

Les coulisses du storytelling

Laurence Côté-Fournier

Numéro 323, printemps 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90465ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Côté-Fournier, L. (2019). Compte rendu de [Les coulisses du storytelling]. *Liberté*, (323), 51–52.

Les coulisses du *storytelling*

LAURENCE CÔTÉ-FOURNIER

Loin d'être limité à la littérature, le *storytelling* est devenu un concept-clé, valorisé en marketing comme en politique, nécessaire à la création de jeux vidéo autant qu'à celle d'un reportage journalistique. Savoir raconter une histoire est le sésame pour ouvrir le cœur de l'auditoire, la recette magique qui rend celui-ci attentif à notre message, comme tous les conférenciers des TED Talks l'ont appris. Pour expliquer sa popularité, on avance que la mise en récit suscite l'empathie et nous permet de comprendre d'autres points de vue que le nôtre. Elle a aussi le défaut, du même souffle, d'être une technique rhétorique, qui repose forcément sur une savante manipulation des faits: dans la trame des événements à raconter, une sélection s'opère toujours.

L'écrivaine Rachel Cusk, qui a vécu au Canada et en Grande-Bretagne, a fait des questions de narration, de vérité et d'authenticité le moteur d'une des œuvres les plus singulières et les plus importantes à avoir émergé au cours des dernières années, une trilogie entamée avec la parution de *Outline* en 2014, poursuivie avec *Transit* en 2017 et conclue en 2018 avec *Kudos*. La narratrice s'appelle Faye et a deux garçons – Cusk, elle, a deux filles. Comme Cusk, Faye est une écrivaine divorcée, et une bonne part des décors de la trilogie sont liés à sa vie professionnelle: ateliers d'écriture, festivals littéraires, rencontres d'écrivains. Néanmoins, ce n'est pas vraiment la dynamique propre au milieu littéraire qui est à l'avant-plan. Aucun tome n'est non plus axé sur des péripéties ou des retournements, ni sur le développement de personnages, puisque les gens rencontrés sont rarement présents pour plus de quelques scènes. Mais chaque rencontre donne lieu à un récit de vie – à la mise en mots d'une ou de plusieurs expériences passées, que la

narratrice écoute et commente, et c'est là que tout se joue.

Si ces gens sont de nationalités et de milieux différents, Cusk ne cherche pas à recréer des voix distinctes, avec des tics langagiers précis qui reproduiraient l'oralité des parlers. Tous possèdent le même phrasé et la même intelligence introspective. Les histoires tournent aussi souvent autour des mêmes thèmes: la découverte de soi, les mariages difficiles, le rapport aux enfants. Les personnages sont conscients des failles de leur récit, condamnés à spéculer sur ce qui s'est passé pour que leur femme décide de les quitter ou pour qu'ils se retrouvent à enterrer en cachette le chien de la famille. Les monologues, par leur richesse psychologique, rappellent le meilleur des scénarios de Bergman. Comme si une force d'envoûtement était à l'œuvre, cette succession de récits ne lasse jamais – mais peut-être est-ce le propre de toute confession de savoir captiver, comme si en la recevant l'on accédait à un univers interdit, qui nous échappe au quotidien.

La question de la narration, omniprésente, sépare toutefois cette œuvre des *Humans of New York* de ce monde, forts en confessions percutantes et en révélations intimes. Elle n'est pas abordée comme une préoccupation d'écrivain, un aparté métatextuel sur les techniques de mises en récit, mais présentée comme ce qu'elle est: un élément fondamental qui assure notre prise individuelle et sociale sur le monde. Les récits personnels et collectifs construisent notre identité et, par ricochet, la perception que nous avons de notre capacité à modifier le cours des choses. Nous figurons dans des récits où notre rôle est généralement défini par le regard des autres; or qu'est-ce qui demeure constant dans les multiples versions que les autres tissent à partir de notre vie? «Une part

RACHEL CUSK

OUTLINE

FABER & FABER, 2014, 249 P.

TRANSIT

FABER & FABER, 2017, 272 P.

KUDOS

FABER & FABER, 2018, 240 P.

d'aveuglement sur soi est un élément essentiel du talent pour vivre», avoue une écrivaine croisée par la narratrice, qui n'hésite pas à duper ses lecteurs sur son apparence physique pour augmenter son attrait. Mais où se trouve la frontière entre mensonge et aveuglement volontaire?

Faye retrouve ainsi une intervieweuse qu'elle avait rencontrée quelques années plus tôt et qui lui avait semblé l'incarnation même du bonheur conjugal. Or l'intervieweuse avoue d'entrée de jeu que cette réussite maritale était essentiellement une performance, réalisée pour impressionner Faye, témoin extérieur de sa vie. Son propre mariage pâlisait en comparaison de celui de sa sœur, dont le mari l'éblouissait par sa prestance et son charme. «Ta sœur ne mérite pas un mari comme ça», lui répétait leur mère, et elle ne pouvait qu'être d'accord. Ce n'est qu'au moment du divorce de sa sœur que l'intervieweuse réalise que le mari admiré était en fait dans l'intimité un homme cruel et froid qui, dans un moment charnière, avait avoué sans gêne à son épouse qu'il aurait été collaborateur pour la Stasi si les circonstances l'avaient amené en Allemagne de l'Est à cette époque. Les paroles de la mère prennent alors un tout nouveau sens: sa sœur ne méritait effectivement pas un tel mari. En mettant en parallèle son mariage et celui de sa sœur, ainsi que son désir secret que celle-ci paie pour son bonheur, l'intervieweuse accentue l'impression qu'elle a pu jouer un rôle dans les malheurs de celle-ci. Toute narration linéaire

fait naître de telles illusions, venues du besoin de créer des liens significatifs entre nos actions, nos pensées et le sort qui nous est donné en partage. Quitte à se conférer une fausse maîtrise sur le réel; quitte, à l'opposé, à croire en quelque chose comme le destin, qui nous délivrerait de notre sentiment de responsabilité.

Même si la trilogie n'est pas exactement une œuvre engagée, sa manière de lier les récits personnels aux récits collectifs met en lumière notre manière de lire notre environnement avec les mêmes lunettes, comme si la conscience humaine était incapable de trouver des modes d'appréhension du monde qui ne passent pas par les mêmes narrations. Le Brexit, présent en arrière-plan de *Kudos*, fait l'objet de ce commentaire d'un homme rencontré par Faye dans un avion: «la question de savoir si on part ou si on reste en est une que l'on se pose généralement en privé, au point où elle constitue pratiquement le cœur même de l'autodétermination. En étant peu familier avec la situation politique de notre pays, il est possible d'avoir le sentiment de contempler non pas des intrigues liées à la démocratie, mais la dissolution de la conscience personnelle dans l'espace public.»

Cusk touche aussi à l'aspect genré des récits et de l'expérience humaine. Plusieurs de ses romans, dont *Arlington Park*, décrivent les insatisfactions de femmes condamnées par la maternité à une vie monotone, répétitive et ingrate. Ici, la colère couve sous la surface: des femmes discutent, par exemple, de la place qu'on réserve aux sujets féminins et aux femmes écrivaines, dont l'honnêteté et les efforts pour comprendre leurs expériences intimes sont souvent reçus comme une preuve de mauvais goût, alors que les hommes sont valorisés pour de tels actes de bravoure; Karl Ove Knausgård n'a jamais eu droit aux mêmes critiques que les Ernaux et Angot de ce monde. Et pourtant, pourtant, avance une

femme côtoyée dans un événement littéraire, la sculptrice Louise Bourgeois a utilisé ses œuvres pour explorer de telles choses, et si elle a été ignorée un temps, son projet, sa vérité intérieure ont triomphé. Mais la fragmentation de la trilogie empêche toute morale surplombante et toute consolation claire. Chacun tissera ses propres liens de causalité entre les événements, et aura sa propre version de l'échec ou de la réussite. Faye ne tranchera jamais.

Fruit probable d'une époque où l'idée même de récit commun s'effrite, le hasard des lectures a fait en sorte que, en l'espace de quelques semaines, je suis tombée sur deux interprétations différentes d'une même phrase de Joan Didion, la célèbre «We tell ourselves stories in order to live», dans deux ouvrages relativement récents. Maggie Nelson, dans *The Red Parts*, relate le procès du meurtrier présumé de sa tante Jane plusieurs années après son assassinat. Elle assiste à la mise en récit répétée des mêmes événements: les scénarios de reconstitution du crime, mais aussi les conséquences de ce meurtre sur sa famille, les *si seulement* qui invitent à relire le passé dans un monde où Jane aurait survécu. Lorsque Nelson publie son premier recueil de poèmes, sa mère lui envoie une carte postale où se trouve la citation de Didion. Son sens lui échappe d'abord: elle n'écrit pas de fiction, et trouve que les récits emprisonnent, limitent, trahissent. Ce n'est que plus tard qu'elle comprend que sa mère, professeure de littérature, n'avait pas oublié la suite de la citation de Didion, fort ambiguë: «We tell ourselves stories in order to live. Or at least we do for a while». Didion termine son essai en avouant que l'écriture ne l'a pas aidée à comprendre quoi que ce soit.

Au contraire, Leslie Jamison, dans *The Recovering: Intoxication and its Aftermath*, essai culturel et autobiographique sur l'alcoolisme, choisit de croire que les histoires ont un poids. Elle aussi sait que Didion invite le

lecteur à douter des histoires qu'on se raconte: les histoires seraient un écran pour nous protéger du caractère insensé du réel, une forme de naïveté, sinon de faiblesse psychologique. Mais Jamison, qui a participé aux rituels des alcooliques anonymes où chacun confesse ses failles, préfère un autre angle d'approche: les histoires ne sont pas qu'une forme de leurre, elles sont aussi une béquille qu'on offre aux autres, une façon de créer une communauté en présentant tout ce qui nous rassemble, tout ce qui fait en sorte que nos vies ne sont pas si distinctes. Jamison voit dans le partage de récits personnels une expérience d'humilité, qui nous oblige à affronter la nature banale de notre vie et de nos fautes et, du même coup, à reconnaître que nos expériences peuvent aider d'autres personnes.

Nelson, tout en s'éloignant des récits traditionnels dans *The Red Parts*, n'en a pas moins recours à la narration, même après avoir déjà publié antérieurement un recueil de poèmes sur la mort de sa tante: on ne peut complètement abandonner l'idée qu'en fouillant nos histoires, nous nous comprendrons mieux et que, peut-être, nous nous libérerons du passé. L'entreprise de Cusk ne montre pas le même optimisme que celle de Jamison et semble plutôt animée par l'inquiétude de Nelson. Et pourtant, par le souci des autres qui traverse l'œuvre, même si chacun s'avère un narrateur non fiable de sa propre vie, une communauté se crée. C'est lorsqu'ils sont figés, refermés sur eux-mêmes que nos récits personnels nous emprisonnent le plus. Qui sait quelle ouverture sera percée par le regard d'autrui? (L)