forme de terrorisme ayant recours à des agents biologiques pathogènes ou à des produits chimiques²⁰ », car il a essayé d'intégrer de la musique dans une cellule organique. Il est alors la cible recherchée par toutes les polices et il devient l'incarnation du désordre. Poster des tweets lui permet de revendiquer sa liberté, de déplacer la ligne dure pour en faire une ligne de fuite qui, pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, est « positive [...] il [y] erre et survit²¹ ». Il ne faut pas oublier que Peter Els est un compositeur qui n'a jamais réellement été reconnu, et c'est alors qu'il devrait se taire, qu'il est le plus entendu. Le héros bouscule l'ordre établi et choisit de dépasser, de déplacer les limites pour se retrouver hors de la société. La bataille est alors engagée entre le cadre institutionnel, les autorités et l'autre, Peter Els, car, pour Deleuze et Guattari, il y a « toujours comme une *machine de guerre* qui fonctionne²² », une forme de « face-à-face²³ ». La question qui se pose est de savoir s'il y a un vainqueur entre l'État et le citoyen Peter Els.

Au niveau textuel aussi, l'auteur Richard Powers questionne le cadre textuel lorsqu'il fait s'entremêler voix et silence sur la page. Dans les deux cas, une déterritorialisation par déplacement est à l'œuvre. Les tweets sont un espace d'expérimentation. Cependant, ils contribuent aussi à une deuxième forme d'intermédialité : la musicalisation de la fiction.

I Le tweet, objet de la musicalisation de la fiction

Le thème de la musique est omniprésent dans le récit. Peter Els est compositeur et un discours sur la musique se fait jour pour développer des théories sur la musique tonale et atonale, car le roman est le reflet d'une perspective historique sur la musique du XX^e siècle. L'utilisation des tweets elle-même est à l'origine d'une réécriture de la forme musicale au niveau de la macrostructure du roman. *Orfeo* se construit sous nos yeux telle une fugue.

L'alternance qui apparaît tout d'abord entre les différents types de paragraphes rappelle la technique du contrepoint. Cette technique de composition trouve son origine dans l'ouvrage *Liber de Arte Contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris, référence des XIV^e et XV^e siècles, où l'auteur décrit le contrepoint comme une composition polyphonique qui met en exergue un son contre un autre son²⁴. Plus récemment, Françoise Escal a affirmé que le contrepoint est un « procédé d'écriture musicale qui a pour principe la superposition, note contre note [...], de lignes mélodiques différentes, entendues simultanément²⁵ ». Cette méthode de composition est impossible à faire apparaître *stricto sensu* sur une page car les lignes ne peuvent que se succéder, mais l'écriture partage avec la musique une même façon d'organiser le texte si l'on considère, comme Françoise Escal, que le contrepoint est « littéralement l'alternance²⁶ ». Le roman propose une transposition de ce procédé et une alternance apparaît entre ce qui peut être considéré comme des chapitres et des parenthèses matérialisées par des traits horizontaux. De plus, la façon dont le texte est coupé et divisé a une influence sur sa structure comme sur son rythme car ce dernier est, selon les propos de David Lodge, « un indice concernant la structure et l'architecture du récit dans son ensemble, et cela a des

conséquences sur le tempo de l'expérience de lecture²⁷ ». L'analogie musicale au niveau littéraire fonctionne alors parfaitement puisque nous pouvons considérer que la voix narrative à la première personne correspond au premier son, en opposition à l'autre voix narrative, à la troisième personne, ou autre son. Chaque son, chaque voix narrative, répond à l'autre, créant ainsi un effet de contrepoint et de polyphonie, ce qui sur une page est rendu par cet effet visuel (fig. 5) :

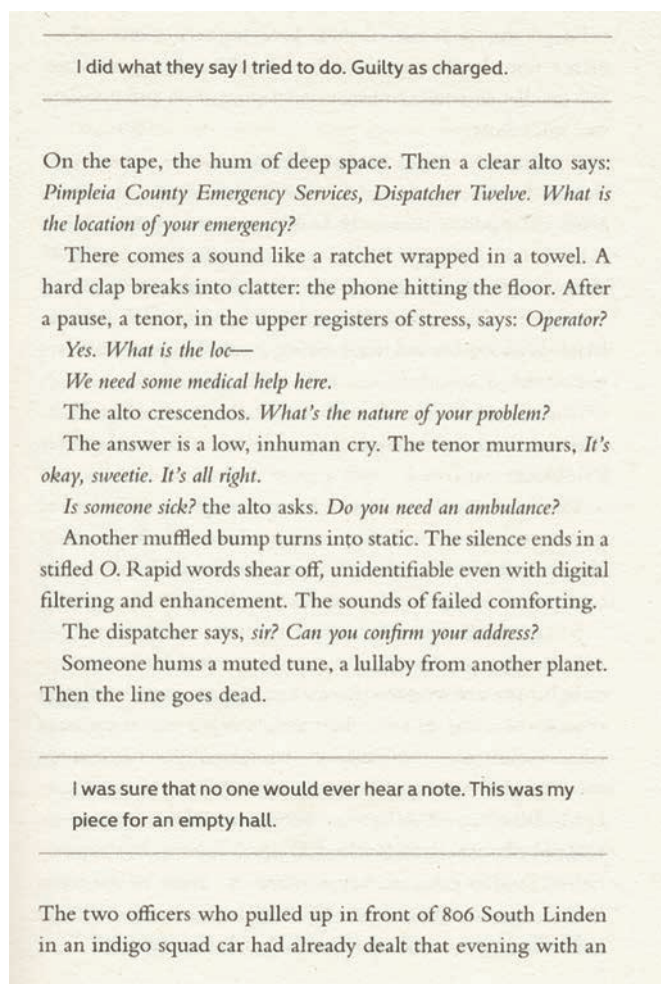


Fig. 52⁸

De plus, la technique du contrepoint est traditionnellement utilisée dans les sonates ou les fugues. Une transposition littéraire de la fugue apparaît dans notre roman et ce n'est autre, comme l'exprime Frédérique Arroyas, qu'une « volonté d'inscrire une structure musicale [...] par le biais de l'analogie²⁹ ». Nous pouvons ainsi avancer que l'auteur a voulu reproduire une structure fugale.

Une fugue est une composition polyphonique, relativement courte, en contrepoint, de deux à quatre voix, qui ont toutes la même importance, chacune ayant cependant son autonomie. Dans la fugue d'école, Françoise Escal écrit que « tout se rattache, directement ou indirectement, à un motif initial, nommé *sujet*³⁰ ». Sa structure est ternaire, composée d'une exposition, d'un développement et d'une strette. Elle peut être précédée d'un prélude. L'exposition énonce le sujet dans la tonalité principale et ce sujet est souvent scindé en deux parties : la tête et la queue. Une deuxième voix, transposition du sujet, lui répond ensuite à la demi-

nante alors que la première voix poursuit son cours mélodique par un contre-sujet. L'exposition se termine lorsque chaque voix a énoncé son sujet. Le développement joue ensuite sur les variations du sujet et du contre-sujet avec bien souvent des entrées en imitation de la tête ou de la queue du sujet. Ces passages alternent avec des périodes plus légères de divertissements dont les éléments mélodiques sont empruntés au sujet. Le développement fait aussi appel aux quatre tons voisins et privilégie le ton de la sous-dominante et ses relatifs. La strette, partie finale d'une fugue, est une péroraison et reprend l'élément essentiel du discours, à savoir le sujet principal. Elle l'assène une dernière fois par des entrées en canon mais de façon resserrée et ramène la fugue dans le ton principal³¹. Il n'y a donc que très peu d'éléments nouveaux dans la section finale³².

Le roman de Richard Powers est relativement court et n'a qu'un personnage principal³³, Peter Els. On peut le comparer au sujet de la fugue, auquel tout se rattache. Le récit débute par le titre « une ouverture³⁴ », et cette partie est l'équivalent du prélude d'une fugue. Celle-ci, comme le reste de la narration à la troisième personne, est la première voix, et l'alternance se fait ensuite avec la deuxième voix, à la première personne, celle des tweets, qui permettent une structure en contrepoint. Mais plus que cela, dans la structure globale du roman, les tweets correspondent à la deuxième voix d'une fugue. Dans le même temps, la première voix continue son cours mais les retours en arrière insérés dans cette première voix font office de contre-sujet. Le sujet de la fugue est Peter Els au moment présent alors que le contre-sujet est Peter Els dans sa vie passée.

La structure ternaire de la fugue se retrouve elle aussi dans la construction du roman, toujours grâce à l'utilisation des tweets : l'exposition se termine lorsque le narrateur a présenté le sujet et le contre-sujet. On peut considérer que le sujet raconte la situation actuelle du héros et la mort de Fidelio, sa chienne. Le contre-sujet évoque son enfance. Le développement se poursuit alors jusqu'au début de la strette, reprise du sujet principal et résolution du problème. Celle-ci débute lorsque les tweets sont intégrés au reste du corps textuel, où les lignes noires séparatrices disparaissent. Le lecteur qui comprend alors que les parenthèses qu'il a lues font partie intégrante du récit peut reprendre l'histoire de manière chronologique. Les trois premiers tweets du héros sont : « J'ai fait ce qu'ils disent que j'ai essayé de faire. Coupable. / J'étais sûr que personne n'entendrait jamais une note. C'était mon morceau pour une salle vide. / Qu'est-ce que je pensais ? Je ne pensais pas, vraiment. Je suis coupable d'avoir trop réfléchi... », or, lors de la seconde occurrence, la dernière partie du troisième tweet présente une variation puisque : « [c']était une action, purement et simplement³⁵ » n'est pas reprise mais remplacée par des points de suspension. Le déroulement de la page est alors modifié (fig. 6) :

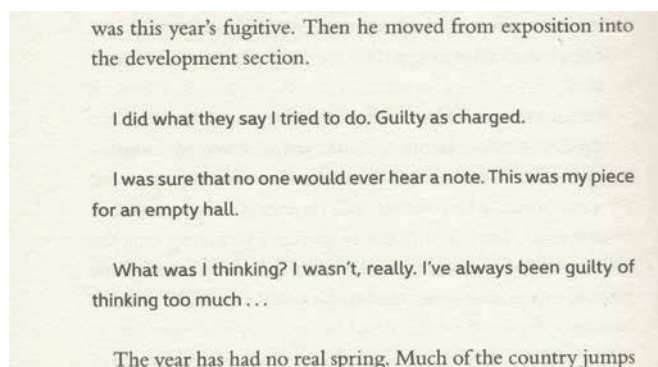


Fig. 6

Le lecteur peut maintenant lui-même faire le lien et compléter la partie manquante. Enfin, la strette permet une accélération du tempo jusqu'au point où les sujets se superposent. Chacune des voix n'attend pas que la précédente ait terminé, ce qui crée une charge émotionnelle. La fin du récit est proche, la tension monte car le lecteur se demande comment la fuite de Peter Els va se terminer.

Les tweets intégrés dans le récit sont donc à l'origine d'une deuxième forme de déterritorialisation, vers un autre univers intermédial qu'est la musique. Le roman se musicalise en proposant en plus une vision de l'écriture numérique et ainsi nous pouvons avancer que ce cheminement est double, binaire, et que nous avons affaire à une bi-déterritorialisation³⁷. Cette technique littéraire, qui appose deux éléments différents mais complémentaires, nous amène à nous interroger sur la réception possible et souhaitée d'un tel univers romanesque, tout comme ces choix esthétiques qui conduisent à une nouvelle poétique de la prose.

I Théorie de la réception et nouvelle poétique de la prose

Le roman est défini comme une œuvre en prose, d'une longueur assez importante, ce qui le différencie de la nouvelle. Il contient traditionnellement des personnages, de l'action et une intrigue afin que le lecteur puisse se demander ce qui va se passer, ce qui va arriver aux personnages. Ces critères furent la norme jusqu'au XX^e siècle, moment de questionnement sur les formes narratives et la notion de personnage. Ainsi, dans les années cinquante, la théorie de la « mort du roman » se développe aux États-Unis, tout comme le Nouveau Roman³⁸ en France³⁹. Ces expérimentations sont cependant des écarts par rapport à la norme du genre telle que le grand public le conçoit, à savoir : un roman est une histoire racontée de manière chronologique, avec un début et une fin et il relate les aventures d'un ou de plusieurs personnages. Il est composé de descriptions plus ou moins nombreuses, d'actions et d'aventures qui vont permettre au récit d'avancer, de se complexifier jusqu'à la fin de l'intrigue, qui propose une résolution des problèmes et des réponses aux questions posées.

Richard Powers utilise les codes du roman traditionnel pour les dépasser, ce qui mène à une forme de déterritorialisation. Il a choisi de travailler sur le roman, son « territoire », pour le copier et déterritorialiser le genre romanesque grâce à la remise en question opérée. Dans un premier temps, nous lisons l'histoire d'un retraité de soixante-dix ans, Peter Els, dont la chienne Fidelio vient de mourir, ce qui s'apparente à une narration linéaire, ou territorialisation. Dans un deuxième temps, cette lecture est entrecoupée de flash-backs vers sa jeunesse et tweets, qui brouillent les codes. Le récit est fractionné et l'utilisation des tweets permet à une autre ligne de se dessiner. Celle-ci lutte contre la norme et il s'agit alors d'une ligne de fuite menant à la déterritorialisation. Nous sommes ainsi en présence de deux éléments, la forme classique, qui est déterritorialisée, et l'élément nouveau apporté par l'auteur, c'est-à-dire le tweet, qui est l'élément déterritorialisant. La narration fait entrer le lecteur dans un univers fait de décomposition, où les traces des anciennes formes romanesques sont présentes mais de nouveaux éléments y sont apportés.

Par ailleurs, en plaçant le tweet au cœur du récit, la périphérie devient un nouveau centre, c'est-à-dire qu'une reterritorialisation s'opère, synonyme de liberté de faire des choix esthétiques différents afin de remplacer un code par un autre. Par son utilisation, sa fonction dans un réseau social et sa brièveté, le tweet est considéré comme une forme d'écriture mineure, peu digne d'intérêt, pauvre

dans son fond comme dans sa forme, mais par l'emploi qu'en fait Richard Powers, il devient un acte d'écriture, acte de contrôle, et donc un élément majeur. L'auteur crée un nouvel état, modifie le rythme et le mode de narration, changement qui devient dominant et apporte une nouvelle perception temporelle dans l'acte de lecture. C'est ainsi que la reterritorialisation se fait sur le déterritorisé et qu'une nouvelle forme esthétique voit le jour. Il crée un langage spécifique pour représenter la société actuelle, la forme @, mélange d'ancien et de nouveau, de virtuel mais aussi de réel, où le lecteur ne doit pas être passif. Par ce biais, un nouveau pacte de lecture est aussi mis en place. Il n'est pas question de se laisser dominer par l'auteur, de se laisser aller à une simple lecture. C'est la démarche analytique qui permet d'éclairer tout le sens et de comprendre la volonté de Richard Powers.

En effet, cette nouvelle poétique de la prose développée par cet auteur a un but précis : amener le lecteur à écouter, apprécier la musique, et à devenir attentif. Les tweets sont le reflet de la société qui vit dans l'immédiateté, la consommation et la quantité, sans la qualité. Ce phénomène est le même pour ce qui concerne la musique. Le roman met cet aspect en exergue lorsque sont évoqués d'une part, le lecteur MP3, et d'autre part, le bruit. Le lecteur MP3 permet d'avoir accès à n'importe quelle musique, n'importe où et n'importe quand, donc il permet une certaine liberté ; le narrateur évoque « mille et une nuits de tubes en continu, tous à l'intérieur d'une boîte d'allumettes en métal⁴⁰ ». D'autre part, sur un lecteur MP3, les morceaux de musique ont été compressés et sont donc d'assez mauvaise qualité. Cela rejoint la notion de saturation, dégradation du signal sonore, et de bruit, qui est synonyme de pollution sonore, signe non intelligible et symbole de discordance. Or, ce qui est important est d'être à l'écoute et de savoir écouter. Il est donc nécessaire d'opérer un retour au passé pour écouter comme il se doit la musique.

La présence de la discographie indicative à la fin du roman, intitulée « écoute recommandée⁴¹ » en est le témoin explicite. Le lecteur, s'il a mené l'enquête comme il se doit et s'il a cherché à décoder les moindres détails, car Richard Powers ne laisse rien au hasard, revient sur la police de caractère des tweets. Comme mentionné plus haut, ils sont en « Trébuchet ». La firme Twitter a modifié sa police de caractères en 2014⁴², passant de « Helvetica Neue » à « Gotham », mais aucune des deux n'est utilisée pour la publication du roman. Toutes deux sont des polices de caractère dites linéales, comme l'est la police de caractère « Trébuchet » à un détail près, cette dernière est dite linéale humaniste⁴³. L'homme, l'humain, l'humanité sont mis à l'honneur dans *Orfeo*. Il nous semble que le lecteur idéal de Richard Powers, si lecteur idéal il y a, doit aller au-delà de la simple lecture et sortir lui aussi du cadre textuel fictionnel. Il doit se questionner sur la société moderne qui nous pousse à aller trop vite. Les tweets en sont le témoin parlant. Il faut alors prendre le temps de se mettre dans une bulle, hors de la société, hors du temps, le moment de la lecture, mais pour ensuite mieux réintégrer la vie quotidienne, et (ré)écouter la musique de manière attentive, qualitative.

I Conclusion

La lecture, acte d'évasion, nous permet dans ce roman d'être mis en présence d'un héros, Peter Els, qui lui-même cherche à s'évader. Pour ce faire, il crée sa propre ligne de fuite mais il fait alors aussi partie intégrante des personnages prototypes de la littérature nord-américaine. En effet, pour Gilles Deleuze, « [celle-ci] ne cesse de représenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. [...] [t]out y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors.⁴⁴ »