

Kentukis de Samanta Schweblin.

Connexions intimes

Pénélope Laurent
CRIMIC, Sorbonne Université

*« un acte par excellence du for privé,
de l'intimité soustraite au public »*
(Chartier, 2003 : 96)

RÉSUMÉ. Cet article se propose d'analyser la question de l'intime dans le roman de science-fiction *Kentukis* de Samanta Schweblin (2018) depuis les études textuelles et la théorie de la fiction, en s'appuyant sur la philosophie et la psychanalyse. Il s'agira de comprendre le phénomène de la surexposition de l'intime dans des sociétés de la transparence, à travers le dispositif du « kentuki ». Le propriétaire de cet objet connecté consent à être épié par un voyeur sur son interface numérique, ce qui tend à faire du kentuki un symptôme et un accélérateur de la société de la transparence, dans laquelle l'expérience de l'intime s'appauvrit et se raréfie du fait d'un cadre pragmatique mal établi. La fiction, et l'expérience de la lecture de ce roman particulièrement fragmentaire, sont envisagées comme la possibilité d'une interaction intime, dans l'espace potentiel théorisé par D.W. Winnicott, entre les deux pôles de la cocréation des sens du texte (production et réception).

MOTS CLÉS : intime surexposé, société de la transparence, récit fragmentaire, théorie de la fiction, lecture

ABSTRACT. This article offers a study of the issue of intimacy in the science fiction novel *Kentukis* by Samanta Schweblin (2018) based on both textual analysis and the theory of fiction and relying on philosophy and psychoanalysis. The question will be to understand the phenomenon of the over exposure of intimacy in the societies of transparency, through the « kentuki » device. The owner of this connected object agrees to be spied on by a voyeur on his digital interface, which tends to turn the « kentuki » into a symptom as well as an accelerator of the society of transparency in which the experience of intimacy is dwindling away and becoming scarce because of a badly settled pragmatic frame. The fiction and the reading of this particularly fragmentary novel are

considered as the possibility of an intimate relationship in the potential space theorised by D.W. Winnicott - between the two ends of co-creation of the meanings of the text (production and reception).

KEYWORDS: Over Exposed Intimacy, Society of Transparency, Fragmentary Telling, Theory of Fiction, Reading

Introduction

Le deuxième roman de l'écrivaine argentine Samanta Schweblin, *Kentukis*, publié en 2018, met en scène un dispositif qui peut ressortir à la science-fiction (Feuillet, 2020) et qui nous parle de notre époque contemporaine et de son rapport problématique à l'intime. Samanta Schweblin lui donne le nom de « kentuki », sorte de peluche dotée d'un dispositif électronique relié à Internet et à une caméra (ressemblant à un *smartphone* mais au moyen duquel on ne peut pas parler), que des consommateurs du monde entier se procurent pour être épiés par quelqu'un qu'ils ne peuvent pas choisir (il s'agit d'acheter la peluche et de l'accepter chez soi). À l'autre bout du dispositif, une personne a acheté une connexion qui lui assure d'être dans la position du voyeur de tel kentuki relié à la personne épiée, choisie au hasard. Samanta Schweblin construit ainsi un univers dans lequel les citoyens vivent leur quotidien à la façon des candidats de la télé-réalité, à la différence près qu'ils s'exposent non pas à un public multiple et hétérogène mais, en principe, à un seul concitoyen du monde global et numérisé, partageant avec lui une intimité surexposée¹. Cette forme de servitude volontaire, propre aux sociétés de la transparence contemporaines², est telle que l'on en vient à douter du caractère science-fictionnel³ du récit et l'on craindrait

1 Nous reprenons cette expression qui donne son titre à l'ouvrage du psychiatre et chercheur en psychologie Serge Tisseron (2001) consacré au phénomène de la télé-réalité, ouvrage dans lequel il expose et développe la notion d'extimité (ou extimité), à laquelle nous nous référerons dans cet article : « Je propose d'appeler 'extimité' le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. » (Tisseron, 2001 : 52). Le concept vient du Séminaire XVI (*D'un autre à l'autre*) de Jacques Lacan.

2 Le philosophe Byung-Chul Han pense la question de la société de la transparence à l'ère du numérique : « L'autoexploitation est plus efficace que l'exploitation par autrui car elle s'accompagne d'un sentiment de liberté. L'autoéclairage permet la coïncidence totale de l'exhibition pornographique et du contrôle panoptique. La société de contrôle est accomplie lorsque ses membres se confient non plus sous l'effet d'une contrainte extérieure mais sous l'impulsion d'un besoin personnel, lorsque la peur de dévoiler sa sphère privée et intime est remplacée par le besoin impudique de l'exposer au grand jour, c'est-à-dire, par conséquent, lorsque la liberté et le contrôle sont devenus indistinguables. » (Han, 2015 : 94). À partir des travaux de Byung-Chul Han, plusieurs critiques ont travaillé sur leur application dans *Kentukis*, Lobina sur la société de la transparence et Jiménez Barrera sur la représentation du néo-libéralisme psychopolitique. Dans le même temps, Bernard E. Harcourt a pensé le concept de « société d'exposition » dont l'objet emblématique, la « structure en verre-miroir » (2020 : 112), n'est pas sans faire penser au kentuki, et il relie aux machines désirantes de Deleuze et Guattari l'addiction des sociétés contemporaines à ces objets numériques (2020 : 193).

3 Irène Langlet définit la « science-fiction comme *traitement romanesque conjectural des "images de la science"* » (2006 : 168) et dit du « monde imaginaire » qu'il « fonde intégralement [le] plaisir de lecture (*sense of wonder*) » (2006 : 197) du lecteur de science-fiction. Or si l'on peut voir dans le dispositif du kentuki une image de la science, force est de constater que le monde imaginaire de *Kentukis* est peu différent de celui du lecteur, surtout si on le compare

qu'il pût être lu par un entrepreneur sans scrupule comme le manuel d'instruction de la rétrocaveuse le suggère, à sa façon, dans l'un des épigraphes (clin d'œil à Cortázar et son « Manual de instrucciones » de *Historias de Cronopios y de Famas*).

Le parcours de Samanta Schweblin comme écrivaine (reconnue) de récits courts semble influencer l'écriture de ce roman particulièrement fragmentaire. Celui-ci se compose de trente-cinq fragments qui évoquent onze histoires de kentukis⁴. Il s'agit de onze récits courts, brisés et ré-agencés à la façon d'un puzzle, sans que jamais les personnages des histoires ne se croisent. Derrière ces histoires de voyeurisme consenti, s'esquissent diverses relations d'amour, d'amitié, de filiation, mais aussi et surtout se fait jour une grande solitude de nos sociétés contemporaines. Le kentuki est un révélateur du rapport à l'intime, tout à la fois ambivalent (être vu et validé pour acquérir de l'intimité par la subjectivation), et problématique (être épié finit par être ressenti comme invasif et l'intime est nié). Et il adopte diverses fonctions qui sont plus habituellement dévolues à l'amour. Mais l'inégalité profonde de la relation entre le personnage voyeur (« être kentuki ») et le personnage épié (« avoir un kentuki ») finit toujours par signaler qu'il n'y a pas de véritable intimité intersubjective car la relation engagée ne garantit ni la réciprocité ni l'acceptation de l'altérité. Les personnages du roman qui acceptent, selon toute une gamme de nuances, des kentukis dans leur vie, révèlent une défaillance dans ce rapport dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, défaillance qui semble aller de pair avec le présentisme contemporain. Les sociétés globalisées qui y sont brièvement dépeintes témoignent d'un fort refoulement de la solitude, à travers l'engouement suscité par le dispositif de voyeurisme des « kentukis », réceptacle et révélateur d'un narcissisme grandissant et angoissé. Nous nous proposons d'étudier le rapport des personnages à l'intime, tantôt douloureux, tantôt assumé, et souvent problématique.

À la façon d'un puzzle lacunaire dont les pièces esquissent les traits de personnages en quête d'intime, ou d'un écran de vidéo-surveillance sur lequel seraient projetées onze captations par intermittence, sorte de *Pedro Páramo* encore plus fragmenté et désormais contrôlé par Big Brother (et peut-être Big Mother, comme nous le verrons), la forme même de ce roman invite paradoxalement le lecteur à adopter la position du surveillant d'un panoptique globalisé. La multiplication des points d'observation par le développement de la mode des kentukis dans le roman, avatars de la société de transparence à l'ère du numérique, permettant de voir sans être vu⁵, nous interroge sur le rôle du lecteur : participe-t-il de cette frénésie globale qui consiste à se faire le voyeur

à celui du roman *The Left Hand of Darkness* de l'écrivaine Ursula K. Le Guin que Samanta Schweblin cite en épigraphe.

4 Nous proposons, à la fin du présent article, un tableau synthétique des onze histoires.

5 Après Guy Debord et Michel Foucault, Bernard E. Harcourt soutient l'idée que la forme expositive a éclipsé les formes de spectacle et de surveillance du pouvoir : « À l'ère numérique, nous sommes moins spectateurs ou enfermés dans une cellule panoptique que nous ne nous exposons aux autres. Nous ne sommes pas *surveillés* : nous nous *exhibons* sciemment. » (2020 : 86) Dans le roman, les trois formes sont intriquées : le propriétaire du kentuki s'exhibe sciemment, le kentuki le surveille et, entre les deux, s'installe une tension spectaculaire, un rapport social médiatisé par des images. La question est de savoir si le lecteur et l'auteur participent, d'une façon ou d'une autre, de ces modalités de pouvoir dans la société d'exposition.

de l'intimité exhibée de personnages narcissiques en quête d'une reconnaissance impossible ? Ou la lecture est-elle, au contraire, le lieu, pour Samanta Schweblin, d'une interaction intime, discrète et complice ? La composition choisie par l'écrivaine n'est pas étrangère au propos puisqu'en construisant onze récits « brisés » mais mêlés, elle joue des frontières d'intériorité et d'extériorité des histoires les unes avec les autres, enfermant les personnages dans leur solitude, tout en suggérant des similitudes : si les personnages sont incapables de gérer leur intimité par leur désir d'emprise ou de soumission à l'emprise, il en va tout autrement de la relation au lecteur. Puisque, selon la psychanalyse, « la notion d'intime consiste à accepter que la relation soit une co-construction qui implique de la part de chacun un travail de transformation intérieure et un abandon du désir d'emprise » (Tisseron, 2007 : 74-75)⁶, on se demandera si la lecture n'est pas, pour Samanta Schweblin, le lieu d'une intimité véritable, détrônant paradoxalement l'amour comme topos de l'intime paroxystique dans la littérature contemporaine.

L'intime malmené

Dans les onze histoires qui mettent en contact des citoyens du monde capitaliste globalisé, le kentuki jouit d'un succès grandissant et planétaire parce qu'il supplée les carences des personnages, en termes d'attention, de sollicitude, de tendresse, d'affection, de soin, de sexualité, de pornographie, etc. Les kentukis répondent ainsi à des besoins et à des désirs, plus habituellement assurés dans le cadre de relations amoureuses, amicales ou familiales, et ce, en plus de toutes les autres fonctions et de tous les usages, toujours monnayés, qu'on leur délègue, comme par exemple : le mendiant-voyant qui répond à des questions pour cinq euros, le kentuki qui amasse un petit pécule en acceptant d'être un radar automobile, Jesper qui prétend détourner le système capitaliste par la création d'un antisystème, moyennant de l'argent, etc. Le kentuki prend la place qu'on lui donne et elle peut être immense, à la dimension des failles et des besoins affectifs des personnages qu'il met en contact dans des sociétés narcissiques⁷, dans lesquelles les individus immatures n'ont pas appris à intégrer leur solitude de façon satisfaisante, la question du regard d'autrui comme validation et légitimation étant parfois prépondérante chez les plus jeunes, et la confusion des rôles et des générations frisant souvent l'incestuel dans les récits les plus complexes⁸.

6 Willy Pasini définit l'intimité en des termes très proches : « une interaction mobile et sans manipulation dans le cadre d'une confiance réciproque » (2002 : 249).

7 Selon Élisabeth Roudinesco, la publication de *L'Anti-Edipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari en 1972, par l'intérêt considérable qu'elle suscita, serait le révélateur d'une société narcissique : « Si Edipe avait été pour Freud le héros conflictuel d'un pouvoir patriarcal déclinant, Narcisse incarnait désormais le mythe d'une humanité sans interdit, fascinée par la puissance de son image : un véritable désespoir identitaire. » (Roudinesco, 2002 : 197).

8 On pense au cas d'Emilia qui, après une période de franche hostilité avec Klaus, qui lui a « volé » sa fille fantasmée, se met à avoir du désir pour celui qui pourrait être son fils. Un autre cas, plus inconscient, est celui d'Alina dont le kentuki est contrôlé par un enfant de sept ans, devant lequel elle exhibe sa nudité sans le savoir et à qui elle fait visionner un film pornographique. Le kentuki agit comme un tiers venant séparer les deux amants immatures.

La relation amoureuse n'a pas totalement disparu de l'univers diégétique mais elle est mise au second plan et le partage de l'intime entre les personnages va de l'indigence jusqu'à la trahison : Emilia croit découvrir que Klaus profite financièrement d'Eva ; Sven s'engouffre dans la faille narcissique d'Alina pour sa propre carrière artistique ; la rupture est consommée entre Enzo et son ex-femme ; Grigor regarde ponctuellement Nikolina avec désir sans que le récit n'exploite plus à fond cette piste (qui, par ailleurs, suggère la dimension incestuelle de ce désir associé tantôt à la mère de Grigor, tantôt au monstre d'Alien, désir *monstrueux* car sans doute œdipien). Le seul espoir d'amour passionnel dans le roman, entre Kong Taolin et Cheng Shi-Xu, est vite avorté et réprimé par le système de transparence instauré par la même technologie qui a permis la mise en relation des deux amants⁹. La relation est à ce point asymétrique entre les deux sujets de part et d'autre du kentuki que, sur les onze histoires, seules trois se terminent par la déconnexion spontanée du « voyeur » (Emilia, le « suicide » du kentuki de l'oncle de Claudio¹⁰ et de ceux de la maison de retraite¹¹ de Camilo Baygorria) tandis que la déconnexion abrupte du dispositif, dans les huit autres (et celui d'Emilia), est le fait du propriétaire excédé ou d'un autre personnage, la plupart du temps avec beaucoup d'agressivité. La fin des récits (qui coïncide systématiquement avec la fin des diégèses) montre bien que le kentuki s'inscrit dans une structure sociale qui aliène quotidiennement les individus et empêche le développement du partage désintéressé, dans une logique souvent paranoïaque voire conspirationniste (Feuillet, 2020).

La lecture des onze histoires fragmentées et intercalées nous permet d'identifier un rapport problématique à la notion d'intime, qu'elle soit prise dans son acception individuelle (le juste rapport de connaissance de soi d'un personnage, dans la dialectique de l'altérité entre conscient et inconscient) ou dans son acception intersubjective (le partage d'intime entre deux personnages, à travers ou non le dispositif du kentuki). Dans le cadre de cette réflexion autour de la représentation de l'amour et de l'intime dans la littérature contemporaine, nous allons nous pencher sur la dimension intersubjective de l'intime mais celle-ci est grandement dépendante de la capacité de l'individu à approfondir son propre rapport à l'intime (Pasini, 2002 : 56, 265). L'hypothèse ici soutenue est qu'elle est étroitement liée à l'immersion fictionnelle puisque celle-ci comme

9 Le dispositif du kentuki, dans cette histoire, est un révélateur de jeux de dépendance et de domination multiples, liés à la globalisation : économiques, affectifs, psychologiques, sociaux et culturels. L'intimité entre kentukis, à l'abri des regards de la société chinoise, semble d'abord pleine de promesses passionnelles, puis semble vouée à l'échec au moment où le contrôle du panoptique chinois s'exerce, en complicité avec les intérêts français, au carrefour de deux sociétés fort différentes.

10 Le kentuki « se suicide » en sautant du balcon, provoquant un attroupement de badauds horrifiés par la scène, ce qui contraste avec la mort discrète de l'oncle. La mise en scène de la « mort » du kentuki se donne comme une représentation d'un pacte intime (adolescent) « à la vie, à la mort » entre l'enfant et l'oncle de Claudio qui, sans doute, a mimé ce geste suicidaire juste avant de mourir, geste que Claudio a été incapable de comprendre, exclu qu'il a été de cette intimité construite dans une langue (arabe ou hébreu) qu'il ne parle pas.

11 La mise en scène du « suicide » des kentukis dans la maison de retraite à Barcelone est révélatrice d'une société globale hantée par le narcissisme : la vieillesse y est un repoussoir et Narcisse-kentuki préfère se suicider plutôt que de trouver dans ce miroir une (future) image de soi moins favorable, qui est aussi celle de Camilo.

l'intimité intersubjective mettent en jeu la capacité à dessiner des frontières, à la fois poreuses et bien définies, entre deux pôles (respectivement, réel/fiction et soi-autre) dans une dynamique dialectique d'enrichissement potentiel, sans risque de confusion. L'artefact inventé par Samanta Schweblin pose précisément un problème de taille car il est difficile de considérer définitivement le kentuki comme un artefact de fiction à l'intérieur du roman. Pour le sujet regardeur, le « voyeur », il semble se situer à la jonction du jeu vidéo (avec une immersion de type fictionnelle, où le corps et l'intériorité sont engagés en elle) et de la télé-réalité (où il n'y a pas d'immersion mimétique à proprement parler et pas d'identification allo-subjective¹² mais une sortie du corps à travers les yeux du kentuki). Le kentuki est susceptible d'engager son propriétaire dans une forme de désinhibition numérique typique du cyberspace, liée à l'anonymat du sujet « voyeur », à son invisibilité par comparaison avec le sujet « épié » et à « l'impression de fusion soi-autre »¹³. Pour le sujet regardé, « l'épié », le kentuki ressemble plus à une caméra « objective » de télé-réalité ; « l'épié » consent plus ou moins consciemment, dans une forme de servitude volontaire, à dévoiler son intimité. Cette relation, de part et d'autre du kentuki, est à ce point asymétrique¹⁴, et son cadre si confus, qu'elle est vouée à un échec du partage de l'intime entre les deux sujets. L'intimité intersubjective et l'immersion fictionnelle ont bien partie liée et, dans ce cas, elles sont défailtantes.

La pensée philosophique (Jullien, 2013) et l'approche psychanalytique (Tisseron, 2001 ; Prokhoris, 2008, 150) nous invitent à appréhender l'intime comme le lieu du surgissement d'un paradoxe, lié à la question de la frontière dedans/dehors, et l'on verra plus loin qu'elle n'est pas étrangère à celle de la fiction. Les deux sens irréductibles de l'intime peuvent sembler, a priori, contradictoires : l'intime (*intimus* en latin) est, littéralement, ce qu'il y a de plus intérieur, tout en étant aussi ce qui fait relation à l'autre, à quelques autres. L'enfouir en soi (se dérober à l'autre) et la relation à l'autre (et sa part d'exposition à l'autre) semblent a priori opposés. Mais la psychanalyse nous enseigne que ce surgissement de l'intime se fait en soi *par* l'autre, et que la contradiction, loin d'être une aporie, trouve sans doute à se loger dans cette aire transitionnelle dont parle Winnicott (1975) comme lieu de la potentialité créative. François Jullien parle d'un basculement, sorte d'opération par laquelle chacun étend « son dedans dehors, [ayant] son intériorité dans l'Autre » (Jullien, 2013 : 28), et l'on pourrait ajouter, de l'autre en soi, avec une frontière établie mais poreuse et mouvante, qui s'ouvre et se ferme plus ou moins. Ce paradoxe à double sens est

12 Notre réflexion sur la fiction s'inspire du cadre théorique proposé par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (1999).

13 Nous reprenons trois des quatre facteurs proposés par Frédéric Tordo (le facteur non pertinent ici étant celui des réactions asynchrones). Concernant l'impression de « fusion soi-autre », il est intéressant de remarquer que le récit du jeune Marvin se clôt sur une impression momentanée de confusion entre son propre corps et celui de son kentuki, séparés par des milliers de kilomètres, impression qui se prolonge brièvement au-delà de l'interaction avec le kentuki (Schweblin, 2018 : 194-195).

14 Au sujet de l'asymétrie fondamentale de la relation induite par le dispositif, Grigor s'interroge sur le prix égalitaire entre kentuki et connexion, et ce alors que, selon lui, tout le monde aime regarder (se faire voyeur) mais que tout le monde n'aime pas être regardé et exposer son intimité à des inconnus (Schweblin, 2018 : 96).

ainsi résumé : « le retrait à l'intérieur de soi débouche sur la relation à l'Autre ; ou [...] c'est par l'ouverture à l'Autre que se découvre un plus intérieur à soi, l'approfondissement de l'intime au-dedans de moi se faisant par accès à ce Dehors de moi-même. » (Jullien, 2013 : 39) Il nous semble que l'on peut établir un pont entre ces remarques, très fécondes, et la conception de l'aire transitionnelle de Winnicott telle qu'il l'expose dans *Jeu et réalité*, indispensable au bébé qui forme son moi en même temps qu'il établit son rapport au réel, source d'une intimité affective empathique mais source également de créativité tout au long de la vie. Jean-Marie Schaeffer évoque, dans la conclusion de son ouvrage sur la fiction, des travaux ayant montré que la compétence imaginante, qu'il situe aussi dans l'aire transitionnelle, a un effet sur l'équilibre affectif lié à un abaissement de la tension psychologique :

L'institution du territoire de la fiction facilite l'élaboration d'une membrane consistante entre le monde subjectif et le monde objectif, et [...] elle joue donc un rôle important dans cette distanciation originaire qui donne naissance conjointement au « moi » et à la « réalité ». (Schaeffer, 1999 : 325)

Sans cette distanciation, sans cette frontière mouvante et poreuse, nul intime ne peut être partagé et il semble que le kentuki soit, dans l'univers fictionnel de Samanta Schweblin, tout à la fois le symptôme d'une défaillance de la compétence imaginante (compétence qui permet précisément la distinction entre fait et fiction) et un accélérateur de cet effet.

Ce bref détour théorique nous permet de mieux appréhender la question de l'intime dans les onze histoires racontées. L'univers diégétique est celui de sociétés désenchantées, dans lesquelles les personnages se trouvent particulièrement seuls, dans une relation à l'autre insatisfaisante, ce qui explique, au moins partiellement et en apparence, le succès commercial du kentuki : en amitié (Robin), en amour (Alina, Enzo, Taolin et Cheng Shi-Xu, la mère de Vancouver) et en famille (Emilia avec son fils, Marvin avec ses parents, Enzo avec son ex et son fils, la Vénézuélienne et son père, Claudio et son oncle), les relations sont des échecs. Le kentuki y est un révélateur de la solitude dans l'ère de la société consumériste puisque perdre la connexion avec son kentuki équivaut à perdre le lien à l'autre sur le mode littéral de « l'obsolescence programmée »¹⁵ (Schweblin, 2018 : 44). Plusieurs cas-limites sont évoqués : l'agressivité du kentuki à l'égard des deux petites filles canadiennes ; la solitude des personnes âgées dans leur résidence, face à laquelle les kentukis préfèrent se « suicider » ; et l'isolement du jeune Ishmael dans un camp de Sierra Leone face à la globalisation dont il ne peut être que spectateur, ou plus exactement le spectateur de spectateurs lors d'un concert en plein air à l'autre bout du monde. Dans ces trois cas, la rencontre avec l'autre, à travers le kentuki, ne peut même pas avoir lieu, et il est

15 Pour des raisons de littéralité et de précision linguistique, dans cet article nous préférons traduire nous-même le texte espagnol, directement dans le corps du texte, bien qu'une traduction (par Isabelle Gugnon) existe en français depuis 2021 aux éditions Gallimard.

significatif que ces trois histoires ne soient constituées que d'un seul fragment, suggérant l'isolement des personnages et l'incommunicabilité avec les kentukis.

L'intime est malmené dans les sociétés de la surveillance ainsi décrites et le dispositif du kentuki est le symptôme de ces sociétés malades de transparence, en même temps qu'il semble grossir et intensifier l'expérience panoptique qui empêche la construction de l'intime, en effaçant sans cesse les frontières du dedans et du dehors, du fait du statut volontairement ambigu du kentuki qui oscille entre deux régimes d'appréhension du réel, celui du jeu vidéo (« feintise ludique partagée » selon la terminologie de Jean-Marie Schaeffer, 1999 : 306-315) et celui de la télé-réalité (et ses corollaires de « surexposition de l'intime », selon Serge Tisseron, et de voyeurisme) du point de vue du « voyeur ». Sur les onze histoires, dix mettent en scène le kentuki dans un rapport problématique à l'intime, la seule dont l'issue soit constructive étant celle du jeune Marvin qui découvre une intimité avec des inconnus/étrangers. Nous n'analyserons que deux exemples, celui d'Emilia, côté « voyeur », et celui d'Alina, côté « épié » car ils sont plus complexes, plus longuement décrits, et ils nous semblent paradigmatiques des deux aspects de ce dispositif si particulier qui n'instaure ni symétrie, ni relation d'égalité, ni véritable communication, ce qui, dès sa conception, en fait un outil fort peu susceptible d'installer un mode d'intimité entre deux sujets.

L'intrusion du regard est centrale, favorisée par l'impression de distance anonyme du dispositif, du côté du « regardeur », dont le frein social assumé par son surmoi ne semble plus fonctionner correctement dans ce qu'il ne sait plus interpréter comme un régime de fictionnalité ou non, du fait d'un cadre pragmatique rendu confus. La désinhibition numérique du cyberspace est un phénomène avéré et étudié par la cyberpsychologie¹⁶. Emilia est ce personnage qui, sous des dehors de mère de famille respectable, tombe dans le piège du dispositif (évoqué dans la citation sur la rétrocaveuse en épigraphe du roman), les digues de son surmoi se fissurant au contact d'une situation œdipienne induite par la réactivation de son désir de contrôle par le kentuki. Jean-Marie Schaeffer parle « d'allo-subjectivité agissante » pour décrire les fictions numériques, le joueur devenant un élément causal de l'univers fictif. On nous objectera, à raison, qu'il ne s'agit pas exactement de fiction. Mais il nous semble que c'est précisément ce sur quoi joue le dispositif du kentuki : brouiller les repères quant à la frontière de la fiction et de la non-fiction, ce qui a pour conséquence de déréguler les rapports sociaux, et ainsi de contribuer à complexifier les rapports à l'intime. L'objet même est hybride, mélange de peluche (ressortissant aux jeux de l'imaginaire, de l'enfance) et de caméra télécommandée (opérant par immersion multi-sensorielle agissante). Cette invention fictionnelle de Samanta Schweblin a sans doute comme source d'inspiration le « Furby », dispositif électronique installé dans une peluche animale interactive dont la fonction est de servir d'animal de compagnie virtuel voire d'ersatz d'objet transitionnel à des enfants comme à des

16 Serge Tisseron et Frédéric Tordo, dont nous avons déjà cité les travaux respectifs, ont fondé le premier diplôme universitaire en France de cyberpsychologie à l'université de Paris.

adultes¹⁷. Dans le cas du « Furby », le glissement vers la fiction est plus explicite car il s'agit d'un jouet (avec une forme d'immersion fictionnelle relativement contrainte du fait du type d'interaction), contrairement au kentuki qui filme et diffuse les faits et gestes de « l'épié ». Dans les sociétés de la transparence, la relation à l'intime semble paradoxalement s'apaiser et se compliquer dans la mesure où le sujet « voyeur », désresponsabilisé et désinhibé, s'immerge dans une réalité qui peut lui sembler à la limite du fictionnel.

En atteste la situation d'Emilia, qui pourtant, comme Alina, a conscience que le dispositif est dangereux et qu'il faut lui mettre des limites (que seule Carmen, bibliothécaire de son métier c'est-à-dire aussi lectrice professionnelle, sait imposer aux kentukis de ses enfants en leur bandant les yeux). Mais Emilia, délaissée par son fils, se prend d'affection pour Eva au point de la traiter non seulement comme sa propre fille mais aussi comme une enfant. Cette infantilisation procède de son désir de contrôler l'autre (à l'opposé de la relation d'intimité)¹⁸, désir qu'elle ne réfrène pas, immergée émotionnellement qu'elle est dans ce dispositif qui semble relâcher le filtre de son surmoi. Serge Tisseron a bien démontré la corrélation entre le désir de contrôle des parents (et des mères en particulier) envers leurs enfants et la surexposition de l'intime de la part des enfants, confrontés à une angoisse d'abandon et à une nécessité de légitimation. Mais loin de diaboliser la télé-réalité, le psychiatre y voit une façon, pour les enfants, de mûrir un processus non achevé de l'intime dans une société narcissique, aspect qui n'est pas envisagé dans le roman. Serge Tisseron analyse finalement peu le désir d'emprise des parents, car son objet est une émission de télé-réalité, ce qui l'amène à se concentrer sur la pulsion scopique des téléspectateurs et le désir d'être épié des candidats de l'émission. Dans *Kentukis*, c'est précisément le dispositif du « regardeur regardé » ou « voyeur épié » qui va mettre fin à la situation dérégulée : Gloria offre à Emilia un kentuki qui va agir comme un surmoi tyrannique, lui conférant un « regard spécial » (Schweblin, 2018 : 204), envoyant des informations dérangeantes sur Emilia (et son désir de s'appropriier leur quotidien comme une mère intrusive) à Klaus, le compagnon d'Eva. La transparence de ce dispositif en miroir se mue en emprisonnement par l'image et ne trouve de solution que par la déconnexion des deux dispositifs d'observation. L'intrusion, des deux côtés (d'Emilia dans le monde d'Eva, et du kentuki offert par Gloria dans le monde d'Emilia), se solde par une communication

17 Pour se séparer de la mère sans trop d'angoisse, l'enfant a besoin de créer les conditions de la naissance et du développement de son intime, comme l'a analysé Winnicott avec l'objet transitionnel. Ici, ce qui est décrit, ce sont des sociétés immatures et narcissiques, envahies par l'angoisse d'abandon, ce qui s'en ressent du point de vue des intimes, peu construits, pauvres, dont la maturation et l'enrichissement ne semblent devoir être atteints que tardivement par le processus de l'*extime* (Tisseron, 2001). Notons que toutes les sociétés n'entretiennent pas le même rapport à l'intime, comme l'a démontré Bruno Bettelheim dans *Les enfants du rêve* : les individus nés dans la société collectiviste du kibboutz et y ayant grandi ne connaissent pas l'angoisse d'abandon, pas plus qu'ils ne développent d'intime riche dans la mesure où ils ne sont pas élevés par leurs parents et leur moi est « fortement dirigé par un surmoi collectif et en accord absolu avec les demandes du milieu » (Bettelheim, 1971 : 156).

18 De façon signifiante, dans cette histoire, le mot « *controlador* » pour désigner le tableau de bord (du côté de la connexion du kentuki) est employé plus souvent que dans les autres, et les mots « *control* » (contrôle), « *alarmante* » (alarmant) et les formes conjuguées du verbe « *controlar* » (contrôler) sont très présents.

dénonciatrice entre les deux dispositifs, sans forme d'intimité partagée et avec la sensation d'une trahison intime. Ce contrôle au carré agit comme un surmoi. Si être kentuki comble chez Emilia un vide affectif, en donnant libre cours à son désir d'emprise, être propriétaire d'un kentuki semble mettre des limites à son désir de contrôle, entre Ça et Surmoi. Le double dispositif kentuki ressemble à une forme d'appareil psychique externalisé pour une femme esseulée, veuve et éloignée de son fils, en pleine confusion intime.

De l'autre côté du dispositif se trouve le sujet qui consent plus ou moins clairement à être épié et à surexposer son intimité, comme c'est le cas de la jeune Robin¹⁹ sous la pression de ses amies, ou d'Enzo sous la double contrainte de son ex-femme et, non sans ironie, de la psychologue de leur fils. Dans cette dernière histoire, l'ambivalence du consentement à la surexposition de l'intime est matérialisée par le virage à cent quatre-vingts degrés pris par Nuria et la psychologue qui, après avoir vanté les supposés mérites « paternants » du kentuki, le clouent au ban des pédophiles, le faisant passer d'un extrême à l'autre, dans une forme d'hystérie revancharde assez comique et sans que la lumière sur la supposée pédophilie du mystérieux « Mister » ne soit faite²⁰. Il n'est pas anodin que ce soit le rôle du père qui soit ainsi mis à mal si on en croit le lien établi par Serge Tisseron entre le phénomène de l'« extime » et l'absence des pères (et l'omniprésence des mères), l'« extime » servant d'expérimentation à l'adolescent pour intérioriser (rendre intime) la partie de soi exposée, lorsque les pères n'assument pas ou mal leur rôle de tiers séparateur dans la relation mère-enfant. La pulsion voyeuriste remonte au désir archaïque de fusion avec la mère que le père est censé entraver. Et de fait, l'univers diégétique de Samanta Schwebelin dans son second roman, comme dans son premier, est relativement déserté par les pères : Emilia est veuve, Alina évoque souvent sa mère surprotectrice et une seule fois son père, Marvin (qui implore constamment Dieu) déplore le manque d'intimité avec son père qui ne prend pas le temps de s'intéresser à lui, la jeune Vénézuélienne est vendue par son propre père sans qu'elle ne le comprenne²¹, le père de Claudio n'est évoqué qu'une seule fois pour dire qu'il se défait sur son fils pour s'occuper des funérailles de son propre frère, la mère canadienne semble s'occuper seule de ses deux filles. Dans ce contexte, Enzo semble faire les frais de cette situation d'absence du père dans les sociétés décrites, sorte de bouc émissaire, lui qui, paradoxalement, tente d'assumer sa paternité.

19 Il n'est pas anodin que le roman s'ouvre avec l'histoire de cette adolescente qui est aussi la forme la plus crue d'exhibition, de harcèlement et de chantage, comme pour dénoncer d'emblée les travers et les risques du dispositif.

20 Le mystère reste entier, mais Enzo finit au commissariat de police, il perd la garde de son fils et doit se séparer du kentuki, la petite taupe qu'il finit par enterrer. L'expression de « taupe », dans le sens de personne infiltrée dans une organisation secrète (en français comme en espagnol, « topo »), peut laisser penser que Mister est, d'une certaine façon, l'artisan des malheurs d'Enzo, car, quelle que soit son implication réelle et la nature des relations qu'il ait tenté d'entretenir avec Luca, c'est sa présence au sein du foyer d'Enzo qui achève de précipiter la détérioration de celui-ci.

21 Le seul qui comprenne cette situation est Grigor, et c'est sans doute une forme de culpabilité qui le pousse à déconnecter le kentuki, car il a vu dans la situation de la jeune Vénézuélienne son reflet inversé : tandis qu'il profite financièrement du néo-libéralisme pour subvenir à ses besoins et à ceux de son père, la jeune femme est exploitée et trahie par son propre père sans comprendre un mot de la globalisation.

Mais c'est le cas d'Alina qui nous intéresse ici car il pousse plus loin la dissolution des frontières du cadre pragmatique et ses conséquences en termes d'intime. Le Colonel Sanders²² profite de l'ambivalence d'Alina qui affirme devoir mettre des limites à l'intrusion de cet œil panoptique mais qui finit par exposer sa nudité de façon paradoxale. Alina est aux prises avec un double désir, celui de s'exposer et celui de protéger son anonymat, ou peut-être rêve-t-elle d'une forme d'exhibition de son intimité qu'elle réprime jusqu'au moment où elle ne tient plus²³.

De fait, avant d'en arriver à ce stade, elle sent qu'elle vit l'imminence d'une « révélation » (Schweblin, 2018 : 55), qu'elle relie au fait que son corps est comme empêché (fragment n° 8), et elle se définit alors comme « inartiste » par opposition à Sven²⁴. Au-delà du fait qu'elle tourne en dérision le désir de réussite de son compagnon artiste et qu'elle indique, par cela même, que leur intimité amoureuse est affaiblie, on peut interpréter cette révélation comme étant de l'ordre du non-esthétique, d'une part, car elle se désigne elle-même comme « inartiste » à ce moment, et, d'autre part, car tout lecteur de littérature argentine aura reconnu une citation cachée (et détournée) de Borges définissant le fait esthétique comme « l'imminence d'une révélation, qui ne se produit pas »²⁵ (Borges, 1974 : 635). Il semble que la révélation qu'Alina pressent est, non pas le type de relation esthétique engagée dans toute œuvre d'art (Genette, 1997), mais précisément celle du brouillage des repères, du factuel et du fictionnel, à travers le dispositif du kentuki qui va surexposer son intimité et qui va désinhiber ses pulsions agressives à son égard, alors qu'elle n'imagine pas qu'un enfant de sept ans puisse se cacher derrière la peluche, mi-caméra mi-jouet. Elle ne parvient pas à maîtriser l'agressivité de cette situation conflictuelle ; en attestent ses réactions : la croix gammée qu'elle dessine sur le front de son corbeau évoque le fameux point Godwin de la réalité virtuelle qu'elle a atteint et son acharnement s'attache, entre autres choses, à abimer les yeux du kentuki. Frédéric Tordo considère que l'articulation de l'« extime », de la désinhibition numérique et de l'intimité paradoxale liée au numérique qui permet d'être « à l'extérieur de son corps tout en restant (en son inconscient) à l'intérieur de son propre Moi » (Tordo, 2020 : 188), est à même de produire une violence fantasmatique en ce sens que, dans l'esprit de l'agresseur, la violence est dirigée contre un personnage fantasmé et non une personne réelle²⁶. C'est-à-dire qu'un brouillage entre le factuel et le fictionnel est à l'œuvre dans ce type de violence. On peut recon-

22 Alina baptise avec humour son kentuki « Colonel Sanders », du nom de l'inventeur de la chaîne de fast-food Kentucky Fried Chicken dont la spécialité est le poulet (à quoi ressemble grossièrement son corbeau) et dont le siège social est localisé, précisément, dans le Kentucky.

23 On peut interpréter son désir de ne pas communiquer avec le Colonel Sanders comme une façon de s'exposer plus librement, dans l'anonymat (Schweblin, 2018 : 108, 110).

24 « *si el artista era un peón abocado y cada segundo de su tiempo era un paso hacia un destino irrevocable, entonces ella era exactamente lo contrario. El último punto al otro extremo de los seres de este planeta. La inartista.* » (Schweblin, 2018 : 56, « si l'artiste était un pion acculé et chaque seconde de son temps un pas vers un destin irrévocable, alors elle, elle était exactement le contraire. Le dernier point à l'extrême opposé des êtres de cette planète. *L'inartiste.* »)

25 « *esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético* » (Borges, 1974 : 635).

26 La philosophie du numérique de Byung-Chul Han semble également aller dans ce sens : « Le numérique soumet la triade lacanienne du réel, du symbolique et de l'imaginaire à une trans-

naître dans cette description clinique d'une intimité paradoxale la « révélation » d'Alina, concernant son corps qu'elle décrit comme empêché. L'« extime », la désinhibition numérique et l'intimité paradoxale débouchent sur une violence fantasmatique, s'exerçant sur le « personnage » du corbeau, personnage d'autant plus fantasmé qu'elle refuse de communiquer verbalement avec la personne qui se trouve derrière la caméra.

Et, ironie du sort, c'est précisément l'art qui va amplifier le phénomène de surexposition de son intime, d'abord révélé à l'homme et à l'enfant derrière le Colonel Sanders, puis à Sven qui se procure les images enregistrées par ceux-ci et enfin aux spectateurs-acteurs du happening organisé par son propre compagnon, dans une forme de trahison de son intimité. Il n'est pas anodin qu'à la fin du fragment (n° 17) suivant diégétiquement celui de la révélation (n° 8), elle accueille comme une forme d'infidélité le fait que Sven travaille avec des kentukis pour son œuvre d'art, alors qu'avant la révélation elle a surpris une forme de tendresse entre Sven et son assistante qui n'a pas éveillé sa jalousie. Alina est en réalité jalouse de son intime à elle, et ce à travers le kentuki (fragment n° 24), tandis qu'elle délaisse l'intime du couple qu'elle forme avec Sven. À mesure que le kentuki passe du temps avec Sven, elle devient de plus en plus jalouse et agressive, comme si le dispositif, qu'à tort elle ne considère jamais que comme un animal de compagnie alors qu'elle sait pertinemment qu'un « voyeur » réel la voit, ne pouvait partager son intimité (sur le mode anonyme) qu'avec elle. De façon signifiante, elle l'attache à un ventilateur et lui coupe les ailes, ailes qui, bien sûr, ne lui permettent pas de voler : sans le savoir, elle est impuissante à arrêter la machine qui va diffuser son intimité à un large public par l'intermédiaire de celui avec qui elle partage son intimité amoureuse, son compagnon artiste. De fait, lorsqu'elle s'est exposée au Colonel Sanders, elle a eu l'intuition de ce qui allait lui arriver :

Elle n'avait pas l'impression de violer l'intimité de l'un ou de l'autre. Quiconque placé derrière son écran pouvait bien la prendre en photo, la filmer, se branler à l'intérieur d'un corbeau en plastique recouvert de peluche. Mais à la différence de la foule des résidents, elle, elle n'était artiste en rien, ni spécialiste en rien. Et n'être personne était une autre forme d'anonymat, qui la rendait aussi puissante que lui.²⁷

Elle se trompe évidemment car c'est précisément un artiste, et comble de l'ironie celui qui partage son intimité amoureuse, qui va utiliser son intimité à elle, mais il semble qu'elle ait eu une intuition (mal interprétée) à travers cette

formation radicale. Il escamote le réel et *systématise l'imaginaire* » (2015 : 36), « Le numérique est *défactuelisant*. » (2015 : 45).

27 « *No sentía estar quebrando la intimidad de ninguno de los dos. Quienquiera-que-fuera podría tomar fotos, podría grabar su pantalla, podría pajearse dentro de un cuervo de plástico afelpado. Pero a diferencia del tropel de esa residencia, ella no era artista de nada, ni maestra de nada. Y no ser nadie era otra forma de anonimato, una que la volvía tan poderosa como él* » (Schweblin, 2018 : 110).

révélation d'« inartiste ». Façon de dire qu'elle n'a pas vu la puissance de l'art en méconnaissant le cadre pragmatique de cet objet hybride qu'est le kentuki.

L'intérêt de cette histoire réside également dans le fait qu'elle met en scène l'utilisation d'un intime partagé (et trahi) dans le cadre d'un travail artistique, lui-même hybride, à savoir le « *happening* » proposé par Sven, qui délaisse son travail habituel de mono-impression pour se plonger dans une nouvelle aventure artistique. Il ne s'agit pas d'une simple exposition où les deux faces du dispositif du kentuki (« voyeur » et « épié ») sont filmées et projetées sur des écrans. Il s'agit aussi d'engager le spectateur à agir et à intervenir dans l'espace artistique ainsi partagé, dans les pas du mouvement d'art contemporain Fluxus qui prônait dans les années 1960 l'effacement de la frontière entre l'art et la vie, et ce, à travers le kentuki, qui brouille les frontières entre factualité et fictionnalité. Effectivement, les « spect-acteurs » sont invités à interagir avec les nombreux kentukis présents, selon des contraintes et des modes de communication basiques mis en place par l'artiste, mais la singularité du dispositif réside dans le cadre pragmatique installé, à savoir celui de « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999 : 161-164). L'impression globale est celle d'une grande cour de récréation où des adultes, sous couvert de participation à un événement artistique, jouent comme des enfants à un jeu dont les règles ont été définies par un artiste satisfait de lui-même. La « révélation » d'Alina se réalise : son corps est comme paralysé, sidérée qu'elle est de découvrir qu'elle ne peut échapper à la persécution de la transparence.

L'histoire d'Alina, qui « clôt » ce roman ouvert, est paradigmatique du rapport complexe que peuvent entretenir l'intime et l'art, dans une société caractérisée par le narcissisme et la transparence, selon les variations suivantes : intime individuel défaillant de l'« inartiste », intime partagé mais trahi par le compagnon artiste (et narcissique) au bénéfice de son art, intimité amicale rendue possible à travers le goût pour la lecture (entre Alina et la bibliothécaire), et intime créatif et ludique uniquement satisfaisant lorsque le cadre pragmatique (du *happening*) est correctement posé (pour les participants).

L'intime retrouvé

Est-ce à dire que la vision de la société globale de Samanta Schwebelin, et de l'intime en particulier, est apocalyptique, comme l'était celle de la situation écologique de son pays à la fin de son premier roman, *Distancia de rescate* ? Elle l'est sans doute un peu moins, grâce à l'exception que constitue la figure de Marvin, dont l'histoire est constructive mais qui ne parle d'intimité qu'à travers l'amitié et non pas à travers les relations amoureuses. Remarquons que Marvin est le seul personnage de *Kentukis* à éprouver un manque maternel qu'il va tenter, non pas de combler ou de dépasser, mais de sublimer en réalisant lui-même la promesse que sa mère n'a pas eu le temps de tenir, à travers une expérience initiatique qui le mènera à éprouver une forme d'intimité après avoir fait l'expérience de la solitude.

À la différence d'Alina et Emilia qui utilisent le kentuki sans aucune information préalable, le jeune Marvin en connaît déjà le fonctionnement par ses camarades d'école lorsqu'il acquiert le sien. Alina achète son corbeau sans savoir exactement de quoi il retourne et Emilia reçoit l'étrange cadeau de son fils installé dans une ville réputée pour sa technologie. Dans ces deux derniers cas, comme nous avons tenté de le démontrer, le flottement quant au cadre pragmatique, associé à une immersion d'identification allo-subjective agissante et une surexposition de l'intime, semble déréguler les rapports sociaux et empêcher tout partage véritable de l'intime. En revanche, l'expérience de Marvin est différente, d'une part, parce qu'il ne semble pas douter du cadre pragmatique ludique mais non fictionnel du dispositif²⁸ et d'autre part, parce qu'il écarte dès le départ le voyeurisme en demandant à sa propriétaire de le libérer et de le laisser explorer le monde. Dès le premier paragraphe de l'histoire de Marvin, le lecteur découvre que celui-ci a déjà été initié par ses amis, et les paragraphes suivants démontrent la capacité de Marvin à comprendre la fonction publicitaire de son dragon (coincé dans la vitrine d'une boutique entre quatre aspirateurs) et à faire des liens entre ce qu'il découvre (la neige, au loin) et sa vie réelle (la promesse de sa mère). Même le bruit émis par son dragon ressemble à celui de l'objet qu'il est, « un transformateur brûlé » (Schweblin, 2018 : 32), indiquant qu'il y a là immersion mimétique mais uniquement en tant qu'objet intervenant dans l'univers du récepteur (derrière le dragon se trouve une personne qui découvre l'intériorité d'une autre personne). Et le parallélisme clôt le dernier paragraphe du premier fragment composant son histoire : « Il n'accepterait pas, du moins dans cette autre vie, de se retrouver à nouveau enfermé »²⁹. Cette autre vie possible, qui est celle du jeu, est une échappatoire symbolique pour Marvin, qui va lui servir d'initiation. Cela ne signifie pas que Marvin et sa propriétaire soient des personnages fictifs dans la fiction, mais qu'ils assument chacun une fonction ludique le temps de l'interaction qui durera peu de temps et qui refusera toute intrusion dans l'univers de l'autre. Marvin va ressentir une profonde reconnaissance pour cette figure maternelle avec laquelle il partage une forme d'intimité alors qu'ils ne parlent pas la même langue. Et, à travers l'application créée par Jesper, il va également faire l'expérience d'une forme de solidarité gratuite et d'intimité amicale avec d'autres personnages, adultes, du monde entier. Cette situation particulière du kentuki, précaire, pour laquelle il n'est pas fait (l'autonomie de sa batterie étant, à dessein, réduite), rend l'expérience assez courte puisqu'il sera finalement malmené à l'instar d'une vulgaire peluche par

28 La typologie des dispositifs fictionnels proposée par Jean-Marie Schaeffer (1999 : 231-315) nous semble très pertinente mais nous éprouvons quelque difficulté à rendre équivalents jeu et fiction dans le cas du kentuki. Marvin ne fait pas *comme s'il* était un dragon, il est tantôt ce jeune Guatémaltèque en quête d'initiation derrière le dragon, tantôt le dragon (2018 : 91). Et la propriétaire prend le kentuki pour un moyen publicitaire, non pour un jeu ou pour de la fiction. Depuis la publication de *Pourquoi la fiction ?* en 1999, les études sur les jeux vidéo se sont développées, et comme le rappelle Françoise Lavocat en 2016, elles ont conclu que les jeux vidéo sont des « fictions hybrides » (2016 : 340) qui se distinguent de la fiction littéraire, notamment, par leur dimension d'interaction avec le monde réel, ce qui est particulièrement vrai des kentukis, à la jonction du jeu vidéo et de la « télé-réalité ».

29 « *No aceptarí, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado.* » (Schweblin, 2018 : 32)

deux enfants, c'est-à-dire repris à leur compte comme un artefact au cadre pragmatique d'immersion fictionnelle.

L'expérience de la solitude à travers une épreuve d'exploration, couplée à l'intégration dans une communauté qui finit par mieux le connaître que son propre père, est une véritable expérience initiatique pour le garçon. Mais le chemin à parcourir avant de devenir adulte est long, tout comme celui qui mène à la neige. Dans les représentations collectives, le dragon est le gardien du trésor de l'immortalité, ce qui peut expliquer que le jeune orphelin de mère se soit identifié à cet animal fantastique. Aussi, bien que l'histoire termine mal pour le dragon, on peut éventuellement penser que, sur le plan symbolique, elle constitue une fin satisfaisante pour le garçon, qui apprendrait ainsi à connaître ses limites et à grandir en renonçant à la toute-puissance de l'immortalité et de l'enfance.

Mais la véritable intimité, chez Samanta Schweblin, semble trouver essentiellement sa solution du côté de la fiction, une fiction assumée comme telle, avec un cadre pragmatique clair et sans ambiguïté, tant du côté du « regardeur » (le lecteur) que du côté de celui qui consent à livrer une forme d'intériorité, « l'épié » (l'auteure). Nous parlons de l'intimité particulière, fictionnelle, entretenue à distance et *in absentia*, entre l'auteure et le lecteur du roman *Kentukis*. Cette fois-ci le mot « kentukis », au pluriel, est l'intermédiaire entre ces deux pôles, l'artefact étant envisagé dans le cadre d'une feintise ludique partagée. Le cadre pragmatique de lecture est explicite à travers le paratexte : l'éditeur publie de la littérature, sous la catégorie « Spanish language fiction » sur le site³⁰ ; la quatrième de couverture parle d'un roman et de personnages ; l'illustration de la couverture est, de façon intéressante, la photographie d'une femme (médium indiciel) qui soulève un masque de lapin (médium mimétique) sans que l'on puisse voir l'intégralité de son visage, préparant ainsi l'horizon d'attente quant au statut ambigu des kentukis pour les personnages. Mais le caractère fictionnel du texte que nous lisons, lui, n'est nullement ambigu et il semblerait même que son auteure plaide pour une frontière entre « fait et fiction » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Françoise Lavocat.

La question de la frontière est centrale dans ce roman au genre problématique. Effectivement, les onze histoires, à la fois linéaires dans leur chronologie propre et brisées dans l'agencement des récits, ne se croisent jamais du point de vue de leur diégèse et si le caractère fragmentaire de l'ensemble peut nous faire penser à *Pedro Páramo* ou à *Rayuela*, il n'en reste pas moins que la dimension de « ponts » et de « figures » chère à Cortázar, en est relativement absente puisqu'aucune histoire unifiée n'est racontée. Ce roman fragmentaire cultive la frontière entre chaque récit, se construisant comme un puzzle de onze *cuENTOS*. Aucune des modalités narratives ne trouve de continuité ou de contiguïté entre deux récits, les personnages ne se croisant ni ne se mentionnant dans un espace-temps diégétique commun, seules la voix hétérodiégétique et la présence thématique des kentukis donnent un semblant d'unité à l'ensemble. Cet hermé-

30 Voir <https://www.penguinrandomhouse.com/books/609260/kentukis-by-samanta-schweblin/> (consulté le 27/05/2021).

tisme relatif des frontières entre les récits peut suggérer la difficulté des sociétés décrites à cultiver la dialectique d'intériorité et d'extériorité fondatrice de l'intime. Loin d'être un défaut formel, il s'agit d'un élément signifiant du roman qui, en cloisonnant les récits, invite le lecteur à envisager l'ensemble des récits comme s'il se trouvait à la tête d'une « tour de contrôle » panoptique, à interroger son regard (sa lecture) en termes d'intrusion dans l'intime des personnages (et de l'auteure, à travers eux) et à chercher des liens entre les histoires mais aussi, et surtout, entre les histoires et le référent du lecteur³¹, le lecteur étant ainsi le seul garant de l'unité romanesque. Si les frontières diégétiques entre les histoires ne sont pas poreuses, nous voyons que le texte de fiction, par son absence de transparence directe au référent, permet au contraire une circulation entre les deux pôles de création des sens du texte, entre production et réception, « co-construction », « transformation intérieure » et « abandon du désir d'emprise », à l'instar de l'intime décrit par Serge Tisseron.

La « tour de contrôle » que peut représenter l'interface de lecture du roman trouve une figuration dans le texte à travers la chambre de Grigor³², observateur privilégié ou « voyeur polymorphe » qui active de très nombreux dispositifs, au point d'éprouver secrètement une sensation d'ubiquité (Schweblin, 2018 : 61), et ce, afin de favoriser leur mise en circulation et d'en tirer bénéfice. Bien entendu, le lecteur ne participe pas de cette circulation des biens en vue d'une capitalisation, à moins de la comprendre de façon imagée, en termes sémiotiques. Par ailleurs, le lecteur, contrairement à Grigor, grâce au narrateur hétérodiégétique se fait « l'observateur » des récits centrés tant sur les « épiés » que sur les « voyeurs ». Ces derniers sont souvent plus riches d'actions et de descriptions dans la mesure où deux focales s'emboîtent, l'univers de l'épié étant toujours inclus dans celui du voyeur. Il est ainsi intéressant de constater que Samanta Schweblin fait le choix, à travers un narrateur impersonnel permettant pourtant l'omniscience, de donner autant de présence (sinon plus) aux récits sur des « épiés » que sur des « voyeurs » (six récits sur onze). Dans chacun de ces six récits, cela permet de focaliser le texte en prenant le parti de l'asymétrie de la relation en défaveur de l'être épié qui cherche plus ou moins à communiquer avec son kentuki. À la lecture du roman, le lecteur, mis en situation de « voyeur polymorphe », a ainsi accès à diverses réalités plus ou moins voilées et orientées, des deux côtés de l'interface kentuki, et cette situation, sans être véritablement panoptique, est celle d'une forme de pouvoir, l'observation d'une intimité déployée dans ses multiples variantes, celles de la créativité de l'auteure.

31 C'est également ce qui se passe lors de l'excipit apocalyptique de *Distancia de rescate*.

32 Grigor, qui profite de l'absence de régulation juridique internationale pour organiser une revente, sur le marché noir, de connexions en fonction des caractéristiques des propriétaires de kentukis, incarne le capitalisme néo-libéral mais il est également, grâce à sa position d'observation privilégiée, un personnage réfléchissant avec lucidité au dispositif qu'il exploite : « Il se représentait parfois sa chambre comme une fenêtre panoptique aux yeux multiples braqués tout autour du monde » (« *A veces pensaba en su habitación como una ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo.* » Schweblin, 2018 : 97)

Il est tentant d'interpréter *Kentukis* comme un roman qui suggère l'appréhension de l'auteure à dévoiler son intimité dans l'écriture romanesque³³, mais qui utilise précisément le filtre de la fiction, cet écart qui brouille salutairement l'injonction à la transparence de nos sociétés contemporaines, afin de répondre à cette inhibition et de la dépasser en proposant le partage d'un intime avec son lecteur, dans cet espace potentiel dont parle Winnicott, ni tout à fait de l'un, ni tout à fait de l'autre³⁴. Par deux cadeaux successifs, respectivement de son fils et de sa meilleure amie Gloria, Emilia devient « sujet voyeur » puis également « sujet épié », ce qui lui confère, selon Gloria, « un regard spécial » (Schweblin, 2018 : 204), celui du « voyeur épié »³⁵, à l'instar de l'auteure dont le double « regard », entre le pôle de production et d'observation, peut paralyser l'écriture autant que la dynamiser. Emilia entend son kentuki se mouvoir derrière elle comme « un écho différé d'elle-même » (Schweblin, 2018 : 204), image qui n'est pas sans évoquer la dimension d'intimité que tout auteur met dans un texte de fiction à travers ses différents personnages et qu'il est plus ou moins disposé à exhiber. On peut ainsi lire dans la situation d'Emilia une figuration métaphorique de l'écrivaine prise dans un dispositif à deux sens, stimulant sa créativité mais dont les règles doivent être bornées grâce à la fiction afin de ne pas se laisser envahir par une sensation d'intrusion de la part de son lecteur, comme le dit si clairement Emilia à plusieurs reprises. Les deux citations placées en épigraphe, c'est-à-dire ni tout à fait « dehors » ni tout à fait « dedans », dans cet entre-deux du texte qu'est le paratexte, ne disaient pas autre chose et concernaient tout autant le lecteur que l'auteure : la première explique non sans humour que le dispositif (désormais l'équivalent du texte comme expression de soi, et plus seulement du kentuki) peut se révéler dangereux et la menace surgir de l'intériorité de ceux qui l'enclenchent³⁶ (la pelleteuse fouillant le sol de leur psyché) ; la seconde suggère, sous une forme interrogative et poétique, que la

33 Samanta Schweblin, dont la figure d'auteure ne peut pas être réduite à celle de l'artiste Sven dans le roman et qui peut être enrichie de la face critique de l'auto-proclamée « inartiste » Alina, semble signifier que la question de la surexposition de l'intimité des artistes dans l'œuvre d'art ne se pose généralement qu'a posteriori, et que la créativité artistique se déploie dans une forme d'aveuglement des artistes eux-mêmes quant à leur extime : « la révélation [de l'exposition démesurée de leur intimité], estima-t-elle, ça lui prendrait un peu de temps à l'artiste » (« *la revelación [de la desmesurada exposición de su intimidad], calculó, al artista le llevaría su tiempo* », Schweblin, 2018 : 49).

34 « L'objet transitionnel et les phénomènes transitionnels apportent dès le départ à tout être humain quelque chose qui sera toujours important pour lui, à savoir une aire neutre d'expérience qui ne sera pas contestée. *On peut dire à propos de l'objet transitionnel, qu'il y a là un accord entre nous et le bébé comme quoi nous ne poserons jamais la question : 'Cette chose, l'as-tu conçue ou t'a-t-elle été présentée du dehors ? L'important est qu'aucune prise de décision n'est attendue sur ce point. La question elle-même n'a pas à être formulée.* » (Winnicott, 1971 : 22-23)

35 Cette situation particulière d'Emilia semble illustrer la thèse de Byung-Chul Han qui analyse les lunettes Google enregistrées : « La vision et la surveillance ne font plus qu'un. Chacun surveille l'autre. Chacun est à la fois Big Brother et captif. Voilà le parachèvement numérique du panoptique benthamien. » (Han, 2015 : 97).

36 La première citation peut être comprise et traduite de deux façons différentes, du fait de l'ambiguïté en espagnol de l'adjectif possessif « *sus* » : « Avant d'allumer le dispositif, assurez-vous que tous les hommes soient protégés de ses parties dangereuses » ou « de leurs parties dangereuses » (« *Antes de encender el dispositivo, verifique que todos los hombres estén resguardados de sus partes peligrosas* », Schweblin, 2018 : 7).

protection passe par les mondes possibles de la fiction (et singulièrement de la science-fiction).

Le lecteur est ainsi prévenu indirectement, par ces citations qui sont aussi les seules mentions intertextuelles explicites, que s'il veut éviter le danger, il devra puiser dans ses propres ressources fictionnelles. Loin de « lire » l'intimité de l'écrivaine argentine, le lecteur partage à distance un terreau commun, image contenue en creux dans la première citation, celui d'un texte créatif dans lequel il entre en acceptant la part d'intériorité subjective qui ne lui est pas propre mais sur laquelle il est amené à projeter ses propres ressentis de lecture, comme « un écho différé » de soi, pour reprendre l'expression d'Emilia que nous avons appliquée à l'auteure mais qui peut aussi s'appliquer désormais au lecteur et à son intime que Serge Tisseron définit comme « l'inconnu de soi sur soi. » (Tisseron, 2001 : 49). L'écart que suppose la fiction par rapport au récit factuel ou référentiel permet ce jeu, cette aire transitionnelle dans laquelle tant l'auteure que le lecteur, chacun à sa façon, peut déployer sa compétence imaginante, pour son plus grand plaisir. Il est intéressant que le philosophe Byung-Chul Han commence son essai sur le numérique par la différence entre l'exhibition du spectacle (*spectare*), propre à la société de la transparence, et le respect (*respectare*) comme regard distancié ou « pathos de l'écart » : « Le verbe latin *spectare*, duquel le mot spectacle dérive, désigne une intrusion voyeuriste dépourvue d'égards qui fait fi de la distance respectueuse (*respectare*). Cette distance distingue *respectare* de *spectare*. » (Han, 2015 : 9). Ces réflexions nous semblent particulièrement pertinentes pour distinguer le spectacle de l'intimité provoqué par les kentukis (et leur voyeurisme effréné) de la lecture comme activité d'interaction à distance et respectueuse de l'altérité, à travers le texte.

Les récits fictionnels nous donnent à lire et à entendre une voix, la voix d'un(e) autre, l'altérité en soi. L'immersion fictionnelle a ceci de particulier qu'elle rend poreuse la frontière, le temps de la lecture, entre la subjectivité des personnages et les investissements affectifs du lecteur, sans qu'aucune confusion ne vienne immerger la réalité du lecteur, grâce à ce que Jean-Marie Schaeffer nomme un « frein », « qui empêche les simulations imaginatives de contaminer les représentations cognitives contrôlant nos interactions directes avec la réalité » (Schaeffer, 1999 : 175)³⁷. Cette empathie affective engagée dans la fiction, au cadre pragmatique clair (qui établit le contrat de suspension volontaire de l'incrédulité, selon l'expression consacrée), permet l'enrichissement de l'intime par cette altérité en soi, selon la dialectique des frontières de l'intime évoquée plus haut. C'est ainsi que Samanta Schweblin, en multipliant le nombre d'histoires et en diversifiant les types de personnages dans ce roman court, cherche à activer cette dynamique d'empathie affective chez le lecteur, tout en se préservant sans doute d'une identification trop évidente dans un personnage particulier. Si ces onze histoires n'ouvrent pas leurs frontières entre elles, à la façon de onze récits courts, et que leurs personnages sont incapables de s'ouvrir à l'autre, on com-

37 Selon Jean-Marie Schaeffer, l'immersion fictionnelle « présuppose l'efficacité de leurs de nature préattentionnelle, mais elle exclut tout état d'illusion au niveau de la conscience et des croyances. » (Schaeffer, 1999 : 192)

prend que la véritable frontière, structurante, est pour l'auteure celle qui permet l'interface intime entre fiction et réalité, et ce, afin d'être brouillée le temps de la lecture. Par ailleurs, le fait d'avoir fragmenté les histoires dans un roman, plutôt que d'avoir proposé un recueil de récits courts, oblige le lecteur à « suturer » les fragments, à recoller les morceaux des cinq histoires fragmentées³⁸, preuve (s'il en fallait) que le lecteur doit « œuvrer » intimement avec l'auteure, activer sa mémoire et ses compétences signifiantes, s'il souhaite s'ouvrir à l'autre et laisser surgir de l'altérité en soi. Cette intimité particulière, par la lecture, est représentée dans le roman par l'amitié entre Alina et Carmen, la bibliothécaire municipale qui bande les yeux des kentukis de ses enfants, offerts par son ex-mari, pour se prémunir d'une intrusion dans son intimité. Alina considère sa relation avec la lectrice professionnelle (dévouée à la collectivité) qu'est Carmen comme « le début évident d'une grande confrérie »³⁹ (Schweblin, 2018 : 51), la fratrie des lecteurs. Si l'amour-passion ne semble plus inspirer les écrivains à l'heure de la société de la transparence, la lecture n'en est pas moins hissée au rang de passion intime.

Conclusion

De Pékin au Guatemala, en passant par Zagreb ou la Sierra Leone, les kentukis semblent avoir colonisé les corps et les esprits des personnages du second roman de Samanta Schweblin. À l'heure du tout-numérique, les sociétés de la transparence qui y sont rapidement esquissées sont propices aux dérèglements des relations interpersonnelles et n'offrent que peu d'occasions de développer, de mûrir et d'enrichir un intime individuel et intersubjectif. Les kentukis occupent une place devenue vacante, plus habituellement dévolue à l'amour et au désir. De part et d'autre de l'interface du dispositif, qui n'assure aucune symétrie dans les rapports du voyeur et de l'épié, se déroulent des micro-histoires tantôt drôles tantôt dramatiques, que la romancière explore et fragmente sans que jamais leurs frontières ne s'ouvrent, comme pour signifier l'isolement des personnages et leurs difficultés à laisser surgir de l'altérité en soi, par le regard de l'autre, condition de l'intime. Il semblerait que l'intime affectif de chaque personnage, mal établi du fait d'un cadre parental dysfonctionnant en partie dans ces sociétés désertées par les pères, se rejoue dans une difficulté à partager un intime avec d'autres personnages et que le kentuki, cet objet hybride au cadre pragmatique souvent peu clair, s'engouffre dans la brèche.

Le kentuki est un artefact inventé par Samanta Schweblin, et il est si vraisemblable au demeurant que la catégorie de science-fiction pourrait bien n'être

38 On remarquera que ce procédé a un autre avantage, celui de ménager une forme de suspense, déjà présent dans *Distancia de rescate* à travers la tension narrative du dialogue polyphonique. Signalons également que la fragmentation est l'état dans lequel se trouve Alina lorsqu'elle s'immerge intensément dans des fictions audio-visuelles (Schweblin, 2018 : 49).

39 « *saboreaban con discreción el evidente principio de una gran confradía.* » (Schweblin, 2018 : 51)

que temporaire ou, du moins ne tient-elle qu'à cette invention⁴⁰. Son cadre pragmatique peu clair, évoluant entre celui d'un objet de fiction tel que celui des jeux vidéo (une « fiction hybride » interactive⁴¹) et celui de la télé-réalité (sans immersion mimétique), semble favoriser chez le « voyeur » un désir d'emprise à la limite de l'incestuel et une déresponsabilisation, chez l'« épié » une surexposition de l'intime, et, des deux côtés de l'interface, une dérégulation du symbolique (associé à la fonction paternelle par Lacan et d'autres avec lui) ainsi qu'une désinhibition de la violence, conditions qui se trouvent toutes à l'opposé de l'expérience d'un intime riche et partagé.

Mais c'est l'expérience de la lecture qui est envisagée comme celle d'un intime partagé avec le lecteur, à travers le filtre de la fiction qui permet d'échapper à la menace du panoptique tout en élaborant un lieu de rencontre créative, à distance et *in absentia*, dans cette aire potentielle théorisée par D.W. Winnicott, qu'est le texte. Le cadre pragmatique de « feintise ludique partagée » ne laisse guère de doute au lecteur, rétablissant une frontière salvatrice entre fait et fiction, et permettant à l'auteure de créer en toute intimité mais sans que son intime ne soit surexposé. C'est à cette condition que Samanta Schweblin invente une nouvelle forme particulièrement fragmentaire de roman, constitué de onze histoires brisées et intercalées, aux frontières hermétiques entre elles. Mais ce roman, qui affirme la puissance de la fiction en multipliant les histoires et les points d'observation, invite le lecteur à s'interroger quant à la porosité de la frontière entre monde raconté et monde réel et quant à son propre rôle d'observateur. Si *Distancia de rescate* prenait la forme d'un long dialogue qui mettrait en scène la libération de la pulsion de raconter, entre les digressions d'Amanda et la concision de David (Laurent, 2020 : 13), *Kentukis* interroge cette fois le lecteur sur l'autre versant de la pulsion narrative, celle du désir d'écouter des histoires, démultipliées et polyphoniques, tout en suggérant qu'une dialectique de l'intime s'engage aussi, pudiquement, du côté de la production du texte. Le lecteur, à la différence du kentuki, n'est pas « voyeur » mais plutôt « regardeur polymorphe » si l'on considère, avec Byung-Chul Han, que le regard distancié permet le respect de la singularité (2015 : 9, 39). Cette activation de la compétence imaginative et critique du lecteur fait surgir l'altérité d'une voix en soi, à la façon d'un écho, écho intime d'une relation privilégiée et respectueuse, à bonne distance. Et si le regard tiers est toujours nécessaire à l'intime pour établir la dialectique dehors/dedans, c'est, loin du regard contrôlant du kentuki, celui du lecteur – qui signifie d'une forme d'altérité – que tout écrivain cherche à susciter. Entrer dans l'étrange univers de (science-)fiction de Samanta Schweblin, c'est prendre le risque d'en sortir transformé intérieurement, et accepter, selon la définition

40 L'auteure ne considère pas son roman comme de la science-fiction comme elle l'explique lors de l'entretien à Manuel Sollo Fernández, durant lequel elle oppose, par ailleurs, les réseaux sociaux (et le kentuki) aux livres.

41 Françoise Lavocat précise la différence du jeu et de la fiction dans leur rapport au réel : tandis que celui de la fiction ressortit à la référence ou à la pseudo-référence, celui du jeu relève de l'action (2016 : 344). Les jeux vidéo sont ainsi définis comme hybrides. L'interaction dans le monde réel les distingue de la fiction littéraire, et cette différence est parfaitement applicable aux kentukis.

de l'intime de Sabine Prokhoris, que « le plus singulier, le plus inaliénable du 'propre', l'étoffe dont [on] est fait, c'est de l'autre. » (2008, 150).

Tableau synthétique des onze histoires de kentukis dans le roman

Numéro de l'histoire et identité du protagoniste	Numéro du ou des fragment(s)	Forme animale du kentuki, couleur et sobriquet éventuel	Aspect du dispositif depuis lequel est racontée l'histoire
1 – Robin	1	ours panda	Robin et ses amies : sujets épiés
2 – Emilia	2, 6, 13, 19, 26, 33	lapin rose et noir lapin	Emilia : sujet voyeur, puis voyeur et épié
3 – Alina	3, 8, 17, 24, 30, 35	corbeau, Colonel Sanders	Alina et Sven : sujets épiés
4 – Marvin	4, 10, 14, 20, 25, 31	dragon, SnowDragon	Marvin : sujet voyeur
5 – Enzo	5, 12, 18, 23, 28, 34	taupe, Míster	Enzo et Luca : sujets épiés
6 – Camilo Baygorria	7	deux lapins	Les résidents : sujets épiés
7 – Grigor	9, 15, 21, 29, 32	nombreux et variés	Grigor et Nikolina : sujets voyeurs
8 – Cheng Shi-Xu	11	panda fushia et turquoise, panda	Cheng Shi-Xu et Kong Taolin : sujets voyeurs
9 – Claudio	16	-	L'oncle : sujet épié
10 – la mère	22	corbeau vert fluo et masque jaune	La mère est ses deux filles : sujets épiés
11 – Ishmael	27	-	Ishmael : sujet voyeur

Bibliographie

- BETTELHEIM, Bruno, *Les Enfants du rêve*, Paris, Robert Laffont, 1971.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- FEUILLET, Lucía, « Los dispositivos del complot en *Kentukis*, de Samanta Schwebelin », *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 22, 2020, p. 317-335.
DOI : 10.5565/rev/mitologias.745
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- HAN, Byung-Chul, *Dans la nuée*, Arles, Actes Sud, 2015.
- HARCOURT, Bernard E., *La Société d'exposition. Désir et désobéissance à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2020.
- _____, *La Société de la transparence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

- JIMÉNEZ BARRERA, Joaquín Lucas, « Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad. Representación de las subjetividades neoliberales en *Los cuerpos del verano* (2012) y *Kentukis* (2018) », *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 22, 2020, p. 87-101. DOI : 10.5565/rev/mitologias.700
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset & Frasnelle, 2013.
- LANGLET, Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.
- LAURENT, Pénélope, (consulté le 27/05/2021), « *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin. En el filo de la palabra », *Crisol* série numérique, n° 14, 2020, p. 1-19. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/288/312>
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LOBINA, Matteo, « "Fronteras mutantes" : secret spaces, solitude and transparency in *Kentukis* by Samanta Schweblin », coord. Salud Adelaida Flores Borjabad, Rosario Pérez Cabana, *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*, Madrid, Dykinson, 2021, p. 168-182.
- PASINI, Willy, *Éloge de l'intimité*, Paris, Payot & Rivages, 2002.
- PROKHORIS, Sabine, « L'espoir d'un jour », *La psychanalyse excentrée*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 149-162.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *La Famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHWEBLIN, Samanta, *Distancia de rescate*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- _____, *Kentukis*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001.
- _____, « De l'intimité librement exposée à l'intimité menacée », *VST - Vie sociale et traitements*, 2007, vol. 93, n° 1, p. 74-76. DOI : 10.3917/vst.093.0074
- TORDO, Frédéric, « Cyberviolence et cyberharcèlement. Une violence fantasmagorique pour l'agresseur, une violence traumatique pour la victime », *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 68, n° 4, 2020, p. 185-189, DOI : 10.1016/j.neurenf.2020.03.006.
- TRUJILLO, Pedro, « Universos raros y espeluznantes en la era digital : un análisis de los fantasmas de la actualidad en tres narraciones hispanoamericanas contemporáneas », (consulté le 27/05/2021), *Orillas : revista d'hispanística*, 9, 2020, p. 177-192. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_1otrujillo_rumbos/
- WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.
- Entretien à Samanta Schweblin, par Manuel Sollo Fernández, pour l'émission Biblioteca pública de la radio RNE Sevilla, 25 octobre 2018, « Samanta Schweblin novela en *Kentukis* los límites del uso de la tecnología, la exposición de la intimidad y los riesgos del voyerismo » (consulté le 27/05/2021). <https://www.rtve.es/alacarta/audios/biblioteca-publica/biblioteca-publica-samanta-schweblin-novela-kentukis-limites-del-uso-tecnologia-exposicion-intimidad-riesgos-del-voyerismo/4810647/>