

# Perception compromise, perspicacité perdue : nécessité de la fiction dans *The Insult*, de Rupert Thomson

Diane Leblond

► **To cite this version:**

Diane Leblond. Perception compromise, perspicacité perdue : nécessité de la fiction dans *The Insult*, de Rupert Thomson. Françoise Buisson, Christelle Lacassain-Lagoïn, Florence Marie. Perception, Perspective, Perspicacité : Perception, Perspective and Perspicacity, L'harmattan, pp.225-240, 2014, 9782343042800. hal-02947253

**HAL Id: hal-02947253**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02947253>**

Submitted on 23 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Perception compromise, perspicacité perdue : nécessité de la fiction dans *The Insult*, de Rupert Thomson.**

Diane Leblond

Laboratoire IDEA (Interdisciplinarité dans les études anglophones)

UFR Arts, Lettres et Langues, Île du Saulcy, 57045 Metz cedex 01

Université de Lorraine, Metz, France.

Il est devenu commun de voir dans *l'Œdipe roi* de Sophocle les prémices du genre policier<sup>1</sup>. Le destin d'Œdipe, de la perspicacité qui lui permet de vaincre la Sphynge à l'aveuglement qu'il choisit pour expier le meurtre de son père, faute d'avoir su le reconnaître à la croisée des chemins, inscrit le défaut de vision au cœur du projet policier. Se noue, dans l'intrigue policière, un questionnement de ce que nos yeux nous présentent (perception), de ce qu'un nécessaire point de vue nous dérobe (perspective), et de notre capacité à nous connaître nous-mêmes, et à comprendre le monde (perspicacité)<sup>2</sup>.

C'est cette métaphore conceptuelle<sup>3</sup>, qui associe voir et croire, comprendre ou savoir, que Rupert Thomson place au cœur de *The Insult*. Ce roman de 1996 joue en effet avec les conventions du policier, du roman de détection au roman noir, et semble interroger selon cette tradition générique notre capacité à voir et à juger, à déceler la vérité sous les apparences. Le caractère central de l'expérience visuelle y est d'autant plus net que la narration à la première personne fait le choix d'un focalisateur paradoxalement aveugle.

Le roman s'ouvre alors que Martin Blom se réveille à l'hôpital. Atteint d'une balle à la tête, il souffre de cécité corticale – ses yeux réagissent à la lumière, mais l'information sensorielle n'est plus transmise à son cerveau : ses yeux voient, mais il ne voit pas. Le dommage est irréparable : il s'agit pour Martin d'épouser sa nouvelle condition au terme d'un processus initiatique de redécouverte de lui-même. Parmi les obstacles qui l'attendent, on l'informe de l'existence du syndrome d'Anton, pathologie qui consiste, pour un patient neurologiquement aveugle, à penser qu'il voit. Le syndrome d'Anton constitue une forme d'anosognosie, méconnaissance par un sujet d'une maladie qui le frappe. La méconnaissance s'applique ici à la cécité : dans les termes de notre métaphore conceptuelle, elle affecte des sujets qui ne voient pas qu'ils ne voient pas. Chez Martin, la pathologie prend une forme particulière : il ne « voit » que dans l'obscurité. Face à l'incrédulité de son neurologue, qui écarte ses perceptions retrouvées comme autant d'hallucinations, il prétend se croire aveugle pour sortir de la clinique, et se lance dans une nouvelle vie conditionnée par sa vision nocturne. Il est ainsi amené à fréquenter le milieu interlope des bars de nuits, noue des amitiés, rencontre une femme qui disparaît mystérieusement, et part à sa recherche.

---

<sup>1</sup> Voir, notamment, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* de Pierre Bayard. Alors qu'il inaugure sa méthode de « critique policière », Bayard cite pour précédent de sa démarche face au roman d'Agatha Christie la lecture par Freud d'*Œdipe-roi*, « l'histoire criminelle la plus célèbre de la littérature, celle qui fonde en même temps le roman policier et la psychanalyse » (Bayard, 1998 : 97).

<sup>2</sup> Le statut central du mythe oedipien pour la psychanalyse comme pour la tradition policière témoigne de l'ambivalence inhérente à l'enquête policière : en travaillant à reconstituer la vérité d'un événement, c'est aussi sa propre vérité que le détective recherche. Dans le cas d'Œdipe, la solution du mystère entourant la mort de Laïos coïncide avec la découverte de sa véritable identité. À ce titre, voir le numéro 64 de *La Licorne*, consacré à l'énigme.

<sup>3</sup> Je reprends ici la terminologie développée par Lakoff et Johnson dans *Metaphors We Live By*.

Une telle intrigue nous renvoie d'emblée aux enjeux épistémologiques inhérents à la question du voir telle que l'explore le roman policier. Si une tradition française inspirée du cartésianisme aurait tendance à souligner la possibilité que les sens nous trompent, le policier, dans son intérêt pour l'enquête, nous renvoie à une tradition philosophique plus britannique<sup>4</sup>. Dans une perspective empiriste, il nous invite non à écarter la preuve sensible, mais à l'inscrire dans une démarche rationnelle tout en nous méfiant de l'évidence. Il nous faudra reposer, avec *The Insult*, la question du rôle épistémique du voir : si le policier plus classique a pu nous habituer à un trajet dans lequel le dévoilement succède à l'aveuglement, que devient ce trajet lorsque le dévoilement nous replonge, précisément, dans le noir de la cécité ? Le roman semble proposer un stade ultime de l'enquête empiriste sur les sens, à un moment où l'étude de ces derniers par les neurosciences amène à remettre en question non la pertinence d'une trace sensible, mais le processus perceptif lui-même. L'erreur d'interprétation des impressions laisse place à un défaut qui touche le jugement de façon plus essentielle : la perception hallucinée, construite dans le sujet lui-même, est interprétée comme relevant d'une réalité extérieure. Le défaut de perspicacité de Martin ne relève pas d'un problème passager dans l'interprétation des signes sensibles. Il est plus intrinsèquement lié à la croyance : Martin « croit » ce qui n'est qu'une construction de son esprit, et lui attribue ainsi un statut non pertinent pour le monde qu'il habite.

Pour autant, ni l'incrédulité initiale du narrateur, ni celle du lecteur ne font disparaître le monde imaginé par Martin. Il faut alors nous demander quel statut lui accorder, malgré sa non-pertinence référentielle : croire que Martin est aveugle, cela implique-t-il nécessairement d'écarter ses perceptions comme trompeuses ou dangereuses ? Dans la mesure où elles sont constitutives de la vie du personnage, il faut examiner les implications d'une décision médicale qui consiste à les écarter d'emblée sans les examiner. C'est ici un enjeu de pouvoir qui se dessine dans la rencontre entre technologies du visible et connaissance médicale du voir. *The Insult* met en scène un duel entre la voix du médecin, qui affirme le caractère incurable de la cécité, et celle du personnage persuadé d'avoir guéri. Leur rapport de pouvoir en vient à jouer un rôle prépondérant dans la narration : obsédé par son impuissance et sa dépendance face au neurochirurgien, Martin se convainc très vite qu'il fait l'objet d'une expérience secret-défense. Petit à petit s'imposent à sa vue des chaînes de

---

<sup>4</sup> Dans *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie*, Guy Lardreau associe le motif central de l'enquête à la tradition empiriste, dès Aristote. Pour lui, la littérature policière, en faisant le choix d'une enquête sur les phénomènes, se prononce en faveur d'un système de pensée empiriste. Jean-Jacques Lecercle repart de ce postulat dans « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », et identifie le développement dans la narration policière contemporaine d'un « hyper-empirisme » technologique, où le fin mot de l'enquête dépend de procédures d'investigation scientifique fondées sur la technologie de pointe.

télévision diffusant sport, publicité et films, qu'il suppose transmises directement à son cerveau par le biais d'une plaque métallique placée par le médecin pour remplacer un fragment de son crâne. Ses perceptions seraient ainsi contrôlées par une instance extérieure vouée à faire de lui un citoyen assujéti.

Je me propose d'explorer la façon dont *The Insult*, en choisissant pour focalisateur un homme qui ne voit pas qu'il ne voit pas, relaie certaines interrogations épistémologiques du genre policier quant à la perception visuelle. Il s'agira de montrer que, dans des sociétés où la technologie façonne le sujet percevant par le spectacle et la surveillance, ces enjeux épistémologiques en viennent à s'inscrire dans une pensée dysphorique du voir comme enjeu de pouvoir. Pour autant, le roman refuse de se construire sur une opposition dichotomique entre réel et hallucination, et nous invite à négocier, comme Martin, un statut particulier à ces images que l'on voit sans pouvoir se permettre d'y croire : en cela, il nous livre une réflexion sur la nécessité, pour le sujet, de se construire en partie dans et par la fiction.

### **1. Voir, savoir ? Enjeux épistémologiques du regard policier**

En donnant pour point de départ à son roman le double aveuglement, sensoriel et cognitif, de son protagoniste, Rupert Thomson part d'une métaphore centrale dans la narration policière : celle d'une cécité laissant place à un dévoilement. Dans le roman de détection, l'aboutissement de l'enquête fait figure de révélation. Plus désenchanté, le roman noir adopte la stratégie opposée : ses détectives n'espèrent plus expliquer la violence qui fait leur lot quotidien, ils demeurent aussi obscurs au lecteur que les crimes qu'ils voient se multiplier<sup>5</sup>. Rupert Thomson joue sur ces deux pôles. Il accorde bien à son protagoniste et à son lecteur un trajet métaphorique de l'obscurité à la lumière : Martin finit par reconnaître qu'il ne voit pas. Mais le motif de l'aveuglement joue à double détente : en comprenant la vérité, c'est le noir absolu de la cécité que Martin retrouve. C'est dans cette tension entre deux formes d'aveuglement, l'une s'effaçant pour conduire à l'autre, que commence la subversion par le roman des codes génériques et des enjeux épistémologiques propres au policier.

---

<sup>5</sup> Se dessinent ici deux traditions policières dont on peut à l'origine identifier certains traits nationaux – pour Guy Lardreau, l'âge d'or du récit de détection est britannique. Dans le roman noir, l'enquête fait figure de prétexte à la constitution d'une atmosphère, et la narration se construit à travers la déambulation d'un détective désabusé dans l'espace anonyme d'une grande ville américaine. Lorsque Jean-Jacques Lecercle évoque la situation de la narration policière contemporaine, il distingue par les deux pôles de la nostalgie et de l'hybridation la fidélité au récit de détection d'une part, et l'adoption de codes et motifs propres au noir d'autre part. Par sa façon d'appréhender la question de la révélation, *The Insult* s'inspire plus du roman noir, même s'il joue en partie avec l'idée de détection. Il s'inscrit ainsi dans une veine désabusée souvent sensible dans la narration policière contemporaine, notamment lorsqu'elle met en scène la ville post-industrielle.

La cécité de Martin, vérité à découvrir et pourtant évidente d'entrée de jeu<sup>6</sup>, constitue bien le point de départ de ce travail de subversion, en ce qu'elle ouvre une enquête où manque le premier indice : le cadavre. Prenant la parole depuis son lit d'hôpital, Martin se présente avant tout comme un cadavre raté. S'il est aveugle, et si le roman peut commencer, c'est que la balle qui aurait dû le tuer a dévié d'un millimètre dans sa trajectoire fatale. Vouée à l'échec, l'enquête semble prétexte à convoquer le personnel et l'atmosphère du roman noir. Le détective responsable, Munck<sup>7</sup>, peine à produire un mobile ou un témoin oculaire<sup>8</sup>. Désabusé face à la violence omniprésente de la grande ville post-industrielle, il n'espère plus l'émergence du sens que promettaient les romans de détection<sup>9</sup>. Martin, le cadavre insoumis, constitue l'élément imprévisible de cette structure policière : après la disparition de Nina, il est amené à occuper toutes les places ouvertes par l'enquête – de victime, il devient témoin, suspect, puis détective.

Si la deuxième enquête mène bien à un cadavre, et, selon des modalités plus proches du récit de détection, à un crime unique dont il faudra faire le récit, il semble que Martin, en endossant le rôle d'inspecteur, nous rappelle à l'ambivalence de l'enquête policière, et de son objet<sup>10</sup>. La recherche de

<sup>6</sup> On reconnaît dans cette tension un élément indispensable du roman de détection. Dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Pierre Bayard avance deux principes fondamentaux du roman d'énigme. D'une part, la vérité doit demeurer cachée toute la durée de la lecture, l'aveuglement n'étant dissipé qu'à la toute dernière minute. D'autre part, cette vérité cachée doit être accessible au lecteur, « et même placée en évidence » (Bayard, 1998 : 37). Bayard nous renvoie ici au principe de la « Lettre volée » d'Edgard Poe, telle qu'elle s'exprime dans la règle n°15 de S.S. Van Dine en 1928 : « la vérité dissimulée par excès d'évidence » (Bayard, 1998 : 38). La narration policière se construit dès lors sur le détournement, le déguisement ou la dissimulation de la vérité, que le lecteur sait accessible sans pouvoir l'atteindre par ses propres moyens.

<sup>7</sup> On notera que notre détective partage à une lettre près son patronyme avec Hermann Munk, l'un des premiers physiologues à avoir étudié, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certaines manifestations neuropsychologiques de « cécité de l'esprit » (l'expression est celle de Munk), plus tard appelées agnosies visuelles.

<sup>8</sup> Slatnick, adjoint dont la gaucherie le désigne comme digne successeur de Watson ou de Hastings, nous rappelle subtilement l'inutilité du protagoniste sur ce point : « Slatnick spoke next. 'Am I correct in assuming therefore that you would not be able to identify your assailant?' I stared in his direction. What is it about policemen? 'Slatnick,' Munck said, 'I think the answer's yes.' 'Yes?' Slatnick hadn't understood. 'Yes, you'd be correct in that assumption' » (Thomson, *The Insult* : 10).

<sup>9</sup> Jean-Jacques Lecercle évoque ce contraste dans « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation ». On ne retrouve rien d'une assurance à la Poirot chez Munck, perdu dans une jungle citadine où les crimes ne font plus sens mais se multiplient sans aucune logique : « Munck talked on. The last ten years had seen a proliferation of firearms in the city. Incidents of the type it had been my misfortune to be involved in had increased a hundredfold. Random violence, seemingly senseless crimes » (Thomson, *TI* : 10).

<sup>10</sup> Patricia Merivale semble établir un lien entre le refus de clôture typique de la fiction postmoderne, l'absence de solution unifiante qui caractérise le « policier métaphysique », et le motif d'un détective en quête de lui-même. Voir « Gumshoe Gothics – Poe's "The Man of the Crowd" and his followers » : « Rather than dealing with a Body on the Carpet [...], a metaphysical detective story is likelier to deal with [...] a Missing Person, a person sought for, glimpsed, and shadowed, gumshoe style, through endless, labyrinthine streets, but never really Found – because he was never really There, because he was, and remains, missing. One was, as postmodernist detective after postmodernist detective discovers, only following one's own self » (Merivale, 1999 : 105). La déambulation infinie, qui contraste avec la fixité du cadavre, situe ce problème et l'esthétique dans laquelle il s'inscrit du côté du roman noir. On en trouve un

Nina et de ses origines est en effet l'occasion d'un trajet initiatique pour le protagoniste, supposé se réinventer à la suite de son agression. Ainsi la véritable enquête n'aboutit pas grâce à la perspicacité de Martin, mais parce que la grand-mère de la disparue lui raconte ce qui est arrivé. Le travail de recherche semble bien plutôt concerner l'identité-même de ce détective amateur, la conclusion du roman coïncidant avec son aveu : « *I'm blind. I realise that now* » (Thomson, *The Insult* : 405)<sup>11</sup>.

Plus qu'un simple déplacement de l'enquête vers la personne du narrateur-détective, ce trajet signale à nouveau l'appropriation et la subversion de codes du policier, et en particulier du double discours que suppose la dialectique traditionnelle entre dissimulation et révélation. La critique a beaucoup attiré l'attention sur la duplicité inhérente au décalage d'information qui préside au récit policier. Pierre Bayard souligne ainsi la façon dont le « mensonge par omission » du narrateur orchestre l'égarement initial et la découverte finale de la vérité<sup>12</sup>. Mais ce double discours occupe un espace particulier dans *The Insult*, dans la mesure où la voix narrative ne cherche pas à nous induire en erreur. La méconnaissance du défaut de perception propre au syndrome d'Anton s'inscrit en effet dans une démarche verbale assimilable à un « mensonge sincère » : l'hallucination ou imagination de sensations visuelles s'accompagne de confabulation<sup>13</sup>. Ainsi un malade à qui on objectera la présence d'un meuble là où il n'en « voyait » pas, trouvera des prétextes à son erreur plutôt que de reconnaître que ce qu'il voit n'est pas conforme à la réalité. Le lecteur, conscient du défaut qui échappe à Martin, est bien amené à concevoir la nécessité d'une double lecture<sup>14</sup>. Mais croyant à la

---

exemple alors que Martin commence à peine à se déplacer dans la clinique, et, par une illusion acoustique, se trouve « suivi » par ses propres pas : « The sound of my footsteps seemed to be coming not from where I actually was but from a point five metres behind me » (Thomson, *TI* : 32).

<sup>11</sup> On a noté plus haut l'importance de la double investigation à l'œuvre dans le récit policier : la compréhension du monde se construit de pair avec une compréhension du sujet lui-même. On peut penser, dans la tradition policière, à la façon dont Holmes se construit dans un rapport d'identité et de haine avec son ennemi juré Moriarty. De façon plus frappante encore, les détectives de roman noir semblent inlassablement à la recherche d'eux-mêmes, l'espoir de résoudre les mystères qui se proposent à eux s'étant éloigné. Voir, à ce titre l'ouvrage sur le « policier métaphysique » dirigé par Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, *Detecting Texts*.

<sup>12</sup> Dans « L'illusion logique du roman policier » Denis Mellier nous rappelle que le narrateur du roman policier fait d'emblée preuve de duplicité en faisant au passé un récit dont il connaît déjà l'issue. Le narrateur de *The Murder Roger Ackroyd* est là pour nous rappeler le mensonge auquel peut donner lieu l'illusion d'un accord tacite entre point de vue du narrateur et point de vue du lecteur.

Dans *Figures III*, Gérard Genette rapprochait cette pratique de rétention d'information propre au policier de l'usage plus large de la « paralipse » narrative, qui consiste à laisser de côté pour un temps certains éléments structurels du récit (Genette, 1972 : 92-93, 212). La notion de « mensonge par omission » se différencie de la paralipse en ce qu'elle ne suppose pas nécessairement que le narrateur résolve, après coup, ce décalage d'information.

<sup>13</sup> Dans le chapitre de *Banquet of the Brain* intitulé « Modes of reaction to central blindness », le neurologue Macdonald Critchley identifie l'anosognosie et la confabulation comme les deux symptômes jumeaux du syndrome d'Anton, l'une affectant la cognition, l'autre le discours et les comportements du patient.

<sup>14</sup> C'est systématiquement le cas lorsque le protagoniste « invente » les raisons pour lesquelles les personnes qui lui apparaissent ne répondent pas à ses questions, ou ne partagent pas avec lui le souvenir de certaines

cécité de l'unique focalisateur, il ne peut compter sur la présence d'un texte en filigrane, à lire entre les lignes. Pour citer Thomson, «underneath every sentence there [is] a second invisible sentence»<sup>15</sup>. Derrière le discours du narrateur, la réalité à chercher est toujours déjà invisible : ne pas croire Martin, cela implique d'envisager le noir absolu, l'absence totale de perspective qui caractérise la cécité corticale.

À travers cette alternative entre les perceptions imaginées du protagoniste et l'indifférenciation visuelle de la cécité, Thomson nous soumet une lecture particulière de la tradition empiriste et de son interprétation du monde par le sujet sensible. À l'ère technologique qui est la nôtre, l'idée héritée de Locke, selon laquelle une appréhension critique des impressions sensibles pourrait produire un savoir sur le monde, semble devoir céder la place à une approche plus sceptique. Après avoir commencé à mentir à son neurologue, Martin s'interroge sur la nature de la vérité, et conclut : «Each time the sun sets, I begin to see. Each sunrise I go blind. As yet, I had no explanation for this» (Thomson, *TI* : 23). L'expression de sa condition l'amène à reformuler, sur un mode paradoxal, la loi de l'induction telle qu'elle s'illustre chez Hume dans la section IV de *An Enquiry Concerning Human Understanding*, «Sceptical Doubts concerning the Operations of the Understanding, and a Sceptical Solution». Pour Hume, nous pouvions au mieux prétendre à une connaissance du monde reposant sur la coutume : seule l'habitude de voir le soleil se lever pouvait nous conforter dans l'idée que nous connaissions quelque chose de fonctionnement de l'univers. L'entendement ne pouvait prétendre occuper face au sensible la place critique que lui prêtait Locke. La réapparition du motif sceptique concorde bien avec le moment paradoxal que l'empirisme semble avoir atteint dans sa phase technologique. Une connaissance approfondie du système cérébral tend en effet à prouver que, loin de corriger des impressions faussées, le cerveau peut en venir à créer ses propres fantasmagories. Lorsque l'entendement lui-même se met à mentir malgré le sujet, tout espoir de distance cognitive s'évanouit, et le voir est irrémédiablement perdu comme lieu de savoir. On peut lire en ce sens la réflexion de Martin lorsque Visser lui explique que le syndrome d'Anton construit pour l'aveugle une réalité qui contredit l'évidence : «people who suffer from cortical blindness often believe, despite proof to the contrary, that they can see. This is a condition known as Anton's Syndrome» (Thomson, *TI* : 7). En utilisant le terme «proof», Visser prétend fonder de l'extérieur une vérité stable du sujet. Mais la première réaction de Martin consiste à nier toute possibilité d'adopter cette posture « objective », en remettant en question l'idée même de preuve : «I didn't know what he meant by

---

scènes. Ainsi son ami ne relève pas l'allusion de Martin à ses acrobaties à bicyclette, ce que le protagoniste explique comme suit : «obviously he didn't want to talk about his bicycle trick» (Thomson, *TI* : 86).

<sup>15</sup> Discussion en ligne avec Rupert Thomson organisée par *The Guardian* le 10 juillet 2000 : <<http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/10/fiction>> (page consultée le 1er mars 2013).



proof to the contrary» (Thomson, *TI* : 7).

Alors que l'enjeu épistémologique recule face à une compréhension sceptique du voir, la place toujours plus grande des technologies dans l'expérience visuelle manifeste une autre façon de l'appréhender. La perception visuelle présente ainsi, au carrefour de l'histoire des technologies et de l'histoire de la médecine, un enjeu immédiatement politique : celui de la connaissance technique et de la possible manipulation du sujet percevant. C'est cet enjeu qui oriente le trajet du narrateur pendant la majeure partie du roman.

## 2. Surveiller et faire voir : une pensée paranoïaque du regard

À l'époque où *The Insult* s'écrit, on ne peut plus postuler la transparence phénoménologique de la sensation. Dans la réticence de Martin vis-à-vis de la plaque métallique par laquelle on a réparé sa boîte crânienne, se manifeste l'anxiété d'un corps face à ses nécessaires extensions technologiques, et la pré-construction de ses expériences les plus intimes par un contexte politico-économique, scientifique et technique intrusif. Dans *Techniques of the Observer* et *Suspensions of Perception*, Jonathan Crary s'efforce d'éclairer le lien entre technologie, connaissance des mécanismes de la vision par la médecine, et exercice du pouvoir. Il observe le développement conjoint, au XIX<sup>e</sup> siècle, des technologies du visible, de la physiologie et de ce qu'on pourrait considérer comme un bio-pouvoir<sup>16</sup>, permis par les théories de l'attention<sup>17</sup>. Crary souligne l'ambivalence de ce développement : si les progrès de la physiologie manifestaient le potentiel créatif et la liberté sensible du sujet, ils mettaient aussi en lumière la possibilité pour une instance extérieure de contrôler ce dernier en intervenant dans ce mouvement créatif.

Il semble que l'on puisse lire dans la continuité de cette réflexion les thèses de Norman Bryson sur ce qu'il désigne, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, comme des pensées paranoïaques du visuel<sup>18</sup>. Dans un contexte de conditionnement technologique, économique et idéologique du voir, la question du

---

<sup>16</sup> J'emprunte ce concept à Foucault, qui l'élabora dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, intitulé *La Volonté de savoir*.

<sup>17</sup> Cette convergence entre techniques du voir, progrès de la médecine et exercice du pouvoir par les forces de l'ordre a été mise en valeur dans l'histoire du genre policier. Dans « Naissance du récit policier », Jacques Dubois note le rôle que sont amenés à jouer, pour le roman policier naissant, les technologies du visible, une approche médicale du sujet et son appréhension par le système policier. Il évoque ainsi l'intérêt de la police pour la photographie au moment où Gaboriau écrit en France, et l'association entre psychiatrie et police dans l'élaboration d'une « anthropologie criminelle » qui fait écho à l'effort descriptif fourni par la littérature d'enquête.

<sup>18</sup> Sur les pensées paranoïaques du visuel, voir aussi Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counter History of Visuality*, en particulier le chapitre 7, « Global Counterinsurgency and the Crisis of Visuality ».

regard s'intègre à une lecture dysphorique de l'extériorité de la perception, cette dernière aliénant le sujet plus qu'elle n'aide à le construire. On pourrait interpréter en ce sens la convergence, dans l'économie visuelle des sociétés contemporaines, du spectacle et de la surveillance – deux pratiques vouées à l'assujettissement plutôt qu'à l'ouverture de nouvelles voies de subjectivation. Tandis que Bryson situe dans la théorie cette anxiété vis-à-vis des effets de pouvoir à l'œuvre dans la perception visuelle, *The Insult* fait partie des romans contemporains qui en signalent la place dans le champ de la fiction<sup>19</sup>. Son traitement se focalise sur Visser, le neurologue, figure dont la pratique incarne la collusion entre technologie du visible – l'imagerie cérébrale –, connaissance médicale du voir – de la physiologie à la neurologie –, et exercice du pouvoir – Martin finit par supposer qu'on expérimente sur lui un programme de lobotomisation perceptive : grâce à la plaque insérée dans son crâne, il inaugurerait une génération de « citoyens passifs ». Le motif de la plaque métallique établit en outre, par son aspect et son lien supposé avec la technologie télévisuelle, un rapport intertextuel avec un roman connu pour sa lecture dysphorique du voir comme enjeu de pouvoir. Dans *1984*, le « telescreen »<sup>20</sup>, plaque métallique à double valence de transmission, signale un travail concomitant du spectacle et de la surveillance : «The telescreen received and transmitted simultaneously. [...] [s]o long as [Winston] remained within the field of vision which the metal plaque commanded, he could be seen as well as heard» (Orwell, 1992 : 4). L'écran est personnifié, actif dans sa maîtrise d'un champ défini comme « champ de vision », l'œil de la caméra incarnant ici l'anxiété d'un regard qui, pour être pensé comme extérieur au sujet, est voué à son asservissement, son assujettissement sensoriel et psychique. Ce démantèlement de l'espace privé du citoyen va plus loin dans *The Insult*, puisque la plaque métallique qui doit permettre à Visser de contrôler les perceptions de Martin est intégrée à son corps lui-même. Tout refuge intérieur a disparu, l'intimité sensorielle même est aux mains d'une figure despotique<sup>21</sup>, dont la place transcendante conforte l'idée d'une paranoïa centrée

---

<sup>19</sup> Cette inquiétude vis-à-vis de régimes autoritaires du voir semble centrale à une certaine veine du roman britannique contemporain, qui relève notamment son rôle dans la constitution de notre histoire collective, psychique et idéologique. *The Eye in the Door* de Pat Barker explore l'expansion de la surveillance dans la société civile au cours de la première guerre mondiale. Son protagoniste, traumatisé par des mois passés au front, cristallise ce motif en identifiant de façon hallucinatoire l'œilleton d'une porte à un œil véritable.

<sup>20</sup> Depuis la relecture par Foucault du système de Bentham dans *Surveiller et Punir*, le motif du panoptique en est venu à emblématiser l'idée même de surveillance dans ce qu'elle a de proprement visuel. Le *telescreen*, qui marque l'intrusion dans l'espace privé du citoyen de l'œil du pouvoir, présente en quelque sorte un équivalent fictionnel du panoptique. L'intégration de la plaque métallique au corps de Martin dans *The Insult* marquerait en ce sens l'aboutissement logique d'un système où le dispositif extérieur de répartition des corps dans un espace de visibilité a pour vocation d'assurer l'intériorisation par ces corps de l'idée de surveillance.

<sup>21</sup> Le statut de Visser comme maître de ce *telescreen* intérieur explique en outre le signe particulier imaginaire que Martin lui attribue à partir du moment où il croit le voir, à savoir une moustache très fournie, que l'on retrouve sur les portraits du dictateur « ing-socialiste » Big Brother, et dont le protagoniste nous informe qu'elle lui donne un petit air de Staline : «My brief glimpse of him in the wash-

sur le regard. La paranoïa évoque la construction dans l'esprit du sujet d'un système surplombant, dans lequel tout ce qui semble relever de la contingence est en fait emprunt d'un sens qui nous échappe<sup>22</sup>. Le détective Munck, auquel Martin s'identifie au point de prendre sa relève dans la deuxième partie du roman, formule assez tôt une hypothèse de ce type : «'It's my belief,' he said, 'that there are intelligent life-forms living on the moon [...] They're very advanced [...] They're beyond anything we can imagine. And they're watching us right now, the same way we watch ants [...] They're sophisticated» (Thomson, *TI*:143). Pour Munck, cette surveillance constante explique que les hommes aient des réactions paranoïaques, et fassent de simples coïncidences des interprétations délirantes. Dans le système paranoïaque élaboré par Martin, tout ce qu'il voit a été conçu pour lui par Visser : la contingence n'a plus sa place dans ce qu'il perçoit. Dès lors tout fait signe, et tout peut être interprété comme travail de « torture » sensorielle<sup>23</sup>.

Quand la paranoïa régit l'ensemble de l'expérience visuelle, on ne peut espérer échapper au regard qu'en détruisant la perception – ce qui revient, pour Martin, à se soustraire aux diffusions satellites qui ont remplacé le monde un moment retrouvé. C'est dans cette démarche d'isolement que s'inscrit son départ vers les montagnes qu'habite la grand-mère de Nina, première étape de réclusion avant l'invention d'une «silver room», pièce dont les parois métalliques le protégeraient d'émissions intrusives. La seule échappatoire aux images télévisées omniprésentes consisterait en un repli solipsiste. À ce portrait dysphorique du sujet en téléviseur, il semble cependant que l'on puisse

---

room had not been misleading. He did have a moustache. Thick and brown, it was. Lustrous. And yet, when I asked him to describe himself, he hadn't mentioned it. Why not? [...] My God, a moustache – I'd never have guessed. I thought he looked a bit like a dictator. Not Hitler. It wasn't that kind of moustache. More like Stalin» (Thomson, *TI* : 22). Dans la première description de Big Brother, «[The poster] depicted simply an enormous face, more than a metre wide: the face of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features» (Orwell, 1992 : 3).

<sup>22</sup> La paranoïa présente elle aussi un sujet de prédilection pour une certaine veine de fiction contemporaine, dite postmoderne – elle est notamment au cœur de l'intrigue de *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon, souvent convoqué par la critique comme emblème de postmodernité littéraire.

<sup>23</sup> «[T]his new generalisation of television (drip TV, as I started calling it) could be used as a form of persecution. It's hard to think when there's a TV inside your head. It's hard to have much of a sense of yourself. People could be driven mad that way. And perhaps that was what was being explored. The use of visual images in psychological warfare. Torture by satellite. TV as a weapon. No wonder Visser didn't want to talk to me: either I was part of some hush-hush weapons research programme, or else I was the first in a long line of passive citizens (or PCs, as they would doubtless come to be known)» (Thomson, *TI* : 209). On voit d'emblée le lien que l'idée de bio-pouvoir introduit entre différents sièges du pouvoir : pouvoir politique («psychological warfare», «torture», «weapon», «persecution»), pouvoir symbolique par la manipulation télévisuelle de l'image et du mot, et pouvoir lié à la médecine («drip», «mad», «persecution»). Plus bas, l'acronyme PC renvoie aussi à la fois aux technologies de l'image et de la communication (le «personal computer», mais aussi la «political correctness»), aux forces de l'ordre («police constable») et aux technologies de l'image (PC c'est aussi «perspective control/correction», une technique de traitement des photographies). Le sujet est vidé de sa substance sensible, il n'est plus qu'une machine manipulable à loisir par les différentes instance de pouvoir : la distraction est perte de soi au sens où elle fait perdre cette forme de réflexivité par laquelle sentir le monde, c'est aussi se sentir sentant.

proposer une alternative. Dans sa réflexion sur l'anosognosie, Kenneth Heilman tâche d'expliquer le syndrome d'Anton à partir d'un modèle métaphorique qui, s'il identifie le patient à une télévision, n'en produit pas une interprétation anxieuse. Le neurologue pointe deux sources d'information visuelle au cœur du sujet : la perception sensorielle d'un côté, la faculté de convoquer des images mentales de l'autre. Il propose de concevoir le patient comme un téléviseur dont l'antenne brisée empêcherait toute transmission de l'extérieur, mais dont le lecteur VHS (ce réservoir d'images que constituent la mémoire et l'imagination) fonctionnerait toujours. Les images ne parvenant plus à l'individu que depuis sa propre imagination, le syndrome d'Anton correspondrait ainsi à une confusion temporaire, liée à la disparition de l'une des deux sources ordinaires du flux visuel qui s'offre à lui.

Dans un tel modèle, l'inquiétude, qui faisait de la télévision l'emblème d'une perception entièrement déterminée de l'extérieur, cède la place à l'idée d'une créativité visuelle et imaginative du sujet. Ce deuxième volet de la thèse de Crary mérite d'être examiné, puisqu'il permet d'ouvrir pour Martin une issue autre que le repli solipsiste.

### 3. Suspension d'incrédulité : nécessité et vérités de la fiction

Contre l'éventuelle intervention d'un pouvoir autoritaire dans la vie sensorielle du sujet, il semble que le roman nous invite à envisager l'avènement de ce dernier dans et par l'imaginaire. Un tel travail implique de se pencher à nouveau sur le problème de la croyance. La confiance que Martin a d'abord dans ses hallucinations relève, nous l'avons vu, d'un défaut de discernement : le personnage ne sait plus distinguer ce qui est du monde sensible et ce qui n'en relève pas. L'illusion où il se voit plongé crée un décalage entre le monde et lui, décalage dont le roman présente d'abord le potentiel farcesque, mais qui, bien plus sérieusement, fait bientôt craindre pour la vie de Martin – lorsque ce dernier part en voiture, tous feux éteints pour « mieux voir ». Avec le tournant paranoïaque que prend la narration, et la solution envisagée par Martin, la question de ce que l'on peut croire s'affirme dans toute son urgence vitale. Comme le protagoniste nous le rappelle, l'aboutissement logique de son plan de protection ne pouvait s'arrêter à une chambre métallique. De même que le *telescreen* avait investi son corps, il lui faudrait faire de sa peau un instrument isolant, et renoncer à la possibilité même d'une perception pour préserver son intégrité : «In the end I would have been forced to take the idea to its logical conclusion. Silver skin» (Thomson, *TI* : 205). Renoncer au monde sensible pour se débarrasser d'images intrusives, ce serait renoncer à vivre<sup>24</sup>. Il s'agit donc pour le

---

<sup>24</sup> «To think that I'd entertained the notion of a silver room! I could still imagine it – the walls and ceilings

protagoniste, non de se soustraire à l'illusion sensorielle, mais de négocier un nouveau statut pour ce qui est indéniablement là, et pourtant incompatible avec le réel – par exemple la moustache de Visser, qui, s'il n'en a jamais eu, lui confère dans l'esprit du protagoniste une ressemblance évocatrice avec Staline. Faute de pouvoir exclure ces images, il semble que le meilleur parti soit de les apprivoiser en leur donnant, ainsi qu'au discours qui les entoure, le statut de fictions. Le récit par Martin de ce qu'il voit relève de la fiction : c'est une construction verbale qui tend à constituer une représentation sensible contrefactuelle, cohérente et en constante interaction avec le monde dit réel. Les hallucinations, construites à partir de sources sensibles non-visuelles et de la mémoire, sont volées à la réalité dont elle proposent un réagencement. Le sujet constitue une interface où ces mondes factuel et contrefactuel se rencontrent sans rivaliser.

Au bout de son parcours initiatique, Martin se confie à un ami :

*I'm blind. I realise that now. But still. Don't ever tell me what you look like. I've got my own ideas. [...] I don't want to know. You're thin, with red hair. You've got shoulderblades that stick out. Cheekbones, too. You do extraordinary things on bicycles. No, don't laugh. It's what I think. It's true.* (Thomson, *TI* : 405)

C'est dans l'écart creusé entre ce qu'il sait enfin («I realise that now») et ce qui est vrai («It's true») que s'ouvre l'espace de la fiction. Les histoires et les images qu'il ne doit plus croire n'en sont pas moins vraies : elles ont simplement trouvé leur propre plan de vérité. Dans ce processus de déprise sans abandon, cette mise sous rature qui permet la persistance de la sensation malgré la cécité, l'hallucination et le mensonge involontaire sont convertis par la pratique d'une incrédulité raisonnée, ou, selon l'expression forgée par Coleridge dans sa *Biographia Literaria*, d'une « suspension consentie de l'incrédulité ». La confabulation, inventée par le sujet pathologique pour justifier des écarts inexplicables entre ce qu'il croit et ce qui semble être pour les autres, laisse place à la fiction narrative.

Ainsi la perspicacité, croyance correctement appliquée, n'est pas une fin en soi : elle permet au sujet d'exister de façon plus constructive entre différents plans de vérités, entre des mondes plus ou moins partagés, plus ou moins fictionnels. Le choix final de Martin de préserver ses histoires et ses images nous rappelle qu'elles lui ont permis, tout au long du récit, de se reconstruire en lien avec

---

lined with kitchen foil, and bits of wire radiating in all directions – but I knew I'd never build it, not now. I couldn't spend my life in a place like that. Nobody could. And besides, it wouldn't have been going far enough. After all, what would happen when I left the room? Everything I'd been trying to avoir would be waiting for me just outside the door. No, a silver rom would never have sufficed. I'd have needed more protection than that. A silver suit, perhaps, like something an astronaut might wear. A helmet, too. But why stop there? In the end I would have been forced to take the idea to its logical conclusion. Silver skin» (Thomson, *TI* : 205).

d'autres. C'est bien la présence visuelle d'un monde à explorer qui lui donne l'impulsion nécessaire pour quitter la clinique, et l'amène plus tard à renoncer à sa solitude. Dans un passage où il s'apprête à refuser une invitation, son interlocuteur tâche de le convaincre en mentionnant un ami anciennement employé dans un cirque, que l'on voit parfois à vélo. À la page suivante, Martin aperçoit ce personnage dans la rue, la description correspondant clairement à une synthèse des deux informations évoquées plus tôt. Le résultat est un spectacle qui saisit le protagoniste, non pour contribuer à son aliénation, mais pour le faire revenir sur sa décision : «I realised I was actually looking forward to the event. All it had taken was a man on a bicycle and half a dozen oranges» (Thomson, *TI* : 75). Là où le discours n'avait pas suffi, la fiction d'un jongleur en équilibre sur sa bicyclette a permis que l'œil de l'esprit contemple favorablement l'idée de la fête et de futures rencontres.

Dans les dernières pages du roman, Martin apprend à reconnaître ce qui est du monde et ce qui n'en est pas, mais aussi à suspendre son incrédulité. En cela, son trajet incarne ce que Pierre Bayard identifie comme une constante du récit policier, et ce qui fait le cœur de sa critique « policière », à savoir le travail contradictoire de la révélation, et l'ouverture interprétative qu'elle permet. Pour Bayard, le dévoilement joue un rôle paradoxal en ce qu'il autorise a posteriori, en rappelant notre aveuglement initial, la démultiplication infinie de fictions, à partir de reconfigurations potentielles<sup>25</sup>. Dans *The Insult*, l'aveuglement persiste dans le même temps qu'il est levé : la fiction n'est pas à rejeter du côté du faux, mais continue de figurer les potentialités imaginatives du texte. Le protagoniste, en dernière instance, fait de ce qui fut un temps une lecture paranoïaque l'occasion d'une fin ouverte, sans solution figée : peut-être ses craintes étaient-elles fondées, peut-être Visser a-t-il décidé d'arrêter son expérience pour l'épargner ? Bouclant la narration sur elle-même, la dernière phrase du roman pointe l'incomplétude de notre perception : «there is always somebody behind you, with a gun» (Thomson, *TI* : 406). Dans le caractère inévitable de cette imperfection se disent, tout à la fois, les périls de l'existence et la nécessité de la fiction.

### Ouvrages cités

BARKER, Pat. *The Eye in the Door*. London: Penguin, 1993.

---

<sup>25</sup> Voir, à cet égard, la trilogie « policière » : *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *Enquête sur Hamlet* et *L'Affaire du chien des Baskerville*.

- BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris : Minuit, 1998.
- *Enquête sur Hamlet*. Paris : Minuit, 2002.
- *L’Affaire du chien des Baskerville*. Paris : Minuit, 2008.
- BIKIALO, Stéphane & Jacques DÜRRENMATT (dir.). *L’Énigme. La Licorne*, vol. 64, 2003.
- BRYSON, Norman. «The gaze in the expanded field». Hal FOSTER, (ed.), *Vision and Visuality*. Dia Art Foundation, Seattle: Bay Press, 1988, 87-108.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer – On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.
- *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge (MA): MIT Press, 1999.
- CRITCHLEY, Macdonald. *The Divine Banquet of the Brain*. New York: Raven, 1979.
- DUBOIS, Jacques. « Naissance du récit policier ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, n° 60, 1985, 47-55.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- *La Volonté de savoir, Histoire de la sexualité t. 1*. Paris : Gallimard, 1976.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- HEILMAN, Kenneth. «Anosognosia: Possible Neuropsychological Mechanisms». George PRIGATANO & Daniel SCHACTER (eds.), *Awareness of deficit after brain injury: clinical and theoretical issues*. New York: Oxford University Press, 1991, 53-62.
- HUME, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [1748].
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. London and Chicago: University of Chicago Press, 2003 [1980].
- LARDREAU, Guy. *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie*. Arles : Actes Sud, 1997.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation ». Camille FORT (dir.), *L’héritage du policier : continuités et ruptures dans la fiction contemporaine anglophone. Études anglaises*, vol. 64, 2011/4, 390-401.
- MELLIER, Denis. « L’Illusion logique du roman policier ». Colas DUFLO (dir.), *Philosophies du roman policier, Feuilletts de l’ENS Fontenay-St Cloud*, 1995, 77-99.
- MERIVALE, Patricia. «Gumshoe Gothics – Poe’s “The Man of the Crowd” and his followers». Patricia MERIVALE & Susan Elizabeth SWEENEY (eds.), *Detecting Texts – The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 101-116.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look: A Counter History of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.

ORWELL, George. *1984*. London: Everyman's Library, 1992 [1949].

PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1966.

THOMSON, Rupert. *The Insult*. London: Bloomsbury, 1996.