Komodo 21

N° 22 | 2026
Variations paralivresques

Produire de la donnée, produire du récit : rejouer les codes du récit de soi par la production de data, ou comment algorithmer sa vie dans "Databiographie" de Charly Delwart

Gaëlle DEBEAUX *Maître de conférences*
University of Rennes 2

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-22/3683-produire-de-la-donnee-produire-du-recit-rejouer-les-codes-du-recit-de-soi-par-la-production-de-data-ou-comment-algorithmer-sa-vie-dans-databiographie-de-charly-delwart
Date de publication : 08/10/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DEBEAUX, G. (2026) Produire de la donnée, produire du récit : rejouer les codes du récit de soi par la production de data, ou comment algorithmer sa vie dans "Databiographie" de Charly Delwart. *Komodo 21*, (22). https://doi.org/10.34745/

Cet article porte sur *Databiographie* (2019) de Charly Delwart, étudié en tant que dispositif autobiographique plurisémiotique articulant narration subjective et visualisations de données. Cette hybridation diffracte la forme-livre en délaissant la linéarité autobiographique et interroge, par l'humour, les prétentions objectivantes du récit de soi.

This article focuses on Charly Delwart's *Databiography* (2019), studied as a plurisemiotic autobiographical device articulating subjective narration and data visualisations. This hybridisation diffracts the book form by abandoning autobiographical linearity and humorously questions the objectifying pretensions of self-narrative.

Mots-clés :
Données, Visualisation, Ironie, Autobiographie, Ludique, Evidentia, Autobiography, Playfulness, Data, Irony, Evidentia, Visualisation

---

Charly Delwart est un écrivain belge familier des récits autobiographiques se jouant avec humour de leurs propres codes. On le voit par exemple dans *Que ferais-je à ma place ?* (2023), une œuvre construite autour de plusieurs dizaines de questions permettant à l'auteur de jouer son propre rôle pour mieux s'observer. Ses récits se déploient souvent à travers des formes narratives peu conventionnelles qui retravaillent la question du réalisme littéraire. C'est le cas dans *L'Homme de profil même de face* (2010), où Delwart dresse de nombreuses listes, ce qui témoigne d'une tentative de saisie du monde par l'instantanée du petit fait, de la situation légère ou grave à partir de laquelle tisser une pensée. Dans *Databiographie*, paru en 2019 aux éditions Flammarion et qui précède *Que ferais-je à ma place ?* dans ses intentions, notamment par l'importance accordée à l'interrogation comme rapport au monde, les codes de l'autobiographie classique (selon les critères de Philippe Lejeune) sont bien présents : narration à la première personne, adéquation entre le « je » textuel et le « je » de l'auteur, postulat de vérité, récit rétrospectif et focalisation sur l'explication de soi. Cependant, le texte autobiographique y côtoie des éléments visuels qui mettent en image des données. Cette combinaison du texte et de l'image crée une relation à la fois

de complémentarité et de concurrence, suscitant une tension que cet article entend explorer – tension d'ailleurs exhibée dans le titre même du récit, *Databiographie*.

Bien que l'œuvre présente une combinaison de textes et d'images, son caractère expérimental n'est pas immédiatement évident. En effet, la lecture en est simple et la perturbation des pratiques usuelles de lecture y reste très limitée. Le récit a d'ailleurs été publié dans une maison d'édition grand public, ce qui lui a permis de toucher un lectorat relativement large, comme en témoigne sa réédition rapide en format poche dès 2021 dans la collection « J'ai Lu ». Malgré cette apparente simplicité, *Databiographie* se révèle être un ouvrage plurisémiotique, qui raconte contre la forme commune du livre de deux manières conjointes. D'une part, l'œuvre confronte la visualisation des données et leur mise en récit. La donnée, dans l'ouvrage, est le plus souvent, mais pas systématiquement, tirée de la vie personnelle de l'auteur. Par exemple, dans la figure intitulée « Choses volées », Charly Delwart évoque treize objets divers (comme le « Briquet », le « Crayon » ou encore un « Saucisson ») qu'il a dérobés, soit « par inadvertance » pour la majorité des briquets, soit « intentionnellement[1] » dans le cas du saucisson. D'autre part, la remise en cause de la forme du livre s'exprime par la fragmentation. En effet, les récits qui fondent le cœur de l'œuvre, au côté des graphiques, sont numérotés — Marinella Termite les interprète comme des « notes d'accompagnement[2] » — et se présentent de manière discontinue. Ces fragments textuels sont le plus souvent suscités par les graphiques ou servent à créer des contrepoints. Cette fragmentation relève de ce que René Audet a analysé sous le terme de « diffraction », qui désigne les « diverses stratégies » mobilisées dans les œuvres narratives contemporaines visant « à contrer l'unité et la continuité tant du texte, du récit que du sens ». Cette diffraction « favorise une représentation du monde qui refuse un discours unique et simplificateur » et « rejette […] une conformité aux modèles romanesques canoniques au profit de formes d'expér

imentation narrative s'inspirant d'une vision kaléidoscopique du monde[3] ». Par son organisation textuelle, *Databiographie* déjoue la narrativité classique de l'autobiographie, qui implique de se raconter à rebours depuis le commencement de sa vie. Le récit composé par Delwart remet également en question la forme même de l'objet livre, dispositif conçu avec un début, un milieu et une fin, et que l'on parcourt de la première à la quatrième de couverture dès lors qu'il comporte une trame narrative (le dispositif venant redoubler la linéarité propre à la narrativité). En effet, on peut rapidement être tenté non plus de lire *Databiographie* dans l'ordre de la pagination, mais d'avancer « à sauts et à gambades », passant d'une section à une autre, d'une image à une idée, abandonnant ainsi le projet d'une lecture exhaustive.

Je propose alors de suivre l'hypothèse selon laquelle la tension entre récit et

visualisation, ainsi que le jeu de l'auteur avec la forme autobiographique se manifestant par une manipulation du livre introduisant fragmentation, tabularité et plurisémioticité, sont deux procédés permettant de ne pas trop prendre au sérieux le projet autobiographique, tout en autorisant sa réalisation. Un des enjeux de cet article est de cerner plus précisément cette double posture d'adhésion et de mise à distance. Cette posture passe par l'humour présent tant dans le propos que dans la forme, et cet humour est porté par l'usage des visualisations et de la récolte de données (dont on ne sait pas comment elle est menée — ni si l'on peut pleinement s'y fier, même si l'on apprend toutefois que les données en question sont « conçues et réalisées par Alice Clair » dès les pages initiales de *Databiographie*). Ce processus peut être décrit par l'expression « algorithmer sa vie », qui consiste à remplacer la mise en récit commune par une approche mathématique visible à travers les données chiffrées des graphiques ou la numérotation des fragments. Cette approche, selon la définition de l'algorithme proposée par le CNRTL, repose sur un « mécanisme réglant le fonctionnement de la pensée organisée et s'explicitant par des représentations analogues à celles des mathématiciens[4] ». Je montrerai en quoi l'ouvrage met en œuvre différents procédés visant à faire éclater la forme traditionnelle du récit de soi, ouvrant ainsi la voie vers un usage renouvelé de l'objet livre. Ce faisant, j'interrogerai, à partir du projet auctorial énoncé dans le préambule, la narrativité de la donnée. J'explorerai ses potentialités et ses limites, afin de montrer comment la réinvention du récit de soi que permet *Databiographie*, oscillant entre sérieux et ludique, interroge la possibilité même pour un auteur de se rendre évident (c'est-à-dire transparent) à soi-même par le biais de l'écriture littéraire.

1. Faire éclater la forme classique du récit de soi

Databiographie est un livre qui invite davantage à l'exploration qu'à la lecture linéaire. La critique l'a ainsi parfois comparé à un ouvrage d'art contemporain[5], ou à un livre d'artiste, notamment ceux de Sophie Calle ou d'Edouard Levé avec lesquels la presse a établi des parallèles[6]. Ces rapprochements s'expliquent par la manière dont l'ouvrage de Charly Delwart conserve et exhibe des traces, comme le montrait l'exemple cité en introduction de cet article et consistant à conserver graphiquement la mémoire d'objets volés au cours d'une vie, une démarche similaire à celle de Sophie Calle dans *Suite vénitienne*, où elle mêle photographies et fragments de récits. Par ailleurs, les fragments textuels de Delwart contiennent des amorces de récits plus vastes qu'il laisse à l'imagination de la lectrice ou du lecteur, ce qui n'est pas sans évoquer ce que proposait Edouard Levé dans *Autoportrait*, ou dans *Œuvres*. On comprend donc d'emblée, dès la lecture du sommaire visuellement éclaté sur une double page, que

Databiographie s'apprête à mettre à mal les principes de linéarité et de continuité.

Cette diffraction narrative qui, à certains égards, sacrifie la clarté et le sens immédiat de l'œuvre (autrement dit, l'évidence de soi, notion sur laquelle je reviendrai[7]), se manifeste dès le début. Le sommaire de l'ouvrage, présenté sous forme graphique, révèle que la mise en récit n'est pas guidée par la linéarité, mais organisée selon des catégories d'analyse ou de classement. Ces catégories suivent une logique précise : elles commencent par la « situation » et les « données générales » pour esquisser le portrait du locuteur et se terminent par des considérations sur la vie et la mort. Bien que l'agencement de ces catégories puisse sembler linéaire, il ne reflète pas la linéarité d'une vie vécue (comme celle de l'auteur jusqu'à ses quarante-quatre ans, âge auquel *Databiographie* a été écrit), mais plutôt l'ordre logique d'une présentation classique de soi. Or, à la lecture, on comprend vite que cet affichage est volontairement trompeur, car le récit joue délibérément avec les attentes des lectrices et lecteurs, notamment leur désir de linéarité. En effet, dans un récit autobiographique, la linéarité apparaît comme une garantie d'accès à une forme de vérité. Puisqu'une vie est vécue sous le régime inéluctable de la temporalité, c'est-à-dire de manière linéaire d'un point de vue temporel, alors sa mise en récit devrait également l'être, d'un point de vue narratif : un récit autobiographique devrait reposer sur une structure faisant passer d'un « avant » (le passé) non modifiable à un « futur » à partir duquel le récit est écrit, l'écriture transformant, à partir de cet horizon téléologique, les possibles du passé en une ligne explicative univoque.

Cette mise en récit de soi, comprise comme une mise en ordre linéaire garante de l'émergence d'un sens à donner à sa propre vie, est précisément ce contre quoi vient jouer Charly Delwart. Dans les sections titrées du sommaire, se succèdent des fragments plus ou moins brefs (rarement plus de deux pages), presque tous suscités par un élément anecdotique ou un rebond à partir de données personnelles (ou universelles, factuelles) collectées et mises en graphique. Par exemple, dans la section « Vie intérieure », l'auteur évoque son rapport à la psychanalyse. Aux pages 50-51, il juxtapose une image relativement intime intitulée « Impression selon les périodes de vivre dans » — le graphique présentant alors trois axes verticaux (« Le passé », « Le présent », « Le futur ») et 6 axes horizontaux, scandant sa vie de cinq à quarante ans —, et deux fragments textuels (numérotés 5 et 6). Ces fragments, cependant, n'explorent en rien sa propre vie intérieure, ni même de son cheminement personnel en psychanalyse.

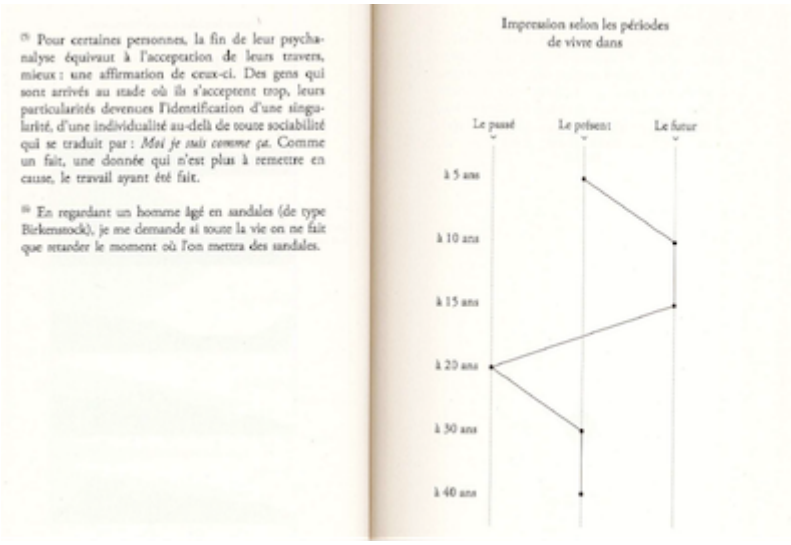


Figure 1. Cohabitation de fragments textuels et de graphiques.

Charly Delwart, *Databiographie*, *op. cit.*, p. 50-51. Tous droits réservés.

Le graphique présente une impression de linéarité grâce aux axes temporels horizontaux (de 5 à 40 ans), permettant à une ligne oscillant entre le passé (à 20 ans, l'auteur a l'impression d'y vivre), le présent (à 5 ans, 30 et 40 ans) et le futur (10 et 15 ans) de se déployer. Cependant, ce graphique n'étant pas commenté, on ne saura pas ce que veut dire, pour Delwart, dans le contexte de sa propre vie, vivre dans le passé, le présent ou le futur. Les deux fragments textuels qui accompagnent le graphique sont concis. Le fragment 6, par son caractère aphoristique et humoristique, interroge : « En regardant un homme âgé en sandales (de type Birkenstock), je me demande si toute la vie on ne fait que retarder le moment on l'on mettra des sandales[8] ». Le fragment 5, quant à lui, s'apparente davantage à une remarque générale relevant du genre des *Pensées* : « Pour certaines personnes, la fin de leur psychanalyse équivaut à l'acception de leurs travers, mieux : une affirmation de ceux-ci[9]. […] ».

On le constate dans l'exemple donné : si les trois éléments rassemblés sur la double page portent sur le rapport au temps, ils peinent à révéler à la lectrice ou au lecteur la « vie intérieure » de l'auteur — ce que serait sa propre perception du temps et de son écoulement, voire de la psychanalyse, sujet pourtant mis en avant pour cette section. Cette diffraction du sens et des supports fait écho au projet même de l'auteur, tel

qu'énoncé dans le prologue de l'ouvrage :

> L'utilisation de *data* (du latin : choses données) pour répondre aux questions cette fois par les faits : qui j'étais objectivement, qui j'avais été jusqu'ici. Tout se mesurant, tout pouvant se mesurer. Et j'avais une histoire, un passé, de la matière concrète à investiguer, analyser. Dans une époque de *big data*, investiguer le *little data*, les faits et gestes, les souvenirs, l'infime, l'intime, les pensées, la chair, les besoins, les réactions, ce qui nous relie et nous différencie ; chercher une sorte d'algorithme à tout ce qui fait une vie (en dehors de s'être distingué par des actes majeurs[10] […].

Ce projet d'algorithmer sa propre vie correspond à « l'attente d'une complétude[11] », ainsi que Delwart lui-même le formule à la toute première page de l'ouvrage. Cependant, il est d'emblée voué à l'échec (« il y aura toujours plus de questions que de réponses[12] », précise-t-il quelques lignes plus loin), parce qu'il est pris dans une tension contradictoire dont témoigne précisément l'exemple ci-dessus : les données personnelles (les *little data*) sont confrontées à « l'infime, l'intime, les pensées, […] ce qui nous relie et nous différencie », sans qu'un métadiscours de liaison ne soit présent pour tisser ces éléments ensemble. Tenter de saisir « tout ce qui fait une vie » consisterait donc à choisir une forme volontairement fragmentée, éclatée, ouverte, apte à recueillir la « matière » d'une vie dans ses contradictions et sa pluralité.

Le projet de Charly Delwart peut alors être interprété comme une réponse à l'appel de Georges Perec, qui invitait à saisir ce qu'il nommait « l'infra-ordinaire » :

> Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire[13] ?

Databiographie semble répondre directement à cette injonction à documenter le « bruit de fond » d'une vie et du monde. À l'instar des critiques qui soulignent régulièrement l'inspiration perecquienne de Delwart tout en le rapprochant d'Edouard Levé et de Sophie Calle, on constate une proximité sémantique et rythmique entre les deux citations qui précèdent. Algorithmer sa vie, ce serait ainsi « rendre compte », « interroger » et « décrire » tout ce qui ne relève pas du fait notable. Pour y parvenir, Delwart emploie les outils de son époque — les statistiques et la visualisation de

données — qu'il associe à une fragmentation textuelle dont le lecteur ou la lectrice perçoit les échos avec les *Je me souviens* perecquiens. Cette démarche réinscrit l'œuvre dans une lignée autobiographique qui aborde le récit de soi par des voies détournées. Plutôt que l'autofiction (où la narrativité linéaire persiste), Delwart privilégie la distanciation par le dispositif. On peut penser ici au récit *Les Années* d'Annie Ernaux, qu'elle qualifie d'« autosociobiographie[14] » et qui part de traces photographiques pour réinscrire le destin de la narratrice – Annie Ernaux elle-même – dans la trajectoire collective de son époque. Ce qui s'apparente désormais à un genre littéraire[15] vise à « lier étroitement le récit d'un devenir individuel aux conditions sociologiques de l'existence du narrateur, en rendant explicite l'articulation entre les deux[16] ». Marinella Termite, dans l'article qu'elle consacre à *Databiographie*, souligne que c'est l'un des enjeux de l'ouvrage. Elle montre que Delwart ambitionne « une reconfiguration du genre autobiographique qui met en scène une expérience singulière à travers l'apparente neutralité des nombres, outils incontournables d'une stratégie en mesure de restituer les aspects infra-ordinaires d'un quotidien collectif[17] ».

2. Narrativité de la donnée

Ainsi, cette reconfiguration de l'autobiographie, plurisémiotique et multimodale[18], tend par moments vers une forme de poésie qui naît de l'accumulation de petits faits, transcrits par la multiplication de formes narratives brèves et de graphiques. Ces derniers visualisent des données triviales, créant ainsi une sorte de poésie du *quanti*[19], à la fois textuelle et calligrammatique. Ce faisant, l'œuvre interroge indirectement les potentialités mêmes de l'objet livre. *Databiographie* s'ouvre d'ailleurs significativement, par une série de questions existentielles que Charly Delwart avoue s'être toujours posé : « À vingt ans, je faisais des référendums auprès d'amis sur des questions personnelles pour lesquelles je n'arrivais pas à me décider[20] ». L'auteur évoque par exemple les « Pages jaunes » « pour regarder la liste des métiers possibles[21] ». Le bottin téléphonique y apparaît comme une première référence à l'objet livre, un ouvrage singulier composé de données et de listes, que l'on consulte pour trouver des réponses. Cette démarche préfigure celle du livre que l'on tient entre les mains : un recueil de graphiques compilant des données variées que la narration va tâcher d'interroger. Cet aspect peut être interprété comme un pacte de lecture implicite : à toi aussi, lecteur ou lectrice, d'aborder le livre qui suit non comme un récit linéaire et cohérent, mais comme la diffraction d'une vie passée au crible.

Dès lors, la narrativité de l'œuvre se déploie à la fois dans ses fragments textuels et dans ses graphiques et schémas. Comme le rappelle Charly Delwart dans le prologue, le terme « *data* » signifie en latin « choses données ». Cependant, Johanna Drucker, dans son ouvrage *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, démontre que toute image traduisant des données est le produit d'un protocole de collecte et de choix graphiques, si bien qu'elle propose de les nommer *capta* (des « choses captées ») afin de rappeler l'intervention humaine inhérente à leur production. Elle inscrit notre usage régulier des graphiques au sein d'une époque marquée par la surabondance des images, en particulier lorsqu'il s'agit de transmettre des informations ou du savoir. Précisons d'ailleurs ici qu'Alice Clair, conceptrice des schémas de *Databiographie*, est designer graphique et qu'elle a collaboré avec des titres de presse tels que *Libération*, pour lequel elle a réalisé de nombreuses visualisations. Drucker rappelle que ces mises en scène du savoir, loin d'être neutres, sont elles-mêmes porteuses d'une signification intrinsèque liée à leur expression graphique, laquelle interagit avec le savoir qu'elles véhiculent. Plus encore, dans une formule percutante, Drucker nous met en garde contre l'erreur fréquente qui consiste à croire que les images représentent les choses du monde, alors que ce sont des « arguments présentés sous forme graphique » (« *arguments made in graphical form*[22] »). Les graphiques de *Databiographie* doivent donc être interprétés au même titre que les fragments textuels : des micro-récits[23], des condensés de narrativité à déplier et à analyser, en somme des discours. C'est ce que fait Delwart lui-même, comme on peut le voir sur la double page 52-53 :

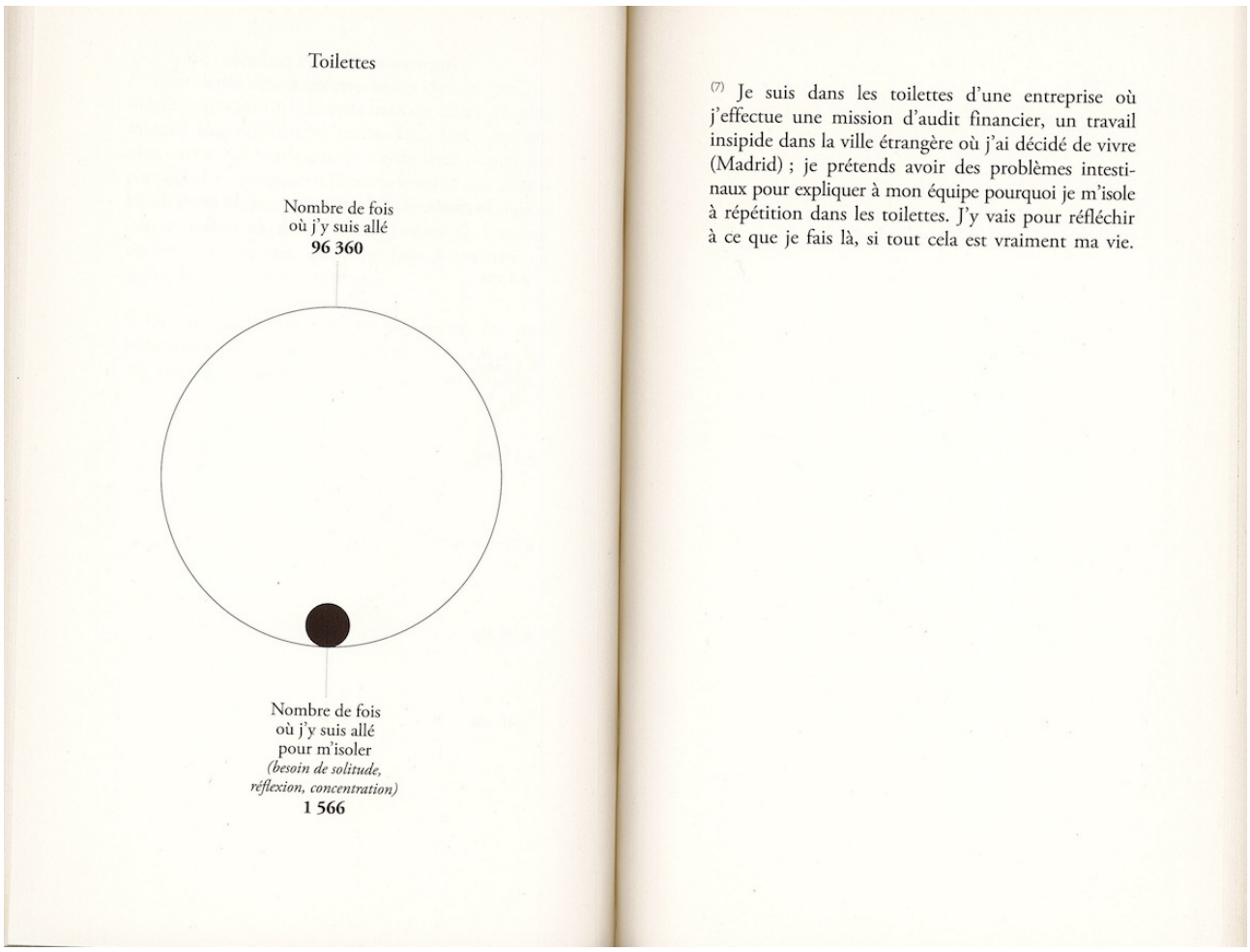


Figure 2. Les graphiques, des micro-récits commentés.

Charly Delwart, *Databiographie*, *op. cit.*, p. 52-53. Tous droits réservés.

Le texte fonctionne ici comme un commentaire direct, sous la forme d'une anecdote, du plus petit cercle indiquant le nombre de fois où l'auteur s'est isolé aux toilettes. Ce faisant, il indique comment s'approprier ces graphiques : il livre l'explicitation d'un des 1566 isolements évoqués, suggérant qu'il y aurait autant d'autres récits possibles à mobiliser, que la lectrice ou le lecteur sont libres de s'imaginer.

Dans cet exemple, image et texte sont complémentaires. On peut supposer que la donnée correspondant au plus grand cercle provient de statistiques générales[24], et que

celle correspondant au plus petit cercle est une estimation personnelle, intime, n'ayant pas vocation à être vérifiée par la lectrice ou le lecteur. D'autres images sont plus difficiles à décrypter ou interpréter. Si les graphiques « Bagarres dans lesquelles j'ai été impliqué[25] » et « Trajets en transport public effectués[26] », recueillis dans la section 5 intitulée « Comportements civiques », n'ont pas besoin de commentaires pour être compris, d'autres paramètres sont en jeu. D'une part, les neuf bagarres dans lesquelles l'auteur a été impliqué (deux à son initiative, sept « initiées par autrui ») suscitent l'envie d'un récit qui ne viendra pas, les lecteurs et lectrices étant privé.e.s de l'anecdote qui aurait fait le sel de ce graphique. D'autre part, les deux schémas valent peut-être plus pour l'image qu'ils fabriquent que pour les données et les anecdotes qu'ils suggèrent. Le premier, « Bagarres dans lesquelles j'ai été impliqué », dessine deux arcs de cercle sur le point de se toucher, comme deux énergies belliqueuses prêtes à en venir aux mains. Le second, « Trajets en transport public effectués », propose quant à lui deux barres verticales. La barre de droite, très basse, indique les trajets effectués « illégalement » (102), tandis que l'autre, bien plus grande, représente les trajets « léga[ux] (avec ticket) » (soit 7 476). Cette dernière barre, dans son extension, fait alors apparaître en son centre une barre noire dénuée de signification au sein du graphique. Cependant, celle-ci transforme la colonne verticale en une évocation visuelle d'un grand ticket de métro. Ici, le schéma se fait calligramme : l'image, censée traduire des données de manière neutre, acquiert une signification visuelle par la forme qu'elle prend. L'interprétation se porte alors moins sur le contenu que sur la forme même de l'image. C'est le cas également pour le schéma « Cigarettes[27] », qui détaille le nombre de cigarettes fumées ou non par l'auteur, l'arrêt du tabac ou encore les lieux où les mégots ont été jetés. L'image associée, difficile à décrypter, figure sur la page des volutes de fumée.

Ces derniers exemples montrent que les schémas de données ne tirent pas toujours leur valeur des données elles-mêmes, ni même des récits qu'ils suggèrent. Celle-ci peut aussi résider dans leur dimension mimétique, voire esthétique, ou dans une intention ironique qui déplace le récit de soi. Ce processus, en brouillant la lisibilité, complexifie l'un des mots d'ordre de l'ouvrage, énoncé dans le prologue : se « rendre évident[28] ». *Databiographie* se révèle un ouvrage empreint d'une forte dose de ludicité, dans un double sens. D'une part, en proposant des images parfois un peu complexes à décrypter, qui se lisent autant qu'elles se voient[29], il oriente la lecture vers de nouvelles modalités d'appréhension qui relèvent, à certains égards, d'une forme minimale d'interactivité dans la lignée de ce qu'Eric Zimmerman nomme « l'interactivité fonctionnelle » (« *functional interactivity*[30] »). Il s'agit de gestes de manipulation du dispositif (le livre) pour faire advenir le récit, sans que ces gestes n'altèrent l'état du texte (une forme d'interactivité sans *feedback*, en quelque sorte). Parallèlement à cette forme ludique d'interactivité (le jeu comme *game*, impliquant des règles et par lequel le lecteur / la lectrice est invité.e à « jouer avec » l'œuvre), qui est présente de façon relativement discrète dans *Databiographie*, se manifeste une autre forme de ludicité : celle du jeu d'esprit, de l'humour. Cette dimension ludique, de l'ordre du « méta »,

consiste à déjouer les codes attendus en introduisant du jeu dans les formes. De fait, ce récit s'inscrit dans la lignée de grands modèles canoniques à coloration (auto)biographique. Loin du sérieux des *Confessions* rousseauistes, il se rapproche davantage de l'ironie antiromanesque d'un *Tristram Shandy*, qui introduit de l'image au sein de la narration de soi et qui saute de cause en cause sans jamais vraiment lancer son récit de vie, tant il y a de choses à exposer avant de pouvoir parler de soi. Dans *Databiographie*, bien que le geste d'exposition des données soit sérieusement exécuté, il est également empreint d'une parfaite ironie.

3. (Des)adhérer au récit de soi ?

Pour conclure cette réflexion, revenons à l'hypothèse initiale : la mise en récit contre la forme commune du livre dans *Databiographie* susciterait une tension entre l'adhésion au désir du récit de soi et la prise de distance ironique avec la forme. L'ouvrage, qualifié de « biographie critique[31] » par Marinella Termite, parvient à concilier ces deux dimensions apparemment contradictoires. Ce paradoxe, ou ce mouvement entre ces deux pôles, peut être interprété comme une démarche visant à atteindre une forme de vérité. Le travail sur la forme et le dispositif du livre constituerait alors un protocole pour accéder à cette vérité qui ne serait pas ou plus accessible sous la forme d'une autobiographie classique et linéaire, mais à laquelle l'auteur ne renonce pas pour autant. Pour étayer cette idée, considérons les deux citations placées en exergue de l'ouvrage. D'abord, Charly Delwart cite Francis Bacon : « Je crois en un chaos profondément organisé ». Cette citation souligne le lien entre la fragmentation narrative, qui provoque l'éclatement de la forme, et la mise en ordre de sa vie par l'utilisation de chiffres, de données et de graphiques. Ensuite, Delwart cite Sigmund Freud : « L'opposé du jeu n'est pas le sérieux mais la réalité ». Cette seconde citation suggère que l'aspect ludique de l'ouvrage doit être pris au sérieux. Dès lors, si l'ouvrage présente un caractère ludique comme nous l'avons suggéré, cela signifie-t-il pour autant qu'il refuse de dire le réel ? Il semble plutôt que la tension identifiée vise à démontrer que l'accès à cette réalité est complexe et ne peut s'opérer que par un processus mêlant le ludique et le sérieux.

« Algorithmer sa vie » ne consiste pas simplement à utiliser un peu autrement l'objet livre et la narrativité : l'enjeu est plus complexe, et pour saisir cette complexité, il faut en revenir au prologue. Cette section, contrairement au reste de l'ouvrage, offre une portion de texte plus longue et continue. Elle met en lumière la nature du projet de

Charly Delwart : « J'ai question à tout », écrit-il en ouverture. Son objectif est un retour sur soi, considérant la question comme « un outil pour appréhender le monde, soi, mettre les choses à plat ». Il la décrit également comme « une arme de destruction massive des certitudes [...], désamor[çant] tout sérieux démesuré[32] ». C'est précisément parce qu'il place son projet d'écriture sous l'égide de la question qu'émerge la tension entre enjeu de la démarche (connaître et se connaître) et refus de « tout sérieux démesuré ». Suivre le fil de ses propres questionnements, selon lui, « dessin[e] à force » « une image de soi », mais « c'est une image changeante, insaisissable[33] ».

Dès lors, comment fixer cette image et se rendre visible et lisible ? L'auteur propose une solution, l'utilisation des statistiques, des chiffres, des graphiques et l'exposition des données : « les chiffres donnaient une vision claire de ce que devenait le monde[34] »), écrit-t-il, pour se demander plus loin si « cette nouvelle approche pouvait s'appliquer à [lui][35] ». C'est ainsi qu'émerge le projet de « chercher une sorte d'algorithme à tout ce qui fait une vie[36] » et d'écrire en embrassant la forme que ce rapport algorithmique à soi implique. Les conséquences de cette démarche ont déjà été exposées.

Cette démarche est une quête de clarté et de lisibilité qui relève de l'*evidentia*, telle qu'elle est définie dans la rhétorique latine (c'est-à-dire cet art de la description vive qui rend visible ce qui est décrit par les mots, et qui passe par la figure privilégiée de l'hypotypose[37]). Dans cette optique, Charly Delwart cherche à « prendre de la hauteur et avoir une image plus globale[38] » de lui-même. Il se demande ainsi explicitement « quels [seraient] les éléments qui pourraient [le] rendre évident[39] ». En d'autres termes, il voudrait comprendre comment se rendre visible dans un texte, comment créer, métaphoriquement et littéralement, une image de soi. De ce point de vue, *Databiographie* apporte une réponse originale à cette interrogation, expliquant en partie le choix d'écrire contre la forme commune du livre. Pour se rendre visible, l'auteur choisit d'insérer littéralement des images dans le texte. Il n'opte pas pour des photographies, qui ne feraient que redoubler les questionnements et la subjectivité du récit, mais pour des graphiques et des schémas, porteurs d'une aura de scientificité et d'objectivité. Par cette démarche, l'auteur fait écho à une citation de Borges qu'il rapporte dans son prologue : « Toute destinée, si longue et si compliquée soit-elle, compte en réalité un seul moment : celui où l'homme sait une fois pour toutes qui il est ».

En même temps, une tension émerge, tel un « jeu » au sens où l'on dit d'un mécanisme qu'il « a du jeu », et Delwart de commenter : « Sans savoir si cette phrase est ironique ou sincère[40] ». En effet, comme démontré précédemment, la clarté objective des visualisations de données est ici contredite par l'humour qu'elles véhiculent[41], rendant

impossible de systématiquement les prendre au sérieux. Ce refus du sérieux permanent, qualifié par l'auteur de « démesuré[42] », et le doute quant à la sincérité de la démarche de mise en récit de soi (doute résidant peut-être dans la capacité de l'auteur à croire en son propre projet) – doute qui n'est pas un rejet de la démarche ni une renonciation à la sincérité, mais plutôt une mise en lumière de la difficulté à atteindre une posture authentique, sincère et lisible envers soi-même – viennent, d'une certaine manière, perturber l'algorithme. L'humour, en brouillant la lecture des graphiques, redonne de l'épaisseur à ce qui est un outil idéal pour « mettre les choses à plat[43] ». Cet humour ne provoque pas nécessairement le rire, mais plutôt un détachement parfois subtil, qui révèle implicitement la mise à distance du projet de visualisation par les données que réalise *Databiographie*. C'est le cas par exemple dans la double page 258-259 :

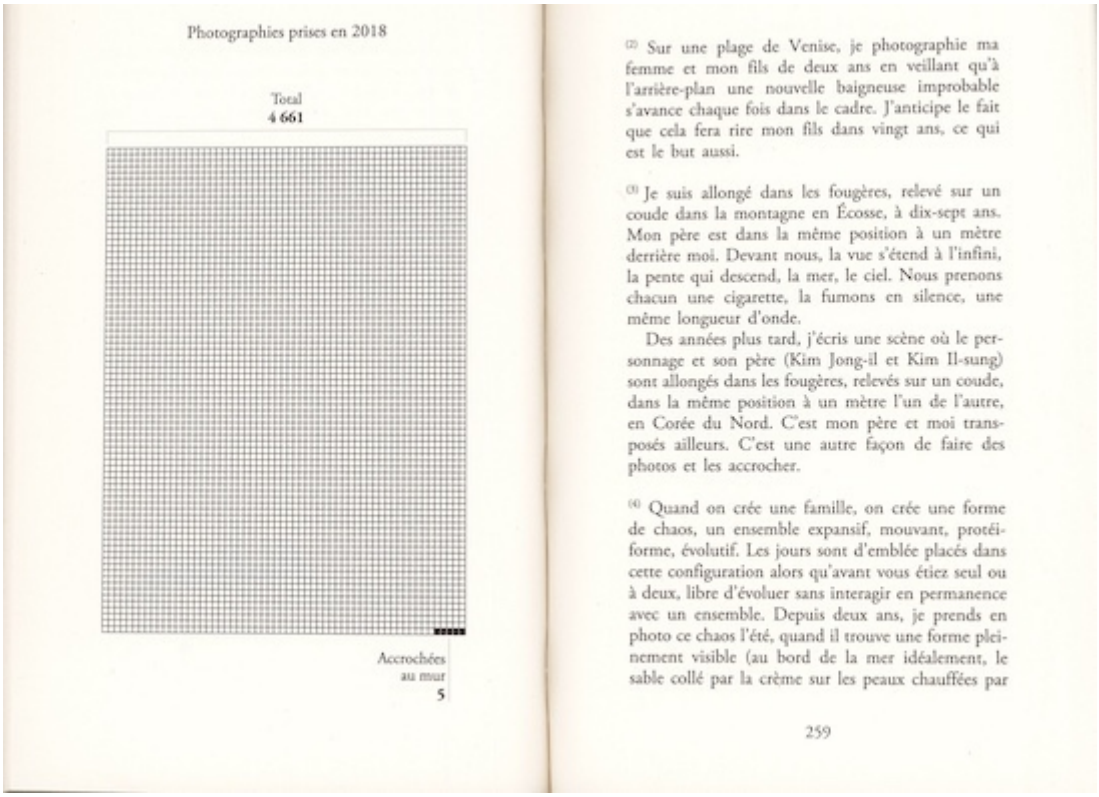


Figure 3. Humour et mise à distance de la visualisation.

Charly Delwart, *Databiographie*, *op. cit.*, p. 258-259. Tous droits réservés.

On peut parler ici d'un humour métatextuel lié au dispositif. En effet, l'image renvoyant

aux photographies n'en contient aucune. Elle ne montre rien, ne représente rien, si ce n'est un nombre abstrait. Littéralement, elle « me[t] les choses à plat ». C'est alors au texte qu'est confié la tâche de donner à voir : « Depuis deux ans, je prends en photo ce chaos l'été, quand il trouve une forme pleinement visible (au bord de la mer idéalement, le sable collé par la crème sur les peaux chauffées par le soleil trop fort, les mouvements et actions de chacun dans des directions opposées : se sécher, gonfler une bouée, mettre de la crème, lire, manger une glace, ramasser un galet[44] […]) ». Dans ce passage, le texte, et plus particulièrement la parenthèse d'un fragment lui-même dépendant du graphique qu'il commente, évoque le régime de visibilité propre à la photographie et s'en empare dans une hypotypose qui engendre des images, des sons, des odeurs, des saveurs, et même des sensations. Si les données ont pour tâche de rendre cela évident, le texte, lui, a pour mission de donner corps à ces images dénuées de chair.

Dès lors, il convient de s'interroger sur la valeur de cette ironie, comprise ici dans son sens fort d'écart ou de distance. Cette forme d'humour, présente tant dans le texte que dans les images, joue avec les codes du livre, du genre autobiographique et de la démarche générale de l'ouvrage. Deux interprétations sont possibles. S'agit-il d'une remise en question radicale du projet ? L'objectif du livre serait alors d'échouer à se rendre visible, pour mieux déconstruire la prétention narrative et intellectuelle à se saisir de soi-même. Cette perspective postmoderne serait suggérée par l'attrait de l'ouvrage pour le chaos, l'éclatement et le pluriel. Ou bien, comme cet article entend le soutenir, s'agit-il d'une tentative de prolonger l'expérience autobiographique en dépit de ses failles et de ses paradoxes ? En réalité, l'ironie semble prendre pour cible l'auteur plus que le geste autobiographique lui-même, cet auteur qui espère avec un peu d'*hybris*, pour pasticher la citation de Borges mentionnée plus haut, « savoir une fois pour toutes qui il est », tout en doutant simultanément de la sincérité d'une telle entreprise. L'effet produit sur les lecteurs et lectrices n'est pourtant pas une distanciation qui pousserait également à douter. Le ludique et l'ironie ne provoquent pas de désadhésion, contrairement aux effets métatextuels des récits postmodernes qui nuisent à l'immersion. Au contraire, ils suscitent une forme de sympathie pour cet auteur qui expose ses propres failles autant que celles de son projet. Sa démarche, tout à la fois « ironique [et] sincère[45] », peut être résumée par la forme de l'interrogation. Cette modalité discursive refuse la certitude et le définitif en faveur du mouvement, un mouvement contagieux qui embarque les lecteurs et lectrices avec lui[46].

Ainsi, la cohabitation de visualisations de données et de fragments de textes dans *Databiographie*, cherchant à donner à voir et à comprendre ce qui fait la texture d'une vie prise dans un monde que nous avons en commun, est à la fois une réponse et une question posée au genre autobiographique. Par le jeu des données et de l'image commentée par l'anecdote, il s'agit de chercher à se rendre visible et lisible, d'atteindre une forme d'évidence de soi qui en passerait par l'objectivité (et l'objectivation ?) de

l'algorithme. Il s'agirait donc de trouver une nouvelle solution, très contemporaine, à certaines apories propres à l'autobiographie : comment se dire au mieux ? comment être juste et sincère ?

Dans le même temps, les dissonances entre texte et image, l'humour qu'elles véhiculent, le jeu qu'elles introduisent, tant dans le contenu que dans la lecture, ironisent le processus autobiographique. Elles s'opposent à une approche trop sérieuse qui reconduirait un geste autobiographique au premier degré. Cependant, ce jeu ne mène pas à un renoncement cynique, très « second degré », à la forme du récit de soi. Au contraire, il suggère, voire fait ressentir par le trait d'esprit et l'humour, que même s'il n'est pas possible de parvenir à une intelligibilité totale pour soi-même et pour autrui ni d'atteindre l'idéal rhétorique de l'évidence, il faut quand même essayer. *Databiographie*, à cet égard, pratique ce qu'on pourrait appeler une « autobiographie au premier degré et demi », c'est-à-dire empruntant la voix tierce d'une forme s'interrogeant sans cesse.

Notes

[1] Charly Delwart, *Databiographie*, Paris, Flammarion, 2019, p. 76.
[2] Marinella Termite, « Statistiques et biographie : l'assemblage de Charly Delwart », *Annali. Sezione Romanza*, vol. LXIII, n° 2, 2021, p. 187.
[3] René Audet, « Diffraction », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 25.
[4] Voir « Algorithme ». URL : https://www.cnrtl.fr/definition/algorithme
[5] Raphaëlle Leyris dans un article pour *Le Monde* dit de l'ouvrage qu'il est « une autobiographie à mi-chemin entre littérature et art contemporain ». URL : https://www.lemonde.fr/critique-litteraire/article/2019/11/15/databiographie-de-charly-delwart-la-quarantaine-heure-des-comptes_6019258_5473203.html
[6] Comme en témoigne les citations rassemblées sur la page du site de Flammarion consacrée à l'ouvrage, notamment celle provenant de Sud Ouest : « [Une] autobiographie si singulière et si drôle, qui doit autant à George Perec (pour le talent de dissection) qu'à Sophie Calle ou Édouard Levé (pour la poésie douce) ». URL : https://editions.flammarion.com/databiographie/9782081479715. Christophe Ono-dit-Bio l'évoque également dans un des épisodes de son émission *Le Temps des écrivains*, sur France Culture. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-temps-des-ecrivains/charly-delwart-et-olivier-rolin-qu-est-ce-qu-une-vie-d-ecrivain-9007803).
[7] Voir à ce propos René Audet, « Le récit en régime de diffraction. Dispersion discursive et autorité », dans Fortier Frances & Mercier Andrée (dir.), *La transmission narrative.*

Modalités du pacte romanesque contemporain, Québec, Nota bene, 2011.
[8] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 50.
[9] *Idem*.
[10] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 11.
[11] *Ibidem*, p. 9.
[12] *Idem*.
[13] Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 9.
[14] Voir Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, 2003.
[15] Voir Philipp Lammers & Marcus Twellmann, « L'autosociobiographie, une forme itinérante », *COnTEXTES*, Varia, 2021. DOI : 10.4000/contextes.10515
[16] Véronique Montémont, « Autosociobiographie », dans Françoise Simonet Tenant (dir.), avec la collaboration de Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Lejeune & Véronique Montémont, *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Champion, 2017, p. 99.
[17] Marinella Termite, *art. cit.*, p. 182.

[18] Voir notamment les travaux de Thomas Mantzaris et Allison Gibbons sur les « fictions multimodales (« *multimodal fictions* »). Celui-ci les définit ainsi : « *The proliferation of media technologies and the concerns regarding the future of the print book medium have triggered the émergence of multimodal literature. Featuring an array of modes of representation as intrinsic parts of the narrative, multimodal novels have reconfigured the space of the print book, suggesting and pursuing narrative possibilities* » (Thomas Mantzaris, « Photography and the American multimodal novel : Exploring J. J. Abrams and Doug Dorst's *S* », *Iperstoria. Journal of American and English studies*, n° 11, 2018, p. 69. DOI : https://doi.org/10.13136/2281-4582/2018.i11.284) Voir aussi Lahouste Corentin, Martens David & Audet René, « Appareillages livresques et diffractions fictionnelles dans le projet multimodal Character de Paul Heintz », *Appareil*, n° 28, 2024. DOI : https://doi.org/10.4000/130v8

[19] Elle peut faire penser au travail de Cécile Portier sur son blog Petite racine. Voir à ce propos Gaëlle Debeaux, « Lignes de fuites poétiques du récit numérique », *Komodo 21*, n° 12, 2019. DOI : https://doi.org/10.34745/numerev_2343
[20] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 9.
[21] *Idem.*
[22] Johanna Drucker, *Graphesis : Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 10.
[23] Comme le dit Marinella Termite, « les graphiques développent la capacité imaginative de Delwart, qui réussit à en faire "une machine à fiction" [*Databiographie*, *op. cit.*, p. 47] en jouant avec leur composition » (Marinella Termite, *art. cit.*, p. 185-186).

[24] La World Toilet Organization indique qu'on va aux toilettes environ quatre à cinq fois par jour : Charly Delwart a 44 ans au moment où il écrit son livre, il a donc vécu environ 16 060 jours (si on laisse de côté les années bissextiles). Un rapide calcul permet de voir que le chiffre de 96 360 correspond à une moyenne de six passages par jour aux

toilettes (la statistique adoptée par l'auteur est donc un peu surévaluée par rapport à celle suggérée par la World Toilet Organization).

[25] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 70.
[26] *Ibidem*, p. 71.
[27] *Ibid.*, p. 81.
[28] *Ibid.*, p. 11.

[29] Ce qui rappelle les premières analyses de certains récits numériques par Jean Clément (voir Jean Clément, « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, n° 5-1, 2001, p. 113-134.)

[30] Voir Eric Zimmerman, « Narrative, Interactivity, Play, and Games : Four Naughty Concepts in Need of Discipline », dans Noah Wardrip-Fruin & Pat Harrigan (dir.), *First Person : New Media as Story*, Performance, and Game, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 154-164.
[31] Marinella Termite, *art. cit.*, p. 180.
[32] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 9.
[33] *Ibid.*, p. 10.
[34] *Ibid.*, p. 10.
[35] *Ibid.*, p. 11.
[36] *Idem*.
[37] Voir à ce propos Francis Goyet, « De l'hypotypose au "type" ». L'*evidentia* est et n'est pas visuelle », *Le Regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-70.
[38] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 11.
[39] *Idem*.
[40] *Idem*.
[41] Marinella Termite dit à ce propos que *Databiographie* « restitu[e] à l'image sa valeur problématique » (Marinella Termite, *op. cit.*, p. 190).
[42] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 9.
[43] *Idem*.
[44] Charly Delwart, *op. cit.*, p. 259-260.
[45] *Ibid.*, p. 11.
[46] Comme le dit Marinella Termite, « [La] pensée buissonnière [de Charly Delwart] dessine un chemin ludique qui brise l'anonymat des statistiques et sollicite la curiosité face aux réfractions subjectives que les gloses — souvenirs, anecdotes, réflexions — laissent émerger » (Marinella Termite, *op. cit.*, p. 179).

Bibliographie

Audet René, « Le récit en régime de diffraction. Dispersion discursive et autorité », dans Fortier Frances & Mercier Andrée (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, 2011.

Audet René, « Diffraction », dans Bouju Emmanuel (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Cécile Defaut, 2015.

Clément Jean, « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, n° 5-1, 2001, p. 113-134.

Debeaux Gaëlle, « Lignes de fuites poétiques du récit numérique », *Komodo 21*, n° 12, 2019. DOI : https://doi.org/10.34745/numerev_2343.

Delwart Charly, *Databiographie*, Paris, Flammarion, 2019.

Drucker Johanna, *Graphesis : Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Harvard University Press, 2014.

Ernaux Annie, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, 2003.

Goyet Francis, « De l'hypotypose au « type ». L'*evidentia* est et n'est pas visuelle », *Le Regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-70.

Lahouste Corentin, Martens David & Audet René, « Appareillages livresques et diffractions fictionnelles dans le projet multimodal *Character* de Paul Heintz », *Appareil*, n° 28, 2024. DOI : https://doi.org/10.4000/130v8

Lammers Philipp & Twellmann Marcus, « L'autosociobiographie, une forme itinérante », *COnTEXTES*, Varia, 2021. DOI : 10.4000/contextes.10515

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

Mantzaris Thomas, « Photography and the American multimodal novel : Exploring J. J. Abrams and Doug Dorst's *S », Iperstoria. Journal of American and English studies*, n° 11, 2018, p. 69-80. DOI : https://doi.org/10.13136/2281-4582/2018.i11.284

Montémont Véronique, « Autosociobiographie », dans Simonet Tenant Françoise (dir.), avec la collaboration de Braud Michel, Jeannelle Jean-Louis, Lejeune Philippe & Montémont Véronique, *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 99-100.

Perec Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.

Termite Marinella, « Statistiques et biographie : l'assemblage de Charly Delwart » *Annali. Sezione Romanza*, vol. LXIII, n° 2, 2021, p. 175-190.

Zimmerman Eric, « Narrative, Interactivity, Play, and Games : Four Naughty Concepts in Need of Discipline », dans Wardrip-Fruin Noah & Harrigan Pat (dir.), *First Person : New Media as Story, Performance, and Game*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 154-164.

Autrice

Gaëlle Debeaux est maîtresse de conférences en littérature générale et comparée à l'université Rennes 2 et membre du CELLAM. Ses travaux s'intéressent au roman contemporain de langue française, anglaise et italienne et portent, notamment, sur les enjeux narratifs des productions de littérature contemporaine (littérature imprimée, littérature numérique), sur l'hybridation médiatique du texte et son implication concernant l'objet livre, et sur les formes de multiplication des récits. Les enjeux de narrativité, de linéarité et de matérialité du livre sont au cœur d'une partie de ses recherches : outre l'ouvrage (tiré de sa thèse) sur la *Multiplication des récits* paru en août 2025 aux Presses Universitaires de Rennes, elle a notamment coédité en 2021, aux côtés de Charline Pluvinet, le n° 13 de la revue *Romanesques* intitulé « Numérique et

romanesque » (Paris, Classiques Garnier) ; elle a également publié, en 2024, l'article « Récits d'aventure et matérialité de l'objet-livre : usages ludiques de la carte dans trois romans américains contemporains », dans l'ouvrage *Écrire avec les cartes* (L. Bischoff, R. Luis et J. Nègre [dir.], revue *Epistémocritique*).