



LA PRÉSENCE VIVE DE L'IRRATIONNEL DANS LE ROMAN DE SCIENCE-FICTION *LES FURTIFS* D'ALAIN DAMASIO

Julie CROHAS COMMANS

Carroll College, Montana – États-Unis

Résumé

Jouant des outils de la science-fiction dystopique par l'accès qu'elle donne à l'irrationnel, tout en préservant la proximité qu'elle permet avec le lecteur, Alain Damasio poursuit dans *Les Furtifs* (2019) l'élaboration d'une définition du vivant débutée dès ses premiers écrits. Notre condition humaine y est interrogée par l'intermédiaire d'une narration polyphonique mouvante, où typographie et création langagière s'adaptent continuellement à la présence furtive, celle de cet être hybride, personnage éponyme du roman, dont l'existence échappe à l'entendement et qui propose de reconsidérer, au prisme de l'altérité, notre propre pluralité. Cette approche permet au lecteur de se libérer des limites de la raison et d'envisager une présence vive qui demande une adaptation de notre compréhension du monde, afin d'accéder à une réalité plus complexe, telle qu'elle est illustrée dans le roman par une poétique de l'irrationnel.

Mots-clés

Alain Damasio – Science-fiction – Hybride – Mouvant – Vivant – Pluralité.

Abstract

By drawing on the tools of dystopian science fiction that grant access to the irrational while preserving the closeness it establishes with the reader, Alain Damasio continues in *Les Furtifs* (2019) the elaboration of a definition of the living, an undertaking initiated in his earliest writings. Our human condition is questioned through a polyphonic narration in constant motion, where typography and linguistic invention continually adapt to the furtive presence of this hybrid being, eponymous character of the novel, whose existence escapes understanding and invites us to reconsider, through the prism of alterity, our

own plurality. This approach enables the reader to free themselves from the limits of reason and to envisage a vivid presence that calls for an adaptation of our comprehension of the world, in order to access a more complex reality, as illustrated in the novel through a poetics of the irrational.

Keywords

Alain Damasio – Science fiction – Hybrid – Moving – Living – Plurality.

« Nous les fifs, on... On sent les frissonnes de tout ce qui fouge, vit... On tend leur musique, je tends la musique du riz qui pousse, je sangue comme un ragondin sonne, une truite, comment tu symphonises, toi... » (Damasio, 2019, p. 658)¹. Dans son dernier roman intitulé *Les Furtifs* (2019), Alain Damasio introduit un nouvel être, dont le corps, les déplacements et le langage défient les limites de notre raison. Le furtif, puisque tel est son nom, vit à nos côtés sans jamais se faire voir, ne se laissant saisir ni par la force physique, ni par le savoir scientifique. La nécessaire suspension d'incrédulité de la science-fiction, définie par Samuel Coleridge (1983, p. 134) est ici posée : qui pourrait croire en un hybride, à la fois animal, végétal et minéral, invisible à nos yeux, capable de reproduire tous les sons qui l'entourent, apte à se séparer d'un bras ou d'un œil ou bien au contraire à assimiler une oreille ou une branche pour assurer sa survie ? La dystopie à laquelle recourt l'écrivain ne cherche cependant ni l'affirmation ni la négation de la réalité d'une telle existence. L'expérience de pensée science-fictionnelle (Descombes, 2022) est maintenue par la narration polyphonique, chaque preuve fournie étant presque systématiquement remise en cause par le point de vue d'un des multiples personnages-narrateurs du roman. Le lecteur est de la sorte invité à solliciter son intuition, selon la définition qu'en donne Bergson dans *L'Évolution créatrice* (1907), afin d'arpenter « un parcours singulier » (Saint-Gelais, 1999, p. 141), lui permettant d'envisager l'irrationnel à travers ce furtif « hypervivant » (p. 387) échappant à l'entendement.

Depuis plus de vingt ans, Alain Damasio explore la proximité des univers dystopiques « nourri[ssant] une réflexivité sur nos régimes d'historicité » (Langlet, 2022). Il en résulte plusieurs nouvelles et trois romans de science-fiction, *La Zone du Dehors* (1999), *La Horde du Contrevent* (2004), et *Les Furtifs* (2019), mais aussi un essai, *Vallée du Silicium* (2024), où il développe une réflexion en rhizomes² sur la nécessité d'« une remontée aux sources du vivant », d'un « dépassement de nos limites » non pas « sous une forme technologique et "augmentée" » (Damasio, 2024, p. 603), mais au contraire à travers une approche organique, vive et sensiblement irrationnelle. L'œuvre d'Alain Damasio dénonce les abus de la technologie et les limites de la science, la perte de nos capacités physiques et cognitives alors que nous cédonc bien trop volontairement notre mémoire et notre savoir à une société de contrôle où drones de surveillance, objets connectés et algorithmes restreignent la pensée. Réécriture joueuse de la pensée de Foucault, Nietzsche et Bergson, mais aussi de Deleuze et Guattari maintes fois cités, *Les Furtifs* précise cette démarche en rappelant l'urgence de préserver les relations et les contacts humains, mais aussi de considérer l'autre

afin d'inventer « une autre manière d'habiter le monde » (Sultan, 2020, p. 181). Pour appréhender la furtivité, il faut que l'esprit humain accepte d'élargir ses compétences et d'abandonner une méthode trop figée qui ne lui permet aucune maîtrise, pour enfin envisager une autre vérité, celle dont témoignent « l'absolue vivacité du vivant » (p. 170) et les possibles d'un réel mouvant. Alain Damasio ne se restreint d'ailleurs pas à l'écriture et s'associe fréquemment à d'autres artistes, musiciens, ou philosophes contemporains, pour des performances musicales, vocales, des scénarios vidéoludiques, ou encore de nombreuses interventions médiatiques et politiques. Une bande originale a ainsi été créée en collaboration avec Yan Péchin pour prolonger la lecture des *Furtifs*. Intitulée *Entrer dans la couleur*, elle rappelle la pluralité des moyens d'expression mis à notre disposition et la nécessité de ne pas limiter nos sens afin, au contraire, d'autoriser un tissage sensible et intuitif qui puisse donner accès à une nouvelle compréhension du monde.

Se déroulant dans un futur très proche, *Les Furtifs* suggère de prêter attention à ce que nos émotions, comme nos croyances, nos incompréhensions et notre insuffisance peuvent tout à la fois cacher et révéler du monde. La narration polyphonique, les multiples références culturelles, de même que le jeu linguistique et littéraire ouvrent l'espace nécessaire à l'observation et au doute et par conséquent à un mouvement individuel vers l'altérité et la pluralité. Il s'agira ici tout d'abord d'analyser la manière dont l'écriture d'Alain Damasio suspend la logique de notre quotidien et invite le lecteur à envisager l'irrationnel. Cela permettra ensuite, d'étudier la représentation de l'instabilité de l'entendement qui appelle à se libérer des limites de la raison par le langage et à concevoir une présence vive permettant d'établir un nouveau rapport au monde et au savoir soutenu *in fine* par ce qu'il conviendra de définir comme la poétique de l'irrationnel de ce roman.

1. Suspendre la logique pour envisager l'irrationnel

Le dernier roman d'Alain Damasio est celui qui se déroule dans le futur le plus proche de nous, temporellement – au début des années 2040 –, mais aussi économiquement, socialement et technologiquement. Les personnages évoluent dans une France devenue ultra-libérale, où les grandes villes ont été rachetées et rebaptisées par de grandes entreprises, Paris-LVMH, Nestlyon, Lille-Auchan, ou encore Orange, où chaque habitant est encouragé à s'équiper d'une bague connectée et à s'acquitter d'un abonnement pour pouvoir accéder, selon son statut, aux espaces privatisés – parcs aseptisés, centres-villes vidés

de leurs embouteillages – ou encore voir son environnement personnalisé au gré de ses besoins anticipés par les algorithmes et une intelligence artificielle omniprésente : un « technococon » (p. 277) sur mesure, dans lequel la plupart des habitants se complaisent sans jamais critiquer la surveillance constante, l'hyperconsommation ou la *réul*, cette réalité ultime modifiable selon les moindres désirs de ses utilisateurs, qui insensiblement limite choix et libertés, en privant chacun de tout contact avec ceux et ce qui les entourent. Rien de très surprenant pour le lecteur d'aujourd'hui, qui peut facilement imaginer les quelques années et les légers changements politiques, sociaux et techniques qui le séparent de cet univers.

Pourtant, la fable dystopique commence par effacer tout repère, comme s'il fallait, avant de se confronter à l'irrationnel, effacer le décor et isoler le lecteur, afin qu'il puisse se glisser entre les pages sans aucune idée préconçue ou arrêtée. Ce dernier découvre Lorca Varèse, narrateur principal des *Furtifs*, au moment où celui-ci s'apprête à entrer dans une salle blanche, « un cube vide de six mètres d'arête », où il devra compter sur « [s]a seule intuition et [s]on savoir acquis », sur « [s]on seul regard et [s]on seul corps » (p. 9) – aucune technologie n'est autorisée – pour accomplir la tâche qui lui est demandée, à savoir attraper un furtif. Or, saisir la nature de cet être a de quoi déstabiliser le lecteur, puisque précisément le furtif échappe à l'esprit humain trop attaché à la reconnaissance et à la stabilité dans la durée, qui « ne sait identifier une chose que si elle conserve sa forme dans le temps » (p. 115). En constante mutation, le furtif ne cesse, de fait, de se modifier, de se métamorphoser, de s'hybrider « composant son corps avec l'environnement » (p. 11), assimilant les êtres et objets qui croisent son chemin, se couvrant de bruyère ou de fourrure, laissant apparaître sur son corps une aile de buse, une patte de loup ou un coude de thière, selon ses besoins ou parfois involontairement. Le furtif semble être le résultat d'une évolution naturelle du vivant : il est, selon toute vraisemblance, « la plus haute forme de la vitalité » (p. 387). Il vit en symbiose dans la nature comme dans la ville, parmi nous, sans que nous en ayons conscience, sans que l'on sache depuis combien de temps nous le côtoyons. Passé maître en camouflage, il joue de ses capacités mimétiques pour se confondre avec son décor ou reproduire à la perfection les bruits qui l'entourent. Capable d'anticiper nos mouvements et réflexes, de se déplacer à des vitesses extrêmement rapides et de se glisser instantanément hors de notre vue, il est pour ainsi dire invisible, indétectable, d'autant que, pour éviter de se faire prendre, il est capable d'abandonner derrière lui, un œil, une patte, allant, dans les situations désespérées, jusqu'à

se sacrifier en se portant lui-même à très haute température, se figeant en plein mouvement, ne laissant de lui qu'une céramique, œuvre d'art à la beauté fascinante certes, mais inutile pour les scientifiques et autres militaires qui le traquent, puisqu'après ce processus de « céramification » (p. 564), il ne subsiste de lui rien qui puisse être analysé ou étudié : ni ADN, ni matière organique. De fait, le furtif à peine présenté, une évidence s'impose pour Lorca, comme pour le lecteur : il convient pour appréhender cet être hybride de le considérer selon de nouvelles perspectives. Faute de pouvoir le capturer sans le tuer, malgré l'aide d'une technologie pourtant très avancée, il faut envisager de se prêter à une approche moins rationnelle, qui ferait davantage appel à l'intuition, où nos émotions viendraient appuyer, voire remplacer nos sens, et échapper à notre vision humano-centrée pour entrevoir une altérité furtive.

Il n'y a là rien d'inacceptable pour un lecteur qui en toute logique sait qu'il a ouvert un livre de science-fiction et s'en remet à l'« estrangement cognitif » de Darko Suvin. Dans le roman d'Alain Damasio cependant, tout est fait pour que, une page après l'autre, la « remise en cause du monde empirique ou culturel du lecteur » (Saint-Gelais, 1999, p. 119) ne soit pas évidente, le rationnel étant déstabilisé par un irrationnel fréquemment entrevu. Il n'y a pas d'affirmation du surnaturel, pas de soumission à l'extraordinaire. Aucune règle tacite n'est imposée dans ce monde dystopique : le doute est permis et même encouragé, et ce dès l'incipit.

– Il est dedans...

– Comment tu peux savoir qu'il est dedans ? (p. 9)

Ce sont là les deux premières lignes du roman. Comment savoir en effet qu'un furtif invisible se trouve dans un cube vide et blanc ? S'ensuit une explication officielle, rationnelle et scientifique de la présence furtive. Malgré cela, il convient, comme cela est conseillé à Lorca de « reste[r] ouvert », de se maintenir dans « [c]et état d'incertitude fragile » (p. 10) qui permet d'appréhender le *novum* (Suvin, 1979, p. 63). L'épreuve initiale nécessite de se fier à son instinct : « *Approprie-toi l'espace, prends corps dedans*³ » (p. 11), répète Lorca. Si la réflexion scientifique est omniprésente dans le roman, elle se mêle continuellement à une intuition⁴ sensible, sans qu'elles ne s'excluent jamais l'une l'autre :

« [...] Ne cherche plus à raisonner : cherche la résonance : thermique, physique, spirituelle. Cherche ce point d'extrême disponibilité en toi [...]. N'essaie pas de *pressentir* [...]. Ne te contente pas non plus de ressentir, ce qui revient à post-sentir, car c'est déjà trop tard lorsqu'on chasse un furtif. Mais cherche plutôt à ... »

-
- *Présenter*, oui... Je me souviens de tes leçons.
 - Essaie de sentir la vitesse du présent pur. [...] Essaie d'atteindre la simple présence de ce qui se passe, flue et change. Sans cesse. (p. 20)

Le concept du mouvant, dans la lignée de Bergson, est ainsi introduit. Il avait déjà été amorcé dans la *Horde du Contrevent*, où le vif et la vitesse esquissaient les contours d'une même réflexion sur le vivant et la durée. La compréhension sera donc protéiforme, la conscience multidimensionnelle, confirmant la « spéculation sur la réalité » propre à la science-fiction (Bréan, 2012, p. 415). Il ne faut accepter aucune limite.

Dans le roman, la parole est dès lors offerte à chacun, même à ceux qui ne voient dans le furtif qu'une création de l'esprit censée faire rêver les habitants d'un monde en voie de disparition ou une manipulation gouvernementale qui ne servirait qu'à développer des outils de surveillance et de contrôle de la population toujours plus perfectionnés. Sahar, l'ex-femme de Lorca, est la première à démentir avec conviction l'existence des furtifs. Chaque preuve avancée est réfutée : les enregistrements vidéo auraient été modifiés, purs « artefacts de capteurs » (p. 13), les sculptures de céramique créées de toute pièce et placées entre les mains des chasseurs qui invariablement perdent conscience au moment des captures. Aucune preuve aussi tangible soit-elle ne prouve la réalité furtive. Même l'équipe de traque se permet de mettre en doute les évidences : « vous affirmez : "On l'a vu !" J'entends bien... C'est une interprétation psychologique. Scientifiquement, c'est plus discutable... » (p. 20). Le lecteur est mis en garde. Il en est de même pour les cérémonies balinaises mises en scène à plusieurs reprises : danses, chants, transes et invocations, au cours desquels le balian, chaman balinaise, entre en contact avec des divinités et des démons comme *Batara Kala*. Certaines de ces manifestations seraient, selon certains, des furtifs. La narration polyphonique encourage cette ambiguïté permanente, laissant au lecteur la possibilité de croire avant de comprendre et de prendre position face à l'excès de sens. C'est ce que Lorca et Sahar ne cessent de répéter, s'accusant et s'encourageant l'un l'autre. « Tu as besoin d'y croire » (p. 75). « Tu refuses d'y croire », « j'ai besoin d'y croire » (p. 77) ou encore « j'aimerais avoir cette folie d'y croire encore, d'y croire toute la vie. Moi j'y ai cru » (p. 81). Le verbe « croire » est repris plus de soixante fois dans le roman, sans compter ses variantes.

La méfiance est d'autant plus de mise qu'à la trame furtive, s'entrelace une intrigue bien plus humaine. Si Lorca veut réussir l'épreuve du blanc pour avoir la preuve de l'existence des furtifs, c'est surtout pour convaincre Sahar que leur

filles Tishka est encore en vie. L'enfant a disparu deux ans auparavant, de manière totalement inexplicable : une nuit, sans qu'aucun volet n'ait été ouvert, sans qu'aucun capteur n'ait saisi la moindre intrusion ou le moindre mouvement à l'intérieur de l'appartement. Toutes les pistes suivies, même les plus improbables, n'ont rien donné et la seule explication à laquelle se raccroche Lorca est que sa fille ait suivi un furtif. Selon ses souvenirs, Tishka lui aurait confié la veille de sa disparition, avec ses mots d'enfant, qu'elle avait un ami « fif » avec lequel elle s'amusait régulièrement dans sa chambre et qu'elle « allait partir quelques jours avec lui, qu'il allait lui apprendre à voler comme un oiseau, à se cacher, à se transformer » (p. 77). Unique hypothèse permettant d'accepter l'inconcevable pour ce père endeuillé, celui-ci s'y consacre corps et âme. Sahar, à l'inverse, souhaite faire son deuil et réfute donc avec force cette idée, rappelant que la version des faits de Lorca a changé au fil du temps et que « [c]haque fois qu'[il] convoqu[e] une réminiscence, [s]on cerveau reconstruit le réseau neuronal du souvenir, et il le déforme de proche en proche, en l'adaptant au présent » (p. 78). Le lecteur se voit ainsi partagé entre deux explications : la piste réconfortante de l'intuition et celle clinique de la schizophrénie de compensation.

L'indécidable est de la sorte longuement préservé tant il est facile de passer alternativement des évidences émotionnelles aux conclusions rationnelles. Les nombreuses approches biologique, chimique, optique, thermique, auditive mais aussi psychologique, anthropologique, ethnomusicologique, philosophique, sociologique, linguistique, théologique et artistique sont incarnées par autant de scientifiques, chercheurs, artistes, penseurs ou chaman, personnages essentiels et récurrents du roman qui se rapprochent progressivement de la « meute », noyau dur dédié à la traque furtive dont fait partie Lorca et dont le nom officialise davantage l'instinct de ses membres. Tous exposent et développent le résultat de leurs recherches avant de questionner leurs perspectives et de modifier leurs réponses, confirmant plus souvent leurs intuitions que leurs hypothèses rationnelles. Le cheminement scientifique, logique et expérimental est constamment rééquilibré par une liberté créatrice, un « élan vital » au sens bergsonien.

2. Se libérer des limites de la raison par le langage

Si la narration met subtilement en évidence l'irrationalité grâce à la présence furtive, celle-ci est progressivement étayée par une « xénoencyclopédie », selon le terme de Saint-Gelais : la création langagière, tout comme la typographie foisonnante et les jeux sonores incessants « engage[nt] l'attention stylistique,

esthétique et cognitive du lecteur » (Boisset, 2013) et l'entraînent dans un mouvement permanent qui modifie à chaque instant sa compréhension du roman, mais aussi de la furtivité-même favorisant « le processus d'apparition et d'intégration de l'étrangeté au "tissu narratif" » (Langlet, 2006, p. 24). L'instabilité de l'entendement, tout comme les limites de la raison, sont ainsi soulignées et encouragent une libération de l'esprit et, au-delà, du vivant.

Le premier indice est placé en évidence sur la page qui précède l'incipit du roman : les noms et prénoms des six narrateurs principaux des *Furtifs* (Lorca, Sahar, Saskia, Hernán, Nèr et Toni Tout-fou) sont listés, accompagnés de signes typographiques, symboles, cercles, points, accents, parenthèses, barres, apostrophes et autres ornements spécifiques à chacun d'eux. Le lecteur habitué des romans d'Alain Damasio pourrait pourtant ne pas y prendre garde, puisque cette même liste était présente à l'ouverture des deux romans précédents. Toutefois, l'usage qui est fait ici des « signes de reconnaissance des principaux personnages » diffère et témoigne d'un mouvement propre à cette narration. Conçus en collaboration avec l'artiste typographe Esther Szac, ceux-ci permettent non seulement d'identifier les changements de narrateurs dans le texte, mais aussi d'esquisser la tonalité de leurs voix, caractères et énergies. Ce sont toujours les mêmes points centrés sur la ligne – deux points, un mot, un point : « · · Arshavin · a un petit hoquet rieur » (p. 9) – qui encadrent le premier mot des paragraphes où Lorca s'exprime, minuscules cibles qui semblent rappeler l'objectif clair, obsessionnel de ce père qui se consacre à la recherche sa fille. Sahar est identifiable par ses trois grandes apostrophes renversées qui séparent les trois premiers mots du paragraphe, évoquant les hésitations de cette narratrice et la manière dont elle tente dans un premier temps de se protéger des sentiments de Lorca et de l'irrationnel que ce dernier lui suggère. L'astuce de la liste des personnages est donc *a priori* pertinente puisqu'elle permet au lecteur de se sentir rapidement plus à l'aise au milieu de la polyphonie et du dialogisme mis en place dans le roman, parmi l'alternance des narrateurs s'exprimant à la première personne et rapportant au discours direct les paroles des uns et des autres.

Là n'est cependant pas le seul rôle de cet aide-mémoire graphique. Les signes sont, comme le rappellent les dictionnaires, des indices, des manifestations, des évocations, des mouvements même, qui permettent de distinguer, de reconnaître, de communiquer et donc de signifier. Or, chaque narrateur développe, au contact des furtifs, soit par hybridation, soit par invocation (lorsque ces derniers se sacrifient), certaines aptitudes furtives. Lorca comme Agüero témoignent tous

deux d'une évolution physique : ils sont « devenu[s] parfois très vif[s], très surprenant[s] » (p. 589). D'autres changements sont plus subtils et se manifestent notamment par le langage. Tous pourraient passer inaperçus tant ils ne se révèlent que progressivement et occasionnellement, quand le besoin s'en fait sentir comme lorsque le narrateur doit, à son tour, se dissimuler pour échapper à la traque dont il fait l'objet ou lorsque, stimulé par son environnement, il réagit à la manière des furtifs : les signes typographiques apparaissent alors dans la narration à la première personne. Mêlés aux lettres, plus ou moins nombreux selon l'intensité du moment, ils se font à leur manière « déclencheurs d'altérité » (Langlet, 2006, p. 29) sans toutefois imposer la rationalité des « mots-fictions » tels que les définit Langlet (2006, p. 33). Saskia, la traqueuse phonique de l'équipe, perfectionne sa communication avec les furtifs tout au long de la narration. Grâce à sa maîtrise des sonorités, sa voix se teinte de cette énonciation furtive où accents circonflexes, brèves et carons viennent nuancer respectivement les h, a, g et c. En réponse aux furtifs, elle s'exclame ainsi : « Č'est une baččĥanăle⁵ de ġroġnements qui roučoulent, une bourrăsqe d'ăboiements čourts et de čris ĥăchés, čă račle, čă člăme, člăque et brăme, čă ġăzouille et fărfouille à l'orée du plăfond » (p. 632). Les signes font surgir de la page les accents et les intonations de la voix. Ils transcrivent la furtivité. Il en est de même pour Agüero, le chef de la meute, qui lors d'une cérémonie balinaise voit sa parole lui échapper : « ıCarmın ıcarmıne ıcerıse corajıı crıse rıcajıııle rıuġajıı rırcıu cramoıısjı » amarante, ajmante, écarlate, ĩncarnat, ķermès, cı nabre, nacarat « ġrenat, rubıjs, rébus, ġrenade, brique, baraque, crıque, cercıle » fraıse, ġıajıse, framboıse, ambroıse, ġroısejııle, ġrııajııle, ġrésııı, tırmette, tırmate « ırcanėte, ırsejııle, ısejııle ». Jeu de mots et de sons, la longue invocation se poursuit tout au long d'un paragraphe complet de neuf lignes et se joue du langage à la manière des furtifs. Ceux-ci, en effet, ne s'expriment pas comme les humains. Leur langue reproduit les sons qui les entourent : « trilles », « feulements », « sifflets », « stridences et croassements » (p. 672) et lorsqu'ils tentent de s'exprimer pour communiquer avec les humains, ils sont le plus souvent seulement capables de prononcer quelques sonorités uniques, occlusives, fricatives, chuintantes ou sifflantes. Tous les mots ne leur sont pas accessibles ; qu'à cela ne tienne, la créativité joueuse dont ils font preuve se moque de la fixité de la langue, de la nécessité de signifier, lui préférant une énonciation libre. La typographie devient typoésie et transcrit le vivant. Ester Szac qui a travaillé à son élaboration parle d'un « cryptage typographique » qui a dû être adapté « afin que le roman reste accessible, sans que l'apport (typo) graphique ne soit que de surface » (Szac, p. 2025).

La création typographique ne se limite d'ailleurs pas à ces premiers effets. Elle dévoile d'autres formes de furtivité. Ainsi lorsque les premiers effets d'une hybridation se manifestent chez Sahar, ce sont tout d'abord les barres des f qui disparaissent. Ce manquement initial offre dès lors un espace ouvert à l'entendement, comme le devine Sahar :

[J]e devenais à mon tour plus vaste, à sentir les choses exister hors de moi, dans un cosmos plus ample dont je faisais⁶ aussi partie [...]. D'une trouée fugace, je me vis comme de l'autre côté [...], je me vis m'étendre et me tisser brièvement au maquis, fasciculer hors de mon corps clos [...] avant que l'effroi ne me coupe net ces fils de soie, et ne me rétrécisse à nouveau.
(p. 554)

La libération langagière tout comme le léger déséquilibre grammatical sont les seconds symptômes de son hybridation qui s'accroît à chaque reprise de parole. Ce sont ensuite, dans la langue de Sahar, des lettres ou des syllabes inversées, des mots qui en remplacent d'autres ou d'entières créations. Elle ne semble pas se rendre compte de l'évolution en cours, déclarant, insouciant, « clédiner » un débat, « détendre les furtifs », avant de finalement « losérus à y aller » (p. 612), ou évoquant une « vigne de fuite » (p. 609), une « furtivité joueuse » et « une tictaque hirroble » (p. 623). À aucun moment, cependant, la compréhension n'est mise à mal par ce jeu de langue qui n'utilise pas des « paradigmes absents » (Angenot, 1978), d'autant que celui-ci est insensiblement complété par une oralité foisonnante retranscrite dans la narration. Aux structures grammaticales tronquées, aux exclamations qui ponctuent les pensées, se joint également une grande variété de vocabulaire issu de langues et d'argots divers. Agüero, argentin d'origine, mêle à son discours des expressions en langue espagnole. Saskia recourt à des termes typiquement lyonnais, quand Toni Tout-fou mêle français et langage internet, verlan et interjections d'origine gitane qui contrastent fortement avec le vocabulaire de la vénerie, le langage universitaire utilisé par la linguiste Louise Christofol ou les formulations philosophiques de Varech, alors que le monologue de Lorca est parfois interrompu par des slogans publicitaires. L'irrationnel de la créativité langagière se voit contrebalancé par la réalité d'un langage connu du lecteur.

Cela est enfin confirmé par une autre caractéristique furtive qui se manifeste très tôt dans la narration par l'intermédiaire de Lorca. Alors que celui-ci souhaite tenter de convaincre une dernière fois Sahar de l'existence des furtifs en lui montrant celui qu'il vient de céramifier, l'émotion est tellement grande qu'il explique : « · Sahar · était là maintenant, son sac à dos glisse de son épaule, elle

étendit d'un tournemain sa cape sur une chaise vide et lèverait enfin les yeux sur moi. On se regarde. Je baissais les yeux » (p. 70). Les temps des verbes se mélangent sans concordance apparente et le conditionnel ou, plus précisément, l'« irréel du passé » fait son apparition, donnant d'ailleurs son titre au troisième chapitre du roman. Le phénomène se répète, plus intense à chaque fois que l'émotion augmente, jusqu'à prendre la place du réel sans que le lecteur sache si la scène décrite a eu lieu, aura lieu ou n'existera jamais. « · Elle · regarderait à nouveau dans le sac, caresserait la céramique à deux mains, presque à l'aveugle puis la reposerait avec délicatesse, la réenveloppant sommairement. Elle me rend le sac » (p. 73). Lorca prend conscience de ce qui lui arrive et explique qu'il « dérive parmi le possible, l'alternative » (p. 280). C'est Sahar, elle-même qui donne un nom à ce phénomène : « L'irréel. C'est une conjugaison qui exprime une hypothèse irréaliste, irréalisable. Le latin distingue l'irréel – l'irréel du présent, l'irréel du passé – et le potentiel. Ces trois formes sont rendues en français par le conditionnel » (p. 280). Un irrationnel protéiforme se manifeste de la sorte à tous les niveaux de la narration, accessible et disponible, comme une voie d'accès à une autre vérité, qui peut parfois même se passer de mots.

Cette absence de mots donne lieu à un phénomène rare qui se produit à des moments particulièrement significatifs, notamment au moment de la mort d'un furtif et de son invocation. C'est ce qui arrive à Lorca, dès le premier chapitre, au moment de ce « blanc » qui donne son nom au premier chapitre du roman, celui où il perd connaissance, après avoir vu, tué et invoqué le furtif enfermé avec lui dans le cube vide. Le résultat est visible sur une ligne, barrant la page, en une succession de virgules et d'apostrophes ouvertes et fermées :

, ‘ ‘ , ‘ , ‘ ‘ ‘ , ‘ ‘ ’ ’ , “ ’ ’ , (p. 22)

Cette typographie rappelle celle déjà présente dans *La Horde du Contrevent*, où les signes de ponctuation étaient utilisés pour retranscrire l'invisible : la vitesse et le mouvement du vent. Ici, il s'agit du mouvement dansant et bruisant de la vie qui s'échappe et qui se transmet. C'est plus tard une page complète, à la mort de Lorca (p. 646), recouverte de cette même succession de virgules et d'apostrophes qui trace un rythme, une respiration, une existence. Au-delà de la simple lecture visuelle, c'est une sollicitation multisensorielle, à la fois physique et musicale, que le lecteur se surprend à comprendre et à ressentir, sans aucune difficulté. Ce dernier a, comme les narrateurs, progressivement apprivoisé la présence furtive, sans même se rendre compte de sa lente adaptation.

La narration joue de cette évolution constante où l'indécidable tient lieu de

guide. Sans ébranler le lecteur, le langage permet de favoriser l'intuition, d'ouvrir à l'irrationnel sans en dévoiler toutes les nuances, laissant au lecteur la liberté du chemin à suivre. Le lecteur est ainsi « affurt[é] » (p. 609), tel que le formule Sahar, témoin ou preuve vivante de la « fiffusion » (p. 594) qui enthousiasme Toni Tout-fou, capable désormais d'envisager la pluralité furtive.

3. L'absolue vitalité comme nouveau rapport au monde et au savoir

« Nous sommes le vivant qui tisse et qui bruisse » aime à rappeler Alain Damasio (Chauvin, 2023) : nous ne pouvons pas vivre isolés les uns des autres, encore moins dans notre propre réalité. La proximité des furtifs, tout au long du roman, parce qu'elle permet de côtoyer leur « vitalité ultime », « explosive » (p. 24 et p. 150), permet de « sentir le vivant vibrer verticalement en soi » (p. 609) et de solliciter notre capacité à communiquer, à nous mouvoir et être animal et végétal. Pour se saisir de ce nouveau rapport au monde et au savoir, il faut cependant accepter de se livrer entièrement à la pluralité furtive à laquelle incite la narration et à la poétique de l'irrationnel qui en découle.

Dans le roman, c'est d'abord, par le frisson que le lecteur prend la teneur du potentiel pluriel furtif. Les furtifs naissent d'un frisson, qui toute leur vie durant leur permet de se reconnaître, de se confronter, de se rassurer. Sans identité physique, puisqu'ils ne cessent de se métamorphoser, les furtifs possèdent toutefois cette « identité sonore » qui « admet des variations musicales, tout en restant très reconnaissable » (p. 147). Or, ce frisson est fait de « sons vivants. C'est-à-dire de sons génésiques. Des sons qui poussent, évoluent, se déploient tout en conservant leur syntaxe » (p. 114). Le frisson peut être joué, interprété, à une ou plusieurs voix, provoquant inévitablement des émotions difficilement rationalisables. Il peut même être transmis afin d'être protégé : c'est ce qui se produit lors d'une invocation, le furtif traçant alors le sillon qui fige son frisson sur son propre corps ou dans l'air, si aucun autre support n'est disponible, dans « un mouvement foudroyant » (p. 557), avant de pouvoir éventuellement reprendre vie, comme cela se produit pour Tishka. Mais surtout le frisson est « en même temps la voix. Mêlée ou fusionnée à la mélodie. Donc le chant. Ou la poésie rythmique, scandée. C'est en ce point de fusion que l'hybridation humano-furtive devient possible » (p. 595), comme le prouve à maintes reprises la métaphore polyphonique mise en place dans la narration.

Lorsque les signes furtifs s'accumulent, ceux-ci mettent en évidence la pluralité de chacun des narrateurs, à travers les similitudes des voix et des sensibilités :

c'est le cas de la lettre c présente presque à chaque mot lorsque la furtivité de Lorca et Saskia, se manifeste ; la même chose se produit avec le g du duo Saskia-Aguëro. Ce sont aussi les parenthèses de Saskia qui redessinent les apostrophes de Sahar, toutes deux éprouvant des sentiments forts pour Lorca. Cela est plus évident encore avec la voix de Tishka : d'abord rapportée dans les monologues de chacun, c'est avec une nouvelle typographie qu'elle prend soudain la parole, à la fin du roman, assemblant les signes de Lorca et Sahar – point et apostrophes – que le lecteur reconnaît sans peine comme étant la voix enfantine de la fillette. Plus tard, à la mort de son père, Tishka assimile la voix-frisson de ce dernier : le point, apanage de Lorca, disparaît des « j » et de certains « i » de l'enfant à la manière de la barre absente des f de sa mère, alors même que les pronoms se mêlent et entrent en résonance avec des verbes qui échappent à la logique des conjugaisons pour mieux exprimer la vitalité furtive : « ... Je sais trop pas si tu vivrais longtemps. Je sais pas si nous vivèrent demain. Je sais ça : qu'ici on vite. Là. Maintenant. Tous autant que nous êtes » (p. 687). « Je suis ma voix » (p. 595), avait auparavant affirmé Tishka, comme une clé musicale permettant d'interpréter la poétique de l'irrationnel.

Tishka incarne de fait cette « sangue », fusion lexicale des mots « sang » et « langue », que reflète son hybridité, telle que l'observe Lorca lorsqu'il peut enfin la contempler au moment de sa mort, notant la « fine fourrure de biche ou de daim qui se prolonge en plumes sur un bras cependant que sur l'autre elle se fond en fourrure de lynx tacheté ». Ses doigts de « gecko » et ses jambes qui « hésitent entre le métal et le bois, presque d'un pas à l'autre » (p. 643). La beauté de sa pluralité, et au-delà de celle du vivant, est mise en valeur par la furtivité. « Autopoïèse, morphogénèse, autodéveloppement, autorégulation, autoréparation, résilience. Faculté d'évolution et de métamorphose constante. Aptitude à traduire, transduire, interpréter. Néguentropie. Vitesse, esquive, prédation, créativité sonore... » (p. 619) : les capacités qu'énumère ici Varech sont celles que nous pouvons observer. Qu'en est-il de celles qui nous sont encore inaccessibles ? Le philosophe rappelle que les furtifs sont faits d'une énergie qui a peut-être « des propriétés invisibles à nos méthodes actuelles d'exploration [...] ». Nous serions juste aveugles. Ce qui ne serait pas neuf », affirme-t-il (p. 578), soulignant notre naïveté face à notre incapacité à penser l'irrationnel. Le roman devient un manifeste dont le philosophe à la barbe de lichen est le théoricien. Celui-ci prend la défense de la cause furtive et, au-delà, de ce qu'il nomme la « politique du vivant », rappelant que « s'il existe une éthique, en tant qu'être humain, c'est d'être digne de ce don sublime d'être vivant. Et d'en incarner, d'en déployer autant que faire se peut les puissances » (p. 619),

c'est-à-dire de dépasser les limites humaines ou tout du moins celles que nous nous sommes imposées. Varech en est le symbole : lui qui cache son hybridité physiquement apparente a toutefois transcrit son évolution dans ses surnoms, passant de son nom d'origine – Baptiste Ormizot – aux successifs Mizotor, Rizotom, Izomort et Zoromit (p. 404). Le furtif mouvement des lettres dissimule à peine la référence au philosophe Baptiste Morizot, réel spécialiste des relations entre l'humain et le vivant et s'ajoute à la proche homonymie de Varech avec Lorca Varèse, dont le nom de famille convoque, dans une nouvelle mise en abyme, le compositeur du même nom qui travailla à la transmutation de la matière sonore. C'est là, comme le constate Sahar, une « constellation de noms qui di[t] déjà la prolifération des potentiels en un seul homme » (p. 613) et que retranscrit ici la furtivité de l'écriture.

Ce phénomène est explicité dans le roman. Suggérant une fois encore la nécessité de dépasser nos propres limites, les furtifs se sont approprié sept de nos lettres avec lesquelles ils jouent de manière à déployer la totalité de notre alphabet et à restituer tous les possibles de la langue, créant ce qui est appelé le « swykemg » (p. 314). Les mots s'écrivent en relief, griffés, une lettre cachant les suivantes. Pour les déchiffrer, il faut accepter de lire en profondeur, avec le doigt, de passer au-delà des apparences et des évidences, pour découvrir le message dissimulé derrière la succession de lettres empilées, renversées, retournées : « tout se dépiste et se cherche ». Rien n'est acquis car, pour les furtifs, comme le rappelle la linguiste et spécialiste en langue furtive, Louise Christofol jouant de l'ambiguïté de sa formule, « tout se lit en tous sens » (p. 314). Ceux-ci, en effet, « se méfient, avec une radicalité fine, du langage », « ils fuient sa précision qui incise, qui découpe et qui fragmente le monde » et lui préfèrent des « mots bougeants et souples » ; de la sorte, ils encouragent « un usage organique, bien plus viscéral et mortaméphique que signifiant » (p. 623), tel que le démontrent ici une nouvelle fois les mots hybridés de la narration de Sahar. « Skymweg » (p. 675), selon l'orthographe adoptée par Tishka inversant furtivement les lettres à sa guise, c'est enfin le mot qui introduit la conclusion du roman. Après l'avoir gravé sous le couvercle d'une caisse, entouré des signes typographiques distinctifs de ses parents – apostrophe et point –, la fillette confie à sa mère : « Tu peux le lire, sais-tu ». Entre interrogation et affirmation, elle joue de ce double sens des verbes « pouvoir » et « savoir » qui, respectivement, autorise et encourage, suggère et questionne la connaissance. Sahar énonce que plus que le nom donné à la langue furtive, Skymweg « veut dire le tout. Tout ce qui vit » (p. 688), laissant le lecteur libre d'assimiler cette ultime incitation à la

métamorphose et à l'hybridation, puisque le mouvement qui ouvre au vivant et à son irrationalité est depuis longtemps à l'œuvre.

Avec *Les Furtifs*, Alain Damasio propose de s'interroger sur un être pour ainsi dire invisible, insaisissable, qui « fluit » (p. 494) et par conséquent échappe à la raison. Peu importe si son existence est avérée ou non, c'est la réflexion qui est ici recherchée, c'est-à-dire ce mouvement qui nous pousse à considérer l'irrationnel et qui une fois amorcé ne saurait cesser de se modifier et de s'étendre. Lettres et signes, mots et sons, frisson et voix : de cette pluralité initiale qui s'empare de la narration naît un questionnement puis une définition du vivant auquel chacun, narrateur ou lecteur, peut à volonté ajouter ses propres hypothèses, ses doutes ou plus rarement ses certitudes. Le mouvement incite de fait à la remise en question, suggérant sans cesse de nouvelles perspectives et interprétations. Le roman est celui de l'indécidable, confrontant sans jamais les opposer reconnaissance et savoir, identité et expression, métamorphose et hybridation. Les récits convergent : « quelque chose passe et se passe, dans les corps et les têtes, entre les humains qui s'ouvrent et les furtifs qui s'approchent, dans ce rapport interespèce encore balbutiant » (p. 649). Nos rapports au monde, notre relation au vivant, à l'autre comme à soi, doivent être reconsidérés « par-devers » nous, pour reprendre la formule de Lorca (p. 631), loin de nos limitations humaines et de nos pensées rationnelles, là où la présence vive ne faiblit pas. Dans une ultime manifestation de celle-ci, le roman s'achève sur une touche joueuse à la manière de la furtive Tishka. Saskia tient un journal après la mort de Lorca dans lequel elle note, jour après jour, les infimes changements qui se devinent dans notre société : quelques hybridations, une influence grandissante de la furtivité et une libération insensible des carcans dans lesquels est enfermée notre humanité. Le journal apparaît d'abord comme un intermède, posé en écho aux voix des uns et des autres, ponctuant les narrations. Les jours s'écoulent insensiblement : le 1^{er} mars, le 2, le 3, auquel succèdent le 18, puis le 27, le 44 mars et le 95 mars. Rien ne semble pouvoir arrêter ce mouvement vital. La dernière entrée retranscrite est datée du « 106 bars » (p. 688), jeu scriptural et sonore faisant référence au collectif d'auteurs de science-fiction, Zanzibar, qui dit rêver ses textes « comme des endroits où se rencontrer, où penser et commencer à désincarcérer le futur », suggérant une fois encore que la poétique de l'irrationnel, loin de contredire la raison, révèle des voies jusque-là inenvisageables.

Notes

- ¹ Les références des citations des *Furtifs* n'indiqueront désormais que la page.
- ² Pour reprendre le concept de Deleuze et Guattari (1980), dont l'œuvre d'Alain Damasio se nourrit.
- ³ Les italiques des citations apparaissent dans le texte original.
- ⁴ Les termes « intuition » et « intuitif » sont utilisés pas moins de quarante-neuf fois dans le roman.
- ⁵ L'accent circonflexe devrait apparaître centré en haut de la barre du h.
- ⁶ Tous les f sans barre employés par Sahar ont été reproduits dans les citations.



BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, M. (1978). « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, 33, p. 74-89.
- BERGSON, H. [1907] (1983). *L'Évolution créatrice*. Paris : PUF.
- BRÉAN, S. (2012). *La Science-Fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*. Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- BOISSET, E. (2013). « Le style modal de la science-fiction ». *ReS Futurae*, 2, DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.255>. Consulté le 26 avril 2026.
- CHAUVIN, H. (2023). « Alain Damasio : “Debout, debout, debout !” ». *Reporterre*, <https://reporterre.net/Alain-Damasio-Debout-debout-debout>. Consulté le 26 janvier 2026.
- COLERIDGE, S. T. [1817] (1983). « Biographia Literaria ». *Collected Works*, VII (2), Princeton: Princeton University Press.
- COLLECTIF ZANZIBAR, MINIFESTE. URL : <https://www.zanzibar.zone>. Consulté le 26 avril 2026.
- DAMASIO, A. (1999). *La Zone du Dehors*. Paris : Cylibris.
- DAMASIO, A. (2004). *La Horde du Contrevent*. Clamart : La Volte.
- DAMASIO, A. (2019). *Les Furtifs*. Clamart : La Volte.
- DAMASIO, A. (2024). *Vallée du Silicium*. Paris : Seuil.
- DELEUZE, G. (2003). *Différence et répétition*. Paris : PUF.
- DELEUZE, G. et F. Guattari. (1980). *Capitalisme et schizophrénie : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- DESCOMBES, B. (2022). « De l'avantage (ou non) de définir la science-fiction (comme expérience de pensée) ». *ReS Futurae*, 20, DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.11316>. Consulté le 26 avril 2026.
- LANGLET, I. (2006). *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris : Armand Colin.
- LANGLET, I. (2022). « Pour une French (Science Fiction) Theory ». *ReS Futurae*, 20, DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.11540>. Consulté le 26 avril 2026.
- SAINT-GELAIS, R. (1999). *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec : Nota Bene.
- SULTAN, A. (2020). « Les Furtifs ». *La Cause du Désir*, 105(2), p 181-183.
- SUVIN, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven/London: Yale University Press.
- SZAC, E. (2025). *Entretien avec Esther Szac, artiste typographe*, URL : <https://lavolette.net/blogs/actus/collector-de-la-horde-entretien-avec-esther-szac>. Consulté le 26 avril 2026.



BIOGRAPHIE

Julie Crohas Commans est *Assistant Professor* et directrice du programme d'études françaises et francophones à Carroll College, au Montana (États-Unis). Elle travaille sur l'oralité et le lien entre voix, corps et identité dans le roman francophone contemporain, et a étudié notamment les œuvres de Laurent Mauvignier, Philippe Forest et Ali Zamir. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur les romans de ces derniers, ainsi que d'un livre intitulé *Le Jeu du père* (2019), qui analyse la parole paternelle à la première personne dans les romans français contemporains du début du XXI^e siècle.



BIOGRAPHY

Julie Crohas Commans is Assistant Professor and Director of the French and Francophone Studies Program at Carroll College, Montana (United States). Her research focuses on orality and the intersections of voice, body, and identity in contemporary Francophone fiction, with particular attention to the works of Laurent Mauvignier, Philippe Forest, and Ali Zamir. She is the author of several articles on these writers, as well as a monograph entitled *Le Jeu du père* (2019), which examines first-person paternal speech in early twenty-first-century French novels.