



Revue *Hybrid*, n° 5 « Littérature et dispositifs médiatiques »

Archives d'Achab : l'exhaustif et l'insaisissabilité dans les réécritures numériques de *Moby Dick*

Laurence Perron

Laurence Perron est candidate au doctorat en sémiologie de l'UQAM et au doctorat en littérature comparée de Rennes, sous la direction de Joanne Lalonde et d'Emmanuel Bouju. Éditrice web du magazine *Spirale*, elle est aussi corédactrice en chef de la revue *Postures*. Sa thèse porte sur les enjeux entre filature et filiation dans les récits biographiques contemporains numériques.

Résumé

Moby Dick in Pictures (2011), de Matt Kish, et *Emoji Dick* (2010), de Fred Benenson figurent au nombre des incalculables reprises du classique de Melville. La première œuvre est une réécriture visuelle du roman où chaque page est remplacée par une illustration qui lui correspond, alors que la seconde est une traduction participative et semi-automatisée de *Moby Dick* en *emojis*. Il s'agira dans cet article de déterminer comment ces deux œuvres, qui s'inscrivent dans une esthétique et une pratique numériques, reportent et commentent les préoccupations dont le texte initial est investi. À partir des motifs de l'exhaustivité et de l'insaisissabilité qui frappent le corps du cachalot ou celui du texte, nous soutenons que Kish et Benenson mobilisent des thèmes melvilléens tout en formulant, par les spécificités de leur convocation respective, une réflexion sur le travail de reprise intertextuelle en contexte numérique.

Mots clés

emojis, exhaustivité, hypertextualité, Melville, réécriture

Mise en ligne : 18 décembre 2018

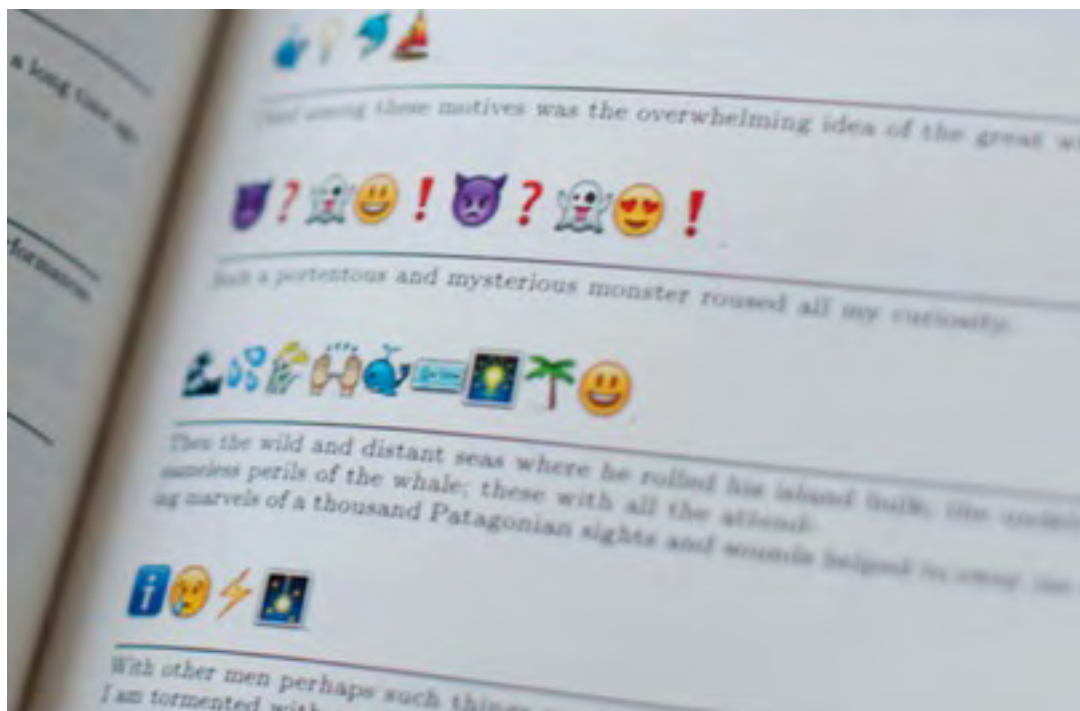
Texte intégral (format PDF)

Prenant le parti d'épuiser la cétologie, le roman *Moby Dick* est immanquablement lié à un imaginaire de l'exhaustivité et de l'encyclopédie. Éric Plamondon dira qu'il

est à la fois un récit de voyage, une étude cétologique, un exposé sur les techniques de la chasse à la baleine, une analyse de l'industrie baleinière, une méditation métaphysique et une gigantesque allégorie¹. C'est un roman complexe [...] traversé par une multitude de savoir².

1. Ishmael affirmera par ailleurs « défaillir dès [qu'il songe] à l'envergure de [s]on étude, comme s'il fallait y faire entrer toutes les sciences, toutes les générations de baleines, d'hommes, de mastodontes passés, présents et à venir [...] » (Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 464).
2. Éric Plamondon, *La Quête électromagnétique des savoirs dans Moby Dick*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997, p. 29.

Fig. 1



Jeff Benenson, *Emoji Dick*, Morrisville, Lulu Press, 2010.

Or, cette valeur encyclopédique attribuée au texte le place d'office dans une dynamique de l'épuisement, puisque la logique encyclopédique veut qu'il y ait synthétisation, en un seul ouvrage, de la totalité des savoirs³. Cependant, comme le fait remarquer Jean-Marie Santraud dans son introduction au roman, « si Melville donne l'impression de vouloir être exhaustif, son intention est autre : il veut démontrer au contraire que l'homme, en dépit des moyens d'investigations dont il dispose, ne pourra jamais cerner le problème de la baleine⁴ ». Il faut dire qu'Ishmael lui-même en fait l'aveu, parlant de son grand œuvre comme d'un travail forcément lacunaire, puisque « dans les entreprises humaines, tout ce qui se prétend intégral ne peut être qu'erroné pour cette raison même⁵ ». Le véritable exercice n'est donc pas de constituer un savoir total par le biais de l'épuisement, mais plutôt de rendre évidente l'impossibilité d'une telle démarche par l'achoppement effectif de sa mise en pratique. Ceci étant dit, même si la tentative est d'avance vouée à l'échec, sa défaite, pour être représentée, nécessite une poétisation de cette problématique de l'exhaustivité.

En tant que réécritures du célèbre classique, *Moby Dick in Pictures* de Matt Kish et *Emoji Dick* de Fred Benenson reconduisent et commentent les préoccupations dont le texte initial est investi, tout en composant avec les particularités du support numérique qu'elles se donnent. Après avoir brièvement exposé le caractère livresque mais paradoxalement illisible de la baleine, il s'agira donc de montrer comment sont reportées ces questions au sein des intertextes melvilléens.

Si l'objet du roman *Moby Dick* est la baleine, il faut toutefois mentionner que la baleine elle-même y est régulièrement assimilée à l'objet livre. Cette adéquation devient une évidence dans certains passages, comme le chapitre capital consacré à la cétologie, où Ishmael établit une classification des différents types de baleines en les catégorisant par volumes (in-folio, in-octavo, in-douze⁶). En dépit du mystère que représente son anatomie encore à déchiffrer,

3. Nous ne sommes évidemment pas les premiers à proposer cette interprétation : « L'amalgame romanesque des savoirs se présente donc dès le départ dans l'appareil textuel de *Moby Dick*. L'idée de totalité, le désir de recouvrement du monde par le langage et la volonté de constituer un tout se voient déjà dans la somme des fragments qui ouvrent le roman » (Éric Plamondon, *La Quête électromagnétique des savoirs dans Moby Dick*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997, p. 31).

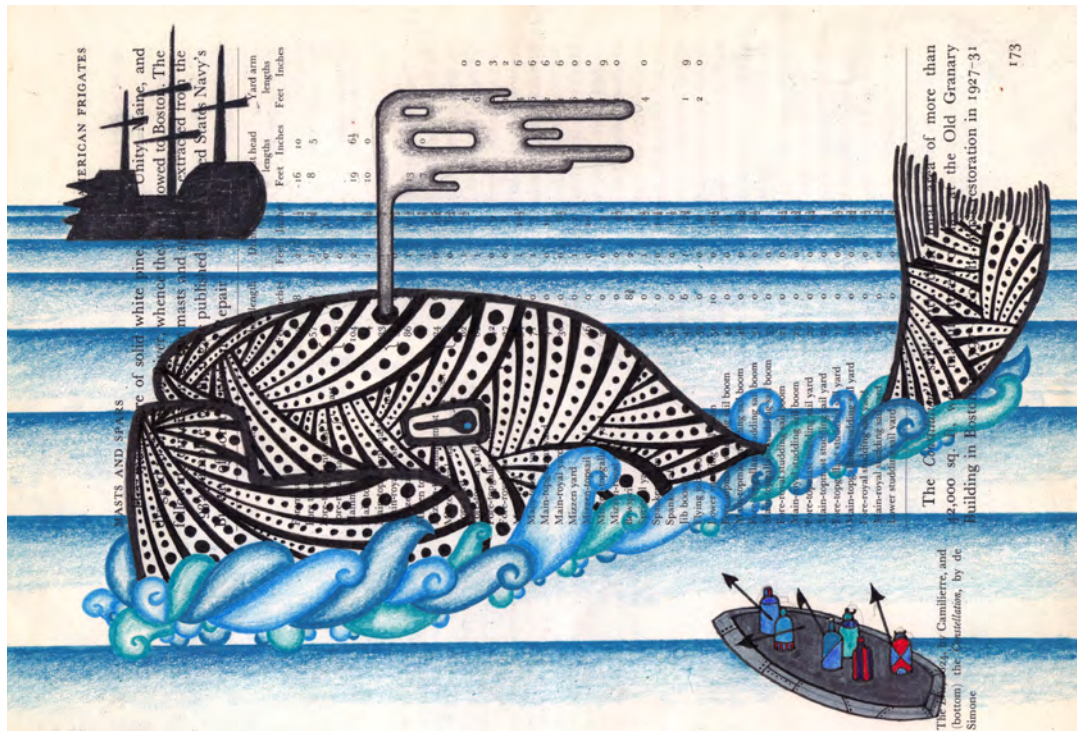
4. Jean-Marie Santraud, « Introduction », in Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 8.

5. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 170. Il ajoute encore ceci : « Je tenterai rien de moins qu'établir une classification d'éléments chaotiques [...] » (p. 169).

6. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 172.

leur surface de peau est éloquent : enrobée dans cette couverture polysémique, la baleine est « couturé[e] » de « hiéroglyphes mystiques »⁷. Le texte spécifie encore que « [p]resque toujours, elle est sillonnée de toutes parts et en tous sens de lignes obliques sans nombre, droites et serrées comme celles des plus belles gravures italiennes »⁸.

Fig. 2



Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011.

Comme pour faire contrepoids à cette surdétermination sémantique du corps léviathanesque, on parle souvent de sa blancheur. Car si la baleine est définitivement textuelle, il faut encore ajouter qu'elle se rédige dans une écriture difficile à déchiffrer. Dans *Moby Dick*, Ishmael nous signale que l'écriture s'enroule, s'adapte à son objet : « Vu sa masse imposante, la baleine est un sujet rêvé pour exagérer, et, d'une façon générale, discourir et s'étendre⁹. » Si l'écriture dans laquelle se rédige cette baleine-texte doit être aussi monumentale que son sujet, il devient également nécessaire qu'elle soit aussi méandreuse, labyrinthique et insaisissable que le léviathan. Ainsi le roman dépeint avec insistance le sillon de la baleine comme un ensemble de « méandres compliqués » ou un « redoutable réseau »¹⁰. Lors de la scène finale, « la Baleine blanche crois [e] et recrois [e] de mille manières les lignes qui lui [sont] attachées, [...] halant les pirogues condamnées vers les fers fichés dans sa chair [...] »¹¹. « [E]ntraînant à sa suite les lignes emmêlées », elle laisse derrière elle « un écheveau inextricable de lignes »¹². Dans un instant de terreur lucide, Starbuck lui-même, instance du discours rationnel de l'œuvre, aura ces mots troublants : « l'indicible m'a lié à lui et me remorque avec un câble pour lequel il n'est point de couteau¹³ ». On voit bien, dans l'expression de cette angoisse, que ce qui entraîne Starbuck et son équipage vers le naufrage relève de l'indicibilité et de l'inénarrable.

7. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 237.
 8. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 331.
 9. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 463.
 10. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 308.
 11. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 556.
 12. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 557.
 13. Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 204.

Le cachalot échappe à la représentation, ne peut être saisi que dans une captation partielle, toujours lacunaire, de son image. Santraud trouve d'ailleurs des échos à cette hypothèse dans la démarche même de Melville puisque la dissémination de l'information cétologique crée obligatoirement des allers-retours et des circonvolutions dans le parcours du roman. Puisque le lecteur n'a pas non plus de prise directe et complète sur la baleine, il lui faut naviguer dans le texte, se déplacer en réseau pour en obtenir une image globale¹⁴. Si l'indéchiffrabilité de cette baleine-texte semble évidente, il reste tout de même à déterminer comment, compte tenu de ce caractère éminemment fuyant, Kish et Benenson arrivent à jongler avec la reprise ou la reproduction d'une image qui leur échappe. Comment rendent-ils compte du rapport de *Moby Dick*, le livre, et de Moby Dick, le cachalot, à l'exhaustif, tout en restant fidèle à l'insaisissabilité fondamentale de la baleine ? Il semble que, dans ces reprises, le monstre soit incarné autant par la baleine que par le classique de Melville : comment parvenir alors à dompter l'un comme l'autre ?

Melville en héritage : images de l'indicible chez Kish

La démarche de Matt Kish prend en compte cet enjeu de l'œuvre melvillienne. Pendant 552 jours consécutifs, soit le nombre de pages que comporte le texte original, Matt Kish crée une illustration qui correspond au texte de la page, qu'il reproduit en procédant de manière linéaire. Ces dessins sont ensuite diffusés au quotidien sur le site de l'auteur avant de devenir un livre imprimé. Les dessins sont tracés sur du papier *éphémère* où l'on croit discerner des cartes ou des schémas qui rappellent les manuels d'assemblage. En contrepartie, la friabilité du support et l'effacement graduel des informations qui y sont imprimées indique aussi une progressive disparition de ce recensement, et signalent alors son impossibilité constitutive. Ces papiers éphémères, parce qu'ils sont sélectionnés à partir d'un ensemble prédéterminé, permettent à la fois l'entrée d'une symbolique de l'aléatoire et de la contrainte dans l'œuvre. Leur présence suggère aussi que toute surface à recouvrir est toujours déjà palimpseste. Ils sont difficiles à déchiffrer, ce qui prive le lecteur de toute possibilité de retracer précisément leur origine. Cette intraquabilité n'est pas le fruit du hasard : à propos du texte original, Kish dit qu'il a « senti qu'il y avait davantage caché sous les mots et [qu'il savait] qu'il s'agissait d'une histoire vers laquelle [il pourrait] revenir encore et encore¹⁵ ». À cette intuition, Kish propose une réponse formelle qui cherche à rendre l'effet d'insaisissabilité qu'il ressent lui-même, à la lecture du roman de Melville.

L'opacité des dessins témoigne d'une volonté de rendre hommage au texte qu'ils illustrent. Chaque dessin est accompagné, en vignette, du numéro de la page d'origine auquel il correspond, ainsi que d'une citation qui lance alors le lecteur sur la piste du récit de Melville dont il essaie de restituer la cohérence, à partir des fragments lui étant distillés. À chaque illustration est également accolée une date de production pour que le lecteur puisse suivre, en même temps que celui qu'effectue Ishmael sur les mers, le périple de Kish à travers ce roman-fleuve du XIX^e siècle. De l'aveu de Kish lui-même¹⁶, la figure de l'artiste se superpose, dans sa démarche, à celle du narrateur de l'œuvre, mais aussi à celle du capitaine Achab. Happé par le texte – ou son absence partielle, en l'occurrence – le lecteur se transforme en chasseur acharné des signes, tentant de dépister les traces résiduelles des mots et de l'imagerie melvillienne à travers les illustrations. Le lecteur sent bien que Kish est sensible à la dimension exhaustive du projet d'origine, en plus de proposer lui-même une forme d'épuisement supplémentaire et inédite du livre. Cette volonté d'exhaustivité ne se départit cependant jamais du souci de montrer à quel point elle ne peut échapper à son propre échec. Si plusieurs dessins pointent en ce sens, nous nous attarderons plus spécifiquement sur ceux qui ont pour objet la mise en image du cachalot.

Dans certains dessins¹⁷, le corps opaque de la baleine obstrue complètement le sous-texte, qu'il est alors impossible de deviner, tandis qu'à l'inverse d'autres images, comme

14. Jean-Marie Santraud, « Introduction », in Herman Melville, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989, p. 9.

15. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. VI. Notre traduction.

16. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. XII. Notre traduction.

17. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 6.

la main d'Ishmael, restent absolument transparentes, ne constituent qu'un contour qui n'empêche pas le déchiffrement. En tant que première apparition d'une image de baleine au sein des illustrations, cette planche inaugure un motif récurrent chez Kish, celui voulant que toujours les mots disparaissent derrière l'immense monstre marin. En milieu d'ouvrage par exemple¹⁸, l'ombre de la baleine, tracée dans un noir opaque, couvre une page sur laquelle se trouvait préalablement une véritable planche anatomique de l'animal. L'imaginaire ravale alors l'expertise scientifique dans un régime de représentation qui relève bien davantage de la fabulation. En certaines occurrences, sa silhouette forme un labyrinthe¹⁹ ; en d'autres, c'est le jet qu'elle expulse qui devient dédale²⁰. Elle est tantôt écriture, comme lorsque sa tête s'apparente à un phylactère²¹, tantôt feuillet vierge, surface blanche qui vogue dans une mer de lettres²². Sa corpulence est alors représentée comme une tache blanche, un trou ou une superposition sur le texte, une fente qui avale l'écriture²³.

Une ambiguïté fidèle à celle générée par le texte de Melville se perpétue chez Kish, puisqu'encore ici la ligne s'affole, s'emballe, s'emmêle. Souvent, celle qui figure dans le texte initial du papier éphémère est couverte par une suite de spirales, de lignes cursives, qui rendent incompréhensibles les premières, quant à elles linéaires²⁴. Leur indiscipline contrecarre donc la droiture de celles qui figuraient sur la page au départ. D'autres dessins sont pour leur part tracés sur du papier ligné vierge. Or, un tel papier suppose un usage scripturaire à venir, vise à recueillir une composition ordonnancée et linéaire. Ainsi, l'absence de mots sur la page devient d'autant plus visible que ce support était destiné à les recevoir et, dans les rares cas où il y a toutefois des mots, ceux-ci ne respectent pas du tout les couloirs tracés d'avance pour eux²⁵. Dans de nombreux cas, lorsque le corps de la baleine fait obstacle, il recouvre des cartes géographiques coloniales ou des glossaires²⁶, soit des systèmes de mise en forme d'un savoir circonstanciel, périmé. Ils évoquent aussi l'idée d'un territoire sous-jacent à l'œuvre, que cette dernière viendrait recouvrir. Pareillement, lorsque les images initiales sont visibles, il s'agit souvent de schémas décrivant d'étranges mécanismes, comme si devenaient soudain visibles les rouages du classique américain. Bien qu'il soit difficile de dire à quoi ces schémas réfèrent, il est intéressant que ces structures en particulier survivent à l'effort de recouvrement. En effet, il ne s'agit pas d'un langage familier mais plutôt d'un jargon non narratif, un discours technique – et peut-être Kish préfère-t-il y avoir recours en raison de ses qualités graphiques, le diagramme et le schéma s'exprimant par les voies de l'image. Car bien que de nombreuses pages soient couvertes de mots, l'écriture y figure plus souvent en tant que signe pictural plutôt que scripturaire. Le mot devient alors une stratégie graphique, cesse pour en temps d'être référentiel. Ainsi, bien que les dessins soient dotés d'une grande narrativité, ils se refusent à l'écrit, en privent le lecteur au profit de l'image. Ce faisant, ils englobent le texte tout en le rendant inaccessible ; en même temps, le lecteur reste maintenu dans une position intermédiaire où il est forcé d'en prendre acte, sans toutefois pouvoir lire.

L'hypotexte donne alors l'impression de déborder hors de ses propres contours, une idée reconduite par l'omniprésence d'un imaginaire et d'une iconographie du submergément. Cette obsession de l'excès et de l'en-dehors explique en partie le foisonnement de dispositifs paratextuels dans les papiers éphémères utilisés comme support par l'auteur. Le surgissement de préfaces et de pages de garde suggère un débordement hors des limites du texte, qui se répand à l'extérieur de son cadre initial. Mais faudrait-il s'étonner que l'œuvre formule ce commentaire, alors qu'elle s'inscrit elle-même dans une logique de la reprise qui exige justement que le texte sorte de ses propres limites, aidé en cela par le concours d'un autre ?

Cette impression est relayée par l'irruption de fragments provenant d'un texte intitulé *Glossary of hand stitches* qui reconduit à la fois l'idée du travail encyclopédique (*glossary*)

18. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 350.

19. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 135.

20. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 227.

21. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 153.

22. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 538.

23. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 182.

24. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 73, 102, 272, 536, 537.

25. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 193.

26. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 40, 128.

mais aussi de la couture (*stitches*) manuelle et donc, d'un même élan, de la courtepointe²⁷. Cette courtepointe est encore celle du corps léviathanesque, mais devient aussi une métaphore de l'hypertexte. En effet, le projet de Kish est en soi une gigantesque courtepointe de voix ; celle d'Ishmael, de Melville et des anonymes ayant rédigé les papiers éphémères qui, ultimement, forment chorus avec la sienne propre. Beaucoup des phylactères sont tirés de vraies bandes dessinées, signalent donc la présence d'une parole autre, découpée, recyclée et recollée à de nouvelles fins. Par ailleurs, certaines de ces bulles cachent le texte du papier éphémère mais, alors que tout le phylactère est opaque, les épaisses lettres du discours retranscrit sont quant à elles laissées vides, ce qui permet au texte initial de transparaître. Difficile de rendre plus éloquent le fait que les mots de Melville sont traversés par d'autres, derrière eux, qui ne disparaissent pas bien qu'on les recouvre. *Moby Dick*, devenu aussi parcellaire dans le cadre de cette reprise, ne peut désormais être indépendant de l'image qui en constitue l'extension nécessaire. À l'inverse, l'image, quant à elle, n'est compréhensible que de manière référentielle, en rapport à ce qui la précède et dont elle est originaire. Et, de fait, c'est ce que semble chercher à nous signifier la tentative elle-même : que le texte, même s'il est retranscrit tel quel, quoique charcuté dans l'ouvrage de Kish, change inévitablement du simple fait de sa transposition, de sa déportation en d'autres lieux.

***Emoji Dick* : « To produce a mighty book, you must choose a mighty meme »**

Nous avons déjà mentionné combien l'image de la courtepointe, qui évoque aussi l'aspect artisanal du travail de Kish, à mi-chemin entre techniques manuelles et numériques, pointe efficacement le procédé à l'œuvre dans *Moby Dick in Pictures*. Cette analogie entre texte et tissu hybridés devient cependant encore plus pertinente lorsqu'il s'agit de commenter le travail coordonné par Fred Benenson. Si *Emoji Dick* représente lui aussi un travail de moine, les moines qui l'effectuent ici sont cependant robotiques. Orchestré par un seul individu, *Emoji Dick* est le produit d'une collaboration entre plusieurs intervenants – dont le plus impliqué reste sans doute une machine. En effet, il s'agit d'un texte qui, plutôt que de retranscrire *Moby Dick* page à page en image, le traduit phrase à phrase en langage *emoji*. Le projet, lancé par Fred Benenson, est issu d'une compilation de *etexts* de *Moby Dick* qui a par la suite été soumise à un processus de traduction appelé « Amazon Mechanical Turk ». Ce nom désigne une plateforme où, moyennant de petites rétributions, des usagers sont invités à accomplir des microtâches nécessaires au bon fonctionnement d'une intelligence artificielle, comme certaines opérations simples qui nécessitent l'intervention du jugement humain. Dans le cadre de ce projet en particulier, un traducteur automatique devait proposer trois traductions possibles en *emoji* pour chaque phrase de *Moby Dick*. Ces trois versions étaient ensuite consultées par un usager qui, à travers le *turk*, sélectionnait celle qui, à son avis, s'approchait le plus fidèlement du sens originel de la phrase. Ces sélections ont été compilées jusqu'à ce que soit obtenue une version intégrale du texte. Le lecteur croit alors voir se reconstituer, dans l'assemblée de ces traducteurs, une reproduction de l'équipage du *Péquod* – d'autant plus que celui-ci s'embarque dans une entreprise qui paraît aussi fantasque que la vengeance d'Achab. Mais qui, de la machine, du programme, de l'auteur original ou du compilateur, ferait alors office de capitaine, pour cet étrange navire ?

Le texte lui-même fait état de sa paternité trouble. La page de garde l'attribue à Herman Melville, Benenson étant présenté comme un compilateur. Pourtant, *Emoji Dick* est placé sous copyright. Peut-on en déduire que l'auctorialité du texte n'est pas déplacée et qu'il s'agit d'une simple traduction ? Certainement pas autant, en tout cas, que le serait une version en français du texte original, puisque les *emojis* ne constituent pas une langue mais plutôt un protolangage. Ils s'instituent en un système idéogrammatique restreint, dont le potentiel de signification est beaucoup plus lacunaire, dont la portée et le potentiel de signification est beaucoup plus modeste compte tenu de sa structure limitative. Ainsi, une phrase très simple donnera une traduction inutilement complexe et incompréhensiblement longue. Inversement,

27. Matt Kish, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011, p. 18.

une phrase très longue peut donner de très courtes traductions. Dès que les phrases dépassent la demi-douzaine de mots, le lecteur peine à comprendre la logique de la traduction. Le même problème survient dès que le texte original tend vers l'abstraction : le traducteur automatique est frappé d'une incapacité à traduire des concepts ou des choses plus concrètes mais spécifiques, comme le sont les noms propres. S'il était possible d'affirmer que Melville et Kish ont pour préoccupation la question de l'insaisissabilité, il faut tout de même ajouter que, dans *Emoji Dick*, le brouillage référentiel est un élément encore plus constitutif du discours dans lequel l'objet s'énonce, puisqu'il touche à la langue même.

Pourtant, comme le mentionne Paddy Johnson dans sa préface de l'ouvrage²⁸, les *emojis* ont pour fonction d'ajouter une variation visuelle bienvenue aux conversations virtuelles, notamment car le « geste iconographique » qu'ils représentent permet une clarification des messages. C'est donc qu'en temps normal, les *emojis* n'embrouillent pas la conversation mais la rendent plus limpide en dirigeant l'interprétation par leur fonction expressive et en remplissant ainsi le rôle qu'occuperait normalement l'attitude non verbale ou l'intonation. Mais l'interprétation d'un *emoji* reste toujours circonstancielle. Ainsi l'allure imposante et l'opacité de la traduction obligent le lecteur à effectuer une lecture en survol, alors que la présence du texte original permet qu'il y ait une véritable lecture plutôt qu'une simple captation visuelle par balayage. La coprésence ne permet donc pas véritablement de lire les phrases traduites en *emoji* mais plutôt de signaler à quel point elles font montre d'une inadéquation impressionnante avec le texte original. L'ampleur de cette ambiguïté constitutive du signe *emoji* correspond à merveille à un texte comme *Moby Dick*, puisqu'il reconduit le motif de l'insaisissabilité.

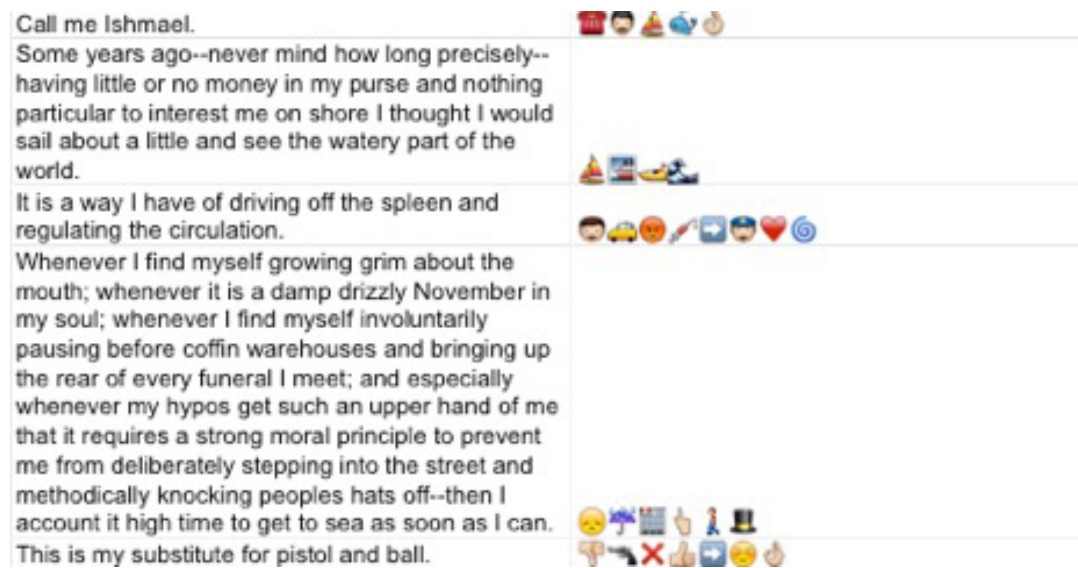
Pour en faire une brève démonstration, il suffit de se concentrer spécifiquement sur les cinquante premières pages de cet imposant ouvrage, et sur les occurrences qu'on y trouve de la baleine afin d'établir quelques statistiques révélatrices. La coprésence du texte et de sa traduction permet d'effectuer cette analyse en deux temps : d'abord en dénombrant l'apparition du mot « whale », ensuite en comptabilisant celles du pictogramme *emoji* qui lui est associé. Sur vingt-quatre occurrences au total, il y a uniquement trois où l'on assiste à une coprésence des deux termes (six en incluant les dérivatifs comme *whalin'*, *whalemen*), ce qui représente au mieux 25 % des occurrences. Il suffit de s'en tenir là pour comprendre à quel point il semble difficile d'établir des normes de traductions pour un nom commun aussi simple que *whale*, qui possède pourtant un pictogramme attiré. Il est clair que plusieurs autres mots ou groupes de mots se retrouvent dans une situation similaire. Le résultat statistique rend tout à fait visible la question de l'irreprésentabilité du cachalot et de l'emmêlement des lignes. Celle du dessous (le texte) et celle du dessus (les *emojis*) n'arrivent pas à créer un effet de concordance, ce qui donne à la fois l'illusion d'un empêchement, et celle d'une submersion du sens sous la surface, les *emojis* flottant en surplomb du texte, caché quant à lui sous la ligne de flottaison qui les sépare l'un de l'autre.

On peut reproduire l'expérience avec certaines expressions, comme le mythique « There she blows » hurlé par les matelots en vigie. Encore une fois, ce choix n'est pas dénué d'attrait, puisque cette expression est supposée signaler, dans le roman, les apparitions de la baleine à la surface de l'eau. Du haut de la hune, le marin apparaît comme le déchiffreur de l'océan qu'il scrute, adopte une posture d'interprétant. C'est lorsque ce fameux monstre scripturaire surgit (et, par conséquent, que ses signes apparaissent) que le lecteur voit sourdre ce cri dans le texte. Selon toute probabilité, puisqu'il s'agit d'une locution figée, cette expression devrait être chaque fois associée à une traduction identique. Le texte en *emojis* en donne au contraire à voir un nombre si impressionnant de variations qu'il serait difficile de soutenir la validité de son dispositif de traduction. Cela dit, si le processus échoue à traduire véritablement le texte, il réussit tout à fait à rendre préhensible son impénétrabilité initiale et, en ce sens, il lui reste fidèle. *Emoji Dick* éclairerait alors le texte de Melville en actualisant certaines des virtualités qui n'étaient pas prévues par le texte d'origine mais qui, quoique non reliées à une intentionnalité auctoriale de départ, restent pertinentes.

28. Jeff Benenson, *Emoji Dick*, Morrisville, Lulu Press, 2010, p. XIII.

Le prosthétique et la métaphore de la navigation

Fig. 3



Jeff Benenson, *Emoji Dick*, Morrisville, Lulu Press, 2010.

Cette suggestion semble tout à fait en accord avec la position que tient Sophie Rabau en proposant de penser l'histoire littéraire comme un réseau où chaque nouvelle donnée viendrait altérer la configuration de l'ensemble. Dans *L'Intertextualité*, elle propose de ne plus envisager la littérature comme un *fleuve* où se trouverait, en amont, l'hypotexte se déversant de manière linéaire et continue dans ses hypertextes en aval, mais plutôt comme une bibliothèque, un bassin que le lecteur parcourt au fil de ses efforts herméneutiques. Or, *Moby Dick* le suggère, fleuve et bibliothèque ne sont pas si dissemblables l'un de l'autre. Déjà, le texte se place lui-même dans un régime accru d'intertextualité en convoquant une quantité impressionnante de références scientifiques, bibliques, littéraires. Son univers thématique et sa diégèse contribuent à un imaginaire de la prothèse – qu'il suffise de penser à la jambe artificielle d'Achab ou au bras de bois du capitaine Boomer. Les textes de Kish et Benenson sont, dans ce sens, en vérité des formes prothèses, puisqu'ils ne réécrivent pas le texte, refusent d'en changer les mots. Il se contentent plutôt d'y additionner quelque chose, après l'avoir amputé. Tous les mots qui suivent l'avant-propos de *Moby Dick in Pictures* ne sont pas ceux de Kish ; ils sont issus ou bien des papiers éphémères, ou bien du texte de Melville. Paddy Johnson souligne d'ailleurs que le langage *emoji* « [is] designed to augment conversations²⁹ ». La prothèse, en tant qu'elle vise à remplacer l'organe manquant et place, du même coup, l'accent sur sa disparition, permet bien de cerner les enjeux de narration de *Moby Dick* puisqu'il s'agit d'un récit qui vise à reconstruire le *Péquod* perdu par les voies du texte, d'une parole qui vient compenser l'absence du membre ou du vaisseau fantôme. Mais alors, faudrait-il encore se demander, est-ce le dispositif intertextuel lui-même qui viserait à être épuisé, ou plutôt l'objet que celui-ci tendrait à élire ? De quel immense poisson s'obsède au juste cette capture ? De quoi, finalement, l'intertexte serait-il l'Achab ?

Ce qui est d'autant plus intéressant ici, c'est que l'hypertextualisation (au sens de Gérard Genette) de *Moby Dick* peut être comprise dans la seconde acception du terme, puisque les reprises abordées sont de nature partiellement numérique. Dans son article « Naviguer entre le texte et l'écran³⁰ », Bertrand Gervais propose justement de concevoir la métaphore de la navigation internet comme principe de lecture et protocole d'utilisation du Web. Le terme de navigation serait le plus adéquat pour décrire les processus de lecture à l'ère hypermédiatique. L'auteur mentionne par ailleurs la convocation de certaines expressions

29. Jeff Benenson, *Emoji Dick*, Morrisville, Lulu Press, 2010, p. XIII.

30. Bertrand Gervais, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », *Les Défis de l'édition à l'ère de l'hypertexte*, Paris, Presses de l'ENSSIB, « Référence », 2002, p. 49-68.

aqueuses pour définir les pratiques en ligne comme le *surf*, le phare, la barre, l'île, etc. Ces pratiques sémiotiques n'étant en 2002 pas encore bien comprises, leur déchiffrement n'aurait pas encore atteint le stade de l'analyse sémiologique. Ces productions hypermédiatiques seraient frappées, sans doute jusqu'à aujourd'hui, de ce qu'il appelle une indéchiffrabilité médiologique, la métaphore de la navigation faisant aussi état du caractère lacunaire d'une lecture où l'interprétant ne reste qu'en surface, sans effectuer de véritable plongée dans le texte³¹.

Bertrand Gervais insiste par ailleurs sur l'idée que la numérisation va de pair avec l'entrée en jeu d'une écriture invisible, celle du code de programmation, ce qui donne une dimension nouvelle à l'hypotexte qui est ici un *texte du dessous* que suggère déjà l'étymologie du terme. Qui plus est, le code dans lequel se rédige une production hypermédiatique, ne pourrait pas être une langue davantage étrangère pour beaucoup de lecteurs. Pour le plaisir de jouer sur les mots, ajoutons encore qu'une locution comme « être en ligne » devient polysémique dans le cadre d'une analyse de *Moby Dick* qui s'attarde précisément à l'intrication de celle-ci.

Bref, il est aisé de saisir que l'hypermédiatisation du texte de Melville ne permet pas seulement à ses successeurs de diffuser leur réécriture de *Moby Dick*, mais aussi de relire autrement le texte d'origine. Elle autorise une réinterprétation complète du classique où, au-dessus des nombreuses superpositions de commentaires critiques déjà formulés, vient résolument se former une nouvelle strate de sédimentation que le lecteur n'a pas fini de chercher à démêler – et ce, toujours en courant le risque d'être englouti. Si ces hypothèses restent encore à explorer plus avant, il est certain qu'en termes melvilléens, la baleine du Web reste encore à capturer et que, bien que le terme *Internet* puisse laisser croire l'inverse, les filets pour la saisir n'ont pas encore été tissés.

BIBLIOGRAPHIE

- BENENSON Jeff, *Emoji Dick*, Morrisville, Lulu Press, 2010.
- BRYANT John, « Rewriting « Moby-Dick » : Politics, Textual Identity, and the Revision Narrative Author(s) », *MLA*, vol. 125, n° 4, 2010, p. 1043-1060.
- GERVAIS Bertrand, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », in Benoît EPRON, Marcello VITALI-ROSATI, *Les Défis de l'édition à l'ère de l'hypertexte*, Paris, Presses de l'ENSSIB, 2002, p. 49-68.
- KISH Matt, *Moby Dick in Pictures. One Drawing for Every Page*, Portland, Tin House Books, 2011.
- MELVILLE Herman, *Moby Dick* [1851], Paris, Flammarion, 1989.
- PLAMONDON Éric, *La Quête électromagnétique des savoirs dans Moby Dick*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1997.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- SANTRAUD Jean-Marie, « Introduction », in Herman MELVILLE, *Moby Dick*, Paris, Flammarion, 1989.
- SZENDY Peter, *Les Prophéties du texte-Léviathan, lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004.

31. Il faut d'ailleurs dire que ce travail lui-même n'échappe pas, ironiquement, à cette condamnation, puisque nous nous contentons d'y analyser les reprises numériques en examinant le dispositif plutôt que le résultat produit par ce dernier.